

A POESIA não é como a PINTURA ou a ORDEM DAS VISIBILIDADES¹

Ida Ferreira Alves
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

Ao longo das estradas que cortam o território brasileiro, é muito natural nosso olhar se perder na floresta exuberante e anárquica com suas diferentes espécies vegetais, e imaginar-mos como, ao tempo do descobrimento, essa extensão de terra seria coberta de matas fechadas, tão fechadas aliás que, por vezes, a luz do sol pareceria não ultrapassar a copa das árvores, guardando dos olhos humanos que lá chegaram pela primeira vez um mundo outro, desconhecido e invisível. Hoje, quando dessas florestas só restam partes, essa natureza desfigurada confronta o espaço humano e se reduz a uma espécie de papel de fundo virtual para o deleite turístico ou para o olhar cotidiano e indiferente. No entanto, a *paisagem* é muito mais que um espaço geográfico ou um cenário amorfo no fundo de quadros pendurados às paredes ou nas telas dos computadores.

Todos temos acompanhado as violentas mudanças do meio ambiente que têm sido alardeadas pela imprensa como consequência da industrialização dominante e da exploração selvagem dos recursos naturais, tema atualíssimo nas pautas daqueles que se preocupam com a sobrevivência de nosso mundo. Com essa perspectiva, a ecologia tornou-se uma área de enorme atração pelos problemas discutidos em busca de estratégias que possam deter a destruição da vida natural e humana. Diante dessas preocupações que são cada vez mais prementes, a paisagem tornou-se uma questão de debate importante, o que se vê, por exemplo, em estudos de geografia

>>

cultural desenvolvidos pelo brasileiro Milton Santos, autor de vasta obra na área com reconhecimento mundial,² e pelo francês Augustin Berque, cujo trabalho, lembremos, "Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural" (1984, tradução brasileira 2004), renovou os estudos de sua área. Mas desde 1970, o conceito de paisagem fora retomado, para além da geografia cultural, em diversas áreas de reflexão como (e citando apenas quatro) a história da arte, a psicologia, a história e a filosofia, em diferentes níveis de análise: morfológica, funcional e simbólica. Ainda que sejam variadas abordagens com diferentes pressupostos, há um ponto comum: a paisagem retorna não como um *pré-dado*, espaço pré-existente, mas como um dado *construído*, envolvendo percepção, concepção e ação, para constituir uma estrutura de sentidos, uma formulação cultural, como abordam em suas diferentes obras Corbin (1989), Schama (1995), Roger (1997) Berger (2000), Coquelin (2007), e como bem mostrou o poeta Carlos Drummond de Andrade no poema "Paisagem: como se faz":

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço
Vacante, a semear
De paisagem retrospectiva.

A presença da serra, das imbaúbas,
Das fontes, que presença?
(...)
Por enquanto o ver não vê, o ver recolhe
fibrilhas de caminho, de horizonte,
e nem percebe que as recolhe
para um dia tecer tapeçarias
que são fotografias
de impercebida terra visitada.
(...)
(1992: 392)

Portanto, é como uma questão contemporânea importante em torno da relação cultural e estética entre homem e espaço, por mediação do olhar, que os estudos de paisagem se

encontram com os literários. Como afirmou Berque, a paisagem é uma "marca e uma matriz cultural", na medida em que é uma construção da subjetividade, um produto de cultura resultante de uma perspectiva do olhar, ou, como defenderá Alain Roger (1997: 18): o resultado de um processo de "artialização", isto é, uma paisagem resulta de toda uma elaboração da arte.

No âmbito da literatura, especialmente da poesia contemporânea, interessa-nos discutir a percepção da paisagem como percepção sobre o estar no mundo e o estar na escrita, lugares de habitação e reflexão cultural, social e estética, a partir de experiências de sujeitos individuais ou coletivos, retomando-se o questionamento sobre a subjetividade lírica e alteridade, referência e metáfora, sobre novas bases conceituais e a partir de diferentes experiências de cultura como defende Jean Pierre Richard relido por Michel Collot (1989 e 2005), na atualidade, um dos mais ativos pesquisadores sobre visualidade e paisagem na poesia, "(...) le paysage, selon la critique thématique, unit étroitement une image du monde, une image du moi, et une construction de mots." (Collot, 1997: 192)

Os estudos que historicam a temática da paisagem na pintura e na literatura demonstram a sua forte presença ao longo do século XIX, especialmente ao longo do Romantismo, como também indicam a crise que pôs em debate elementos relacionados: a perspectiva, a representação e a subjetividade. No século XX, após as vanguardas que teriam declarado de forma enfática a recusa da paisagem como figuração de mundo, esta retorna como tema literário e fundamentalmente como *estrutura significativa*, e muitos artistas modernos e contemporâneos dela trataram (e tratam) com diversas estratégias e com a produção de diferentes efeitos os quais, seguindo abordagem teórico-crítica do já citado Michel Collot, poderiam ser nomeados como transfiguração, desfigurações, abstrações e refigurações. Em seu livro *La poésie moderne et la structure d'horizon* (1989), o ensaísta francês retomou uma noção fundamental da filosofia fenomenológica de Husserl, a "estrutura de horizonte", transforman-

do-a em elemento chave de sua reflexão sobre a paisagem. Numa rápida referência, lembremos que, para Husserl, o horizonte faz parte da estrutura da experiência, regendo a percepção temporal e a relação subjetiva. Há um horizonte interno (os objetos contêm um infinito) e um externo (os objetos estão em relação com um "campo", constituindo-se o mundo como horizonte último). Também na leitura de outro filósofo, Merleau-Ponty, principalmente em *Fenomenologia da percepção* (1ª ed. 1945) e nas obras póstumas *O visível e o invisível* e *O olho e o espírito* (ambas 1ª ed. 1964), desenvolvem-se criticamente as idéias de experiência de mundo e percepção, ultrapassando certos problemas que a filosofia de Husserl deixara. De fato, a noção ou categoria de horizonte será reavaliada e reaproveitada por outros pensadores, ora como um conceito, ora como metáfora, em diferentes formulações reflexivas sobre subjetividade e consciência de mundo.

Collot é cuidadoso em evidenciar que não se trata de retomar a perspectiva fenomenológica pura, e sim buscar nesse espaço de reflexão categorias relevantes para constituir um trabalho crítico sobre o discurso poético, articulando fases diferentes da fenomenologia, psicanálise e lingüística, capazes de desenvolver uma abordagem teórica cujo núcleo imagístico e conceitual é o *horizonte, a estrutura de horizonte*, observando-se a organização interna e externa do poema. Na verdade, desloca-se da experiência fenomenológica para a experiência ontológica, debatendo-se a presença / ausência do sujeito, no mundo e no texto. Esse relacionamento entre poesia e filosofia, a partir dessa estrutura conceitual, significa a revisão da temporalidade e do espaço, isto é, o tempo presente se abre aos horizontes do tempo passado ou futuro, e o sujeito tem como o último dos horizontes a morte. A noção de distância une tempo e espaço e toda uma série de relações se estabelecem em torno do sujeito e a partir dele: a memória, a paisagem de abismo e a experiência da vertigem, expandindo-se na prática amorosa e poética, configuradas em paisagens que se apresentam à consciência.

Do ponto de vista psicanalítico, o horizonte figura a outridade, abertura do ser ao mundo, em direção ao invisível e ao infinito e em busca de uma presença ausente, de uma proximidade distante, experienciadas no espaço da intersubjetividade. Da mesma forma, o horizonte como estrutura espacial transporta-se do sujeito para o texto e este passa a ser a *outridade* que se configura na sua presença / ausência, motivando o desejo de preencher o vazio que separa as palavras das coisas. Com essa perspectiva, o branco da folha de papel é o espaço lacunar, ponto de fuga que se perspectiva no fundo da paisagem, e, em direção positiva, incentiva o poeta à criação poética.

>>

Mas quando falamos de paisagem em arte, é inevitável pensarmos na pintura de paisagens que, desde o final do século XV, firmou-se como um gênero de grande sucesso e provocou revisão de técnicas de pintura e de representação da natureza. Anne Coquelin, discutindo a "invenção da paisagem" como gênero pictórico escreve: "De repente, dá-se o seguinte: o 'mostrar o que se vê' toma a dianteira da representação de uma idéia de mundo. Mostrar o que se vê, esse é o novo imperativo que vai abalar as relações entre a realidade razoável e aparência, fazendo da técnica pictórica o pedagogo de uma ordenação" (2007: 81). Lembremos, por exemplo, que também Leonardo da Vinci defendera a força representativa da pintura:

Existe uma tal proporção entre a imaginação e o efeito, como existe entre a sombra e o corpo que gera a sombra. E a mesma proporção existe entre poesia e pintura porque a poesia usa letras para pôr as coisas na imaginação e a pintura as põe efetivamente diante dos olhos, de modo que o olho recebe as semelhanças como se elas fossem naturais; e a poesia nos dá o que é natural sem essa similitude e [as coisas] não passam para a impressiva pela via da virtude visual como na pintura. (apud Lessing, 1998: 9)

Igualmente devemos referir a célebre fórmula horacina *ut pictura poesis*, que, deslocada de seu contexto original, a *Epistula ad Pisones*,³ atravessou séculos ligando pintura e poesia

numa relação muito próxima, mas também muito restritiva. Ainda Michel Collot, no seu *Poésie et Paysage* (2005), faz exatamente uma leitura em contramão do aforismo, retomando a tradição do *ut pictura* para discutir que a poesia não é como a pintura pois “a voz lírica dá a ver o invisível da paisagem”. É dessa afirmação que relaciona paisagem, pintura e poesia,⁴ que partimos para mostrar em alguma poesia portuguesa e brasileira como a escrita poética, cada vez mais atenta à visualidade do mundo, interroga seus limites estéticos e culturais.

Naturalmente não se trata aqui de defender, anacronicamente, a importância de uma arte sobre a outra,⁵ mas de indagar na relação entre paisagem, pintura e poesia, alguns pressupostos e práticas problematizadores em torno da visualidade e da subjetividade a partir da experiência da linguagem. Sabemos como a relação entre essas duas artes, tão estreita e tão produtiva, possibilitou, por exemplo, inúmeros diálogos ecfrásticos, com diferentes intenções, que podemos acompanhar em diversas poéticas do século XX.⁶ No caso português, como não referenciar *Metamorfoses* (1963), de Jorge de Sena, obra exemplar dessa prática? No entanto, não desejamos nos deter na questão da ecfrástica, e sim repensar a tradicional relação entre as duas artes na diferença, quando a poesia não é como a pintura, na medida em que busca trabalhar com outra ordem de visibilidades.

Assim como floresceu, ao longo dos séculos, a pintura paisagística, também os poetas buscaram as paisagens, seja para descrições líricas, seja configurando cenas imaginárias, acarretando o questionamento mais intenso de noções básicas do trabalho estético: os limites da representação, os processos de ficção e o domínio da subjetividade, ou seja, a discussão de outra ordem de visibilidades. Ao falarmos dessa outra ordem, falamos dos efeitos de um olhar *outro* que configura, desfigura ou refigura paisagens no espaço poemático. Assim lemos, por exemplo, o poema de Pedro Tamen intitulado exatamente “Ordem das visibilidades”,⁷ no qual a questão se apresenta no

diálogo com a pintura de Cruz-Filipe, *Ordre des visibilités*, acrílico sobre tela fotossensível, de 1988:

Não há a mais que os olhos outros corpos
que entre si se comam tão de perto
ou tão de longe adiram ou cobicem
sem com tal subirem no volume
com que despedidos recomeçam
com outros deparados.

Não há a mais que os olhos que mais possa
ver e desver ao mesmo tempo e só
coleccionando panos de real
como o pedreiro muros na carreira;
do ar, apenas, entre eles e as coisas
(se coisas são) se nutrem.

>>

Mas numa coisa ainda irrepetíveis são,
que é terem sido e serem, mas por ordem,
por ordem sua, e onde assentam
os pés de líquido musgoso, que é ruírem
as construções da mente, que é soarem
os tambores de veludo.

Com os versos " Não há a mais que os olhos que mais possa ver / e desver ao mesmo tempo e só", podemos chegar a um ponto de reflexão importante: o trabalho da poesia é esse poder ver e desver simultaneamente, e é no cruzamento dessas duas ações que o poema como escrita e como leitura se organiza. Nesse sentido, os poemas tornam-se paisagens não porque simplesmente as descrevem, mas porque são eles próprios espaços de configuração ou desfiguração de uma subjetividade que transita do EU para o OUTRO sem cessar, o que acarreta a permanente alteração do processamento das imagens, a desordenação da percepção de mundo. Isto é, o poema que vale a pena não é paisagem apaziguadora, que recolhe e harmoniza, mas um confronto, um embate, um espaço de provocação e desordem, como aliás apontou o poeta Vasco Graça Moura no poema intitulado "ut pictura poesis":

nalgumas pinturas busco a força latente dos volumes,
o espaço pensado, a solidez angelical das figuras,
a sua comovida geometria, mas noutras, sinto a sombra
comendo os contornos das faces, ou o efeito do espelho

anulando o suporte e um sentido único da matéria
e então nada pesa no mundo, salvo uma consciência
embargada no alongamento procurado das formas
ou nalguma ambiguidade dos sorrisos

noutras ainda, a tactilidade restitui-me o que imagino ou sei
da carne das mulheres, de algumas pétalas, e noutras, o peso
das madeiras, dos metais, dos estofos, sob as qualidades
da luz, a variação dos silêncios metafísicos, a linha

serpentinata que enreda o movimento de um dorso
como um fio de tempo, em todas, busco
uma medida humana da representação,
mesmo que ela flutue numa irreabilidade palpável

em que também posso reconhecer as dimensões efémeras
do que sou, contraditórias, obscuramente pressentidas,
quantas vezes informúladas ou desfiguradas
nas sinópias da alma. ut pictura poesis.⁸

Falamos de poemas que se negam a serem como pinturas paisagísticas clássicas na estratificação de volumes, na imobilidade captada de um momento, na organização de figuras para compor previsivelmente uma cena, um retrato, uma ordem de visão. Interessa-nos a poesia que nos dá a ver vazios, incompletudes, impossibilidades, o indizível, nomes para o tempo, a existência e a morte.⁹ Experiências de diferentes poetas que se deparam com o momento crucial em que a escrita poética rejeita a representação ou a apresentação e se dá como abertura ao não visível, sendo ela própria, a escrita, imagens em movimento, rompida a idéia de fixidez e de registro. A esse "não-visível", relacionamos o que escreve Georges Didi-Huberman em sua obra *O que vemos, o que nos olha*:

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.”
(1998: 34)

Destacamos a idéia-chave: “quando ver é perder”. Ora, o perder de vista nos faz retornar à imagem-chave do horizonte, utilizada por Michel Collot na análise de diferentes poetas franceses contemporâneos. Em sua abordagem, o horizonte marca paisagens e subjetividades que se configuram na errância, na espera e no apelo. Também na poesia portuguesa contemporânea, o sujeito mira o horizonte em diferentes poemas como, por exemplo, os de Nuno Júdice, em que o questionamento obsessivo sobre o interior da linguagem poética, esse corpo de palavras, se manifesta principalmente no domínio da visão, no exercício do olhar, no ver / desver exigido pela linguagem poética, num exercício de descaminho e de melancolia. “Por duas vezes o pássaro atravessou / o horizonte, deixando atrás de si o dia / e a noite, confundidos para quem, no limite da praia, olhava o seu vôo; e / por duas vezes o sol hesitou, antes / de morrer, como se tivesse outra / saída para além do outro lado da terra.” (2000: 806). Ou Ana Hatherly, no poema “Veneza no inverno”,¹⁰ que indaga frente à paisagem da cidade-jóia: “Que importa? / que superfície revela / o que não tem superfície? [...] // O tempo / deixou uma ferida em cada ponte / é uma violência não violenta / que mudamente fala / da angústia de passar / da angústia de passarmos // É um consolo que projecta para o alto / Mas que alto? // Oh excessiva arquitectura dos sentidos / o fortuito acaso rege tudo / e na linha ténue do encontro / a fuga é o privilégio do recurso // Mas que importa?”

>>

A obra poética de João Miguel Fernandes Jorge, poeta tão atento à pintura e ao olhar, reúne com frequência poemas que recorrem predominantemente a espaços abertos e nos quais a linguagem poética se confronta exatamente com sua perda e impossibilidade. "Esta falta de quê. Este sol / erguendo olhos e mar. Touro / ignorante da noite. Outro. / Outra distância dizendo // aventura. Esta falta de repouso. / Tempo chegando ao resto, / animal espaço maré. / O que pertence às mãos do homem, // o vento, uma casa, a palavra / eco. Poderes estranhos? Os cavalos / estão no fim, são a nossa ilusão. // Na areia os caminhos são muitos. / Os peixes vão morrendo crianças. Longo é o tempo deste poema." (1987: 27)

Ou então Manuel Gusmão, no belíssimo livro *Migrações do Fogo*, com intensa reflexão sobre a imagem, sua fluidez e volatilidade, com uma provocativa aproximação das técnicas da linguagem cinematográfica, com a utilização recorrente do mar como paisagem configuradora da linguagem e da subjetividade: "Tudo parece ter outra vez começado. Quando / - a cabeça encostada à morte que a perder de vista / crescia - este homem estancado reconheceu o seu nome / pelo vento desenhado com os gravetos pobres / naquela que julgara ser a última parede do labirinto: / Já ali estivera. Ouvia outra vez a linguagem: / a montanha, desde sempre a linguagem - e era um mar / nascendo no visível do outro lado: o som do verde. // Recomeçou: retrocedendo, internou-se outra vez / no poema, tropeçando no rumor que escurecia o sangue / em ondas nas paredes lentas. Ouvia cada vez mais longe / a boca do mar que repetia: - uma onda uma praia outra onda, / nas margens do mundo. Lá: o aberto de um leque bateria o ar / como as pétalas de uma borboleta perene; e aqui ele confiava-se / aos passos de quem por ali seguira, os seus ou os de outrem - / não sabia; mas alguém passara já por ali, sempre à beira de cair. [...]." (2004: 11)

Mar, duplo do horizonte, paisagem tão presente na cultura portuguesa ao longo dos séculos, que retorna em alguns poe-

tas contemporâneos, como outra estrutura de sentido relacionada à escrita, à linguagem, à subjetividade, modo de estar na tensão da existência e do poético, como profundamente explorou Ruy Belo, esse outro poeta tão importante para compreensão da poesia portuguesa contemporânea. "Eu digo eu canto e logo o mundo faz-se / ó ave vida momentânea sobre as águas [...] Eu canto o teu vulto evidente nesta praia / e lá na ponta o forte dando já corpo ao anoitecer / e sinto aqui o mar mesmo na cama / valsar a toda a volta desta tonta vida [...]" (2000:52)

Também na poesia brasileira, principalmente a que se vem produzindo no eixo Rio de Janeiro / São Paulo, acentuadamente urbana e atenta à realidade social cotidiana, a paisagem se apresenta como uma chave de leitura crítica da própria poesia, no desejo de compreensão de sua impossibilidade, lacunas e vazios no jogo de ver o mundo e desver no texto. Primeiro, queremos citar esse poeta múltiplo, calidoscópico que foi Waly Salomão, falecido em 2003; depois, Armando Freitas Filho, poeta que já é um clássico entre os mais contemporâneos. De Waly Salomão, destacamos um poema de *Algaravia* (1994), em que a poesia-aranha "pica e envenena um homem" e transforma o poeta naquele que, em "espaço ermo, parado", desliza, "vigiando o oco do tempo". "Deslizo,/ oculto aqui, / vigiando o oco do tempo./ Espaço ermo, parado. / Nada acontece. Nada parece acontecer. / Mas algo flui, o irremediável, / queimando todas as pontes de regresso. [...]" (2007: 65). De Armando Freitas Filho, a síntese dessa paisagem que une subjetividade e escrita, horizonte e mar: "A intenção é o horizonte / mas a linha que se alcança / é a do papel, por mais / que force a vista, a mão. / No meio, porém, o mar não pára / tendo como pé-direito, o céu." (2003: 45) . O mar é, aliás, paisagem recorrente nessa poética como figuração da escrita que se lança em movimento e em busca de sentidos, sempre deslocados, como no poema intitulado maliciosamente "Iluminações":

>>

Ver através de ler é fazer
 com que a imaginação diga
 dado por dado, da imagem
 dando-se ao olhar da luz
 do fósforo, que falha uma
 ou duas vezes, mas depois
 se firma — e vai até o final.

Reler é à vela, espelhado.
 com o mesmo movimento de mar
 de onda, que parece o da chama
 no vento, ora aumenta o alcance
 ora focaliza somente o coração
 do que se vê à contraluz: a linha
 de pescador lançada ao horizonte.

[...] (2003: 54)

Poética que se diz um "leque", "uma rosa-de-ventos",
 enfim em dobras, em vôo, em mudança, em deslocamentos,
 constituindo paisagens sempre móveis, voláteis, não fixas.
 Recorto um poema:

Um livro é um leque
 aberto a todos os ventos
 a todos os tipos
 de jogo
 um leque
 de cartas do acaso
 ao azar
 de suas asas e folhas
 à vol d'oiseau
 que ousa voar
 por todo espaço imaginário:
 papel, passaporte, pássaro
 de palavras
 que escapa da página
 e livre no ar
 sem pouso fixo
 em nenhuma linha
 se abre

pleno de sentidos
se presta a qualquer viagem
sem mapas, bússolas, súmulas
e plana sem planos
feito de pluma e pena:
um lance de dedos
jamais abolirá a vida
sempre à beira
das letras, das lágrimas
de mallarmé.
Um livro é um leque
uma rosa-de-ventos
com muitas leituras
voltadas para a amnésia
ou para amanhã. (2003: 348)

>>

Também em poetas mais recentes, a relação especular, mar e céu, se apresentará no questionamento do lugar da poesia hoje: é o caso do poeta paulista Marcos Siscar. No livro *Metade da arte* [1991-2002], com epígrafe de Baudelaire, "... le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art...", lemos o poema "Túmulo de Ícaro": "lâmina de aço levada por si mesma / a penetrar a cúpula celeste e o silêncio / medida da própria envergadura rasgando / nuvens em cuja borda uma dor azul se / abre passagem pela qual o céu sem fim / é comparável ao intempestivo (mar)" (2003: 110). Num outro poema, o silêncio é esse *intempestivo mar* em que o poeta e o leitor mergulham sua visão: "O silêncio chega sempre de surpresa de dentro/ das coisas que se olham esquecendo que se vê / este receio inexplicável das tardes vazias / é o anúncio e a prova de sua incerta presença [...]" (2003: 97), realizando aquilo que Badiou vê na poesia: "Todo poema faz um poder vir à língua, o poder de fixar eternamente o desaparecimento do que se apresenta. Ou de produzir a própria presença como Idéia pela retenção poética de seu desaparecer" (2002: 39).

É sempre nesses momentos de perda, de desaparecimento, que a poesia não é como a pintura, porque não mostra o visível, não fixa o olhar, não limita uma cena, mas abre-se em dobras, em intervalos, cinde nossa percepção, coloca-nos em

crise frente ao dito, ao visto, ao figurado, deslocando-os sem cessar. É enfim a experiência que o magnífico poema de Jorge de Sena "Mosteiro de Alcobaça" permite em *Metamorfoses*, quando nos mostra como a escrita poética, na sua fragilidade de palavras, é uma abertura incontrolável de sentidos e visões, quando na presença da pedra fria e muda, na percepção de sua horizontalidade, se configura um silêncio, um vazio, uma não-presença que, verso a verso, se tornam violentamente potência de criação. "[...] Nave e cetro, / e sepulcral resíduo, tempestade / suspensa e transferida. Rosa e tempo. / Escada horizontal. Cilindro curvo. / Exemplo e manifesto. Paz e forma / do abstracto e do concreto. / / Hierarquia / de uma outra vida sobre a terra. Gesto / de pedra branca e fria, sem limites / por dentro dos limites. Esperança / vazia e vertical. Humanidade." (1988: 79)

Esse olhar para o poço sem fundo da linguagem nos faz pensar que não é por acaso que alguns poetas pintam, ainda que a portas fechadas, como fizeram Carlos de Oliveira, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, ou tornam a pintura matéria de crítica e reflexão, como faz João Miguel Fernandes Jorge; perseguiriam talvez nesse diálogo a questão fundamental da criação poética, ou seja, como dar a ver o não visível, como dizer o silêncio?

Não podemos, por agora, levar a reflexão a porto mais longínquo. Conhecem a peça de teatro francesa *Art*, de Yasmina Reza, na qual a presença de uma tela inteiramente branca vai desestruturar a relação tranqüila e ordenada de três velhos amigos? Pois bem, os poemas de que falamos ao longo deste texto são telas em branco por mais palavras que lá estejam traçando o mundo. Telas em branco que exigem do poeta e do leitor uma outra aprendizagem de paisagens: fechar os olhos para o que está aí, para o facilmente visível do mundo, para ver de outra ordem, deslocando espaços e sentidos, experimentando em movimento a linguagem poética, para participar de sua criação e metamorfose, invertendo a direção do nosso olhar. E termino, retornando ao poema de Drummond, à sua última estrofe:

Paisagem, país
feito de pensamento da paisagem,
na criativa distância espacitempo,
à margem de gravuras, documentos,
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados,
submissos, delas somos pasto,
somos a paisagem da paisagem. (1992: 394) <<

NOTAS

[1] Este trabalho foi apresentado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 27 de Setembro de 2007, no âmbito de missão de trabalho apoiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES / Brasil.

[2] Em 1994, Milton Santos recebeu o mais alto prêmio internacional em Geografia, o Prêmio Vautrin Lud. Sua obra contribui sobremaneira para a reavaliação crítica da Geografia e abarca cerca de quarenta livros e trezentos artigos, estes veiculados em importantes revistas internacionais. Faleceu em 2001.

[3] Cf. Aguiar e Silva, (1990: 146): "Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres."

[4] Otavio Paz, em sua obra sempre referenciada *O arco e a lira*, retoma também a relação poesia e pintura para afirmar que "ser um grande pintor quer dizer ser um grande poeta: alguém que transcende os limites de sua linguagem." (1988: 27)

[5] Muitas foram as discussões, ao longo dos séculos, sobre as características da pintura e da poesia e suas relações, buscando uma hierarquia das artes. Sobre uma historiografia disso, consultar Aguiar e Silva [1990] e Lessing (1998).

[6] A respeito, ver a dissertação de mestrado de Conrado, 1996.

[7] *Apud* recolha poética fornecida pelo Professor João Barrento, Universidade Nova de Lisboa, durante o seminário "A secreta vida das imagens – efrase na poesia portuguesa contemporânea", ministrado na Universidade Federal Fluminense, 04 e 05 de Setembro de 2006. O poema referido foi retirado de *Depois de Ver*, 1995.

[8] *Apud* recolha poética referida nota anterior.

[9] Sobre relação linguagem, morte e negatividade, aqui não desenvolvida, enviamos o leitor à obra de Giorgio Agamben (2006), *A linguagem e a morte – um seminário sobre o lugar da negatividade*, Belo Horizonte, EdUFMG, tradução brasileira de Henrique Burigo.

[10] *Apud* cf. nota 7.

BIBLIOGRAFIA √

Aguiar e Silva, Vitor Manuel (1990), *Teoria e metodologia literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.

Andrade, Carlos Drummond de (1992), *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro. Nova Aguilar.

Badiou, Alain (2002), *Pequeno manual de inestética*, São Paulo, Estação Liberdade.

Belo, Ruy (2000), *Despeço-me da terra da alegria*, Lisboa, Presença.

Berger, John (2000), *Modos de ver*, Barcelona, Gili.

Berque, Augustin (2004), "Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia culutral", in Corrêa, Roberto Lobato e Rosendahl, Zeny (2004), *Paisagem, tempo e cultura*, Rio de Janeiro, EdUERJ.

Cauquelin, Anne, 2007, *A invenção da paisagem*, São Paulo, Martins Fontes.

Collot, Michel (dir.) (1997), *Les enjeux du paysage*, Paris, Ousia.

-- (2005), *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005,

Conrado, Maria Fernanda (1996), *Ekphrasis e bildgeidicht – processos ekphrásticos nas Metamorfoses de Jorge de Sena*, Dissertação de mestrado em Literatura Comparada, Lisboa, Universidade de Lisboa.

Corbin, Alain (1989), *O território do vazio – a praia e o imaginário ocidental*, São Paulo, Cia das Letras.

Didi-Huberman, Georges (1998), *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Editora 34.

Freitas Filho, Armando (2003), *Máquina de escrever – poesia reunida e revista*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Gusmão, Manuel (2004), *Migrações do fogo*, Lisboa, Caminho.

Júdice, Nuno (2000), *Poesia reunida 1967-2000*, Lisboa, Dom Quixote.

Jorge, João Miguel Fernandes (1987), *Obra poética*, v. 1, Lisboa, Presença.

Lessing, G. E. (1998), *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, [Intrd, trad, e notas Márcio Seligmann-Silva], São Paulo, Iluminuras.

Reza, Yasmina (2002), *Art*, Paris, Magnard.

Roger, Alain (1997), *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

Salomão, Waly (2007), *Algaravias: câmaras de ecos*, Rio de Janeiro, Rocco.

Schama, Simon (1995), *Paisagem e memória*, São Paulo, Cia das Letras.

Sena, Jorge de (1998), *Poesia II*, Lisboa, Edições 70.

>>

Siscar, Marcos (2003), *Metade da arte*, São Paulo / Rio de Janeiro, Cosac & Naify / 7Letras.