



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Paisagem,
aragem,
dissemelhança

Carlos França

Portugal. Crítico de arte e comissário.

Professor na Escola Superior de Educação do Porto

carlosfranca@vodafone.pt

A madeira é uma bela coisa para se pensar nela. Vem de uma árvore; e as árvores crescem, e nós não sabemos porque é que elas crescem. Crescem durante anos e anos, sem nos prestarem atenção, crescem nas colinas, nas florestas e à beira dos rios – tudo coisas em que é bom pensar.

Virginia Woolf

1. Paisagem e metáfora

Procurarei seguir pelo caminho ilimitado da escrita em busca dum naufrágio imperfeito ocorrido no oceano tumultuoso da poesia e da arte, um naufrágio *imprevisível* enxergado a partir de terra firme, que guarda dentro de si memórias de acontecimentos que subrepticamente nos olham e desafiam na busca incessante de verdades impensáveis e experiências singulares que habitam no seio da natureza e no coração das obras criadas pelo espírito do homem. Natureza e obra, corpo e máquina, amor e sexualidade, saber e religião, orgânico e abstracto são multiplicidades binárias singulares que colidem entre si além de quase sempre entrarem em ruptura com os territórios e as culturas com que têm de se confrontar. Uma onda marítima produz uma forma de paisagem líquida e de espuma salgada que provoca no corpo uma sensação de frescura e bem-estar que vale mais do que a sua mera percepção. A onda não se limita, neste caso, à sua pura visibilidade, mas ao fluxo de sensações decorrente do efeito da sua aparição e detonação sonora. É evidente que um outro perigo espreita à medida que a maré invernososa aumenta com as poderosas correntes de vagas marítimas a precipitarem-se furiosamente em direcção a terra. Tal perigo releva ainda do sentido conferido ao mar, enquanto metáfora soberana da existência humana. A incomensurável massa líquida que o mar ostensivamente revela, leva-nos a pensar na *metaforologia* náutica da existência, um termo cunhado pelo filósofo e historiador alemão Hans Blumenberg no seu célebre ensaio intitulado *Naufrágio com Espectador*. Para Blumenberg a significação filosófica da condição do espectador perante o naufrágio está associada a um conjunto de análises emblemáticas relacionadas com a história das ideias e da cultura, bem como a obras de filósofos da antiguidade clássica greco-romana.

Blumenberg aborda no seu ensaio a questão lucreciana dos medos e ameaças que nos cercam e faz a distinção entre fenómenos da natureza e acontecimentos do mundo dos homens, um tema, aliás, retirado do livro segundo do poema cósmico *Rerum Natura* do romano Lucrécio.

O processo metafórico e o processo real de transposição do limite da terra firme para o mar ofuscam-se um ao outro, exactamente, como o risco metafórico e o risco real do naufrágio. Aquilo que empurra o homem para o alto mar é também o transpor do limite das suas necessidades naturais. (...) Naufrágio e espectador são aqui a ilustração da situação apenas no primeiro plano por detrás deste, o naufrágio é um drama didáctico posto em cena pela providência. A segurança do espectador é ameaçada pela do génio mau que o poderia lançar ao mar – o todo desenrola-se no quadro deste dualismo da providência e do génio mau. A metáfora é apenas uma figura de uma figura. (...) A metáfora é antes de mais, parafraseando Husserl, “discordância” (...) Num fragmento publicado pela primeira vez em 1959 H. Sembdner, Kleist propôs dividir os homens em duas classes: os que sabem lidar com uma metáfora e os que sabem lidar com uma fórmula.¹

Paisagem e metáfora atravessam num registo diferenciado a natureza, o pensamento e a existência humana tendo como linha de fundo o naufrágio como espectáculo que procura ser a expressão da mutação ontológica e estética do representável e do irrepresentável. A metaforologia da contemplação marítima acentua a paisagem do desassossego ao aproximá-la da *visão háptica*, em que os olhos tocam a pele e o corpo da experiência visual. A paisagem marítima passa a fazer parte da experiência dum narrativa visual partilhada pelo espectador/banhista de marés e pelo náufrago que no vórtice do naufrágio coloca em risco a sua própria vida. A beleza harmoniosa da ondulação marítima de verão versus a sublime tempestade de inverno dum naufrágio com o mar em fúria. A dimensão háptica da visão solicita uma maior proximidade e envolvimento com o movimento, convocando mais o acto de mover e de deslocar do que propriamente a focagem num ponto fixo do espaço o que tem mais a ver com a visão óptica sempre mais longínqua e linear.

¹ Hans Blumenberg, *Naufrágio com Espectador*, Lisboa, Vega, trad. Manuel Loureiro, págs. 48, 64, 105, 117. s/d

Como maneira de explicitar a relação entre natureza e paisagem torna-se pertinente referir, na senda do importante trabalho de investigação desenvolvido pelo historiador de arte alemão Alöis Riegl (1858-1905), que a visualidade háptica permite restituir e restabelecer um contacto mais sensível com as formas mais imediatas e corpóreas ao mesmo tempo que incentiva um maior contacto físico com a dimensão táctil dos corpos ao possibilitar o seu devir. Riegl opõe a qualidade física e táctil da arte háptica, à qualidade óptica da arte romana caracterizada principalmente pela abstracção muita vezes associada ao figurativo. Os fundamentos destas questões que temos vindo a tratar remetem directamente não só para Riegl, mas também para os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari ou ainda para Erwin Straus (1891-1975) um eminente psiquiatra e neurologista alemão que se dedicou à filosofia tendo sido discípulo de Husserl e Adolf Reinach. No seu livro mais importante *Vom Sinn der Sinne* (1935) (Acerca do sentido dos sentidos), uma obra fundadora para a fenomenologia, E. Straus cria o conceito de *espaço paisagem* que contrasta com o conceito de *espaço geográfico*. Duma forma sucinta pode-se dizer que para Straus o *espaço paisagem* está ligado à sensação, enquanto o *espaço geográfico* está associado à percepção. A fenomenologia de Straus vai, por isso, levar à saída da paisagem da geografia ao estabelecer que a geografia permanece do lado da percepção (ciência), enquanto a paisagem fica do lado da sensação e do sentir fenomenológicos. Esta distinção torna-se capital porque permite perceber que a paisagem fica associada a um horizonte de caminhos e perspectivas, a um local ou abertura de não espaços que contrasta com uma totalidade espacial fechada e delimitada. Embora encontremos na paisagem traços comuns da natureza e da cultura que se cruzam e dispersam de forma disseminada, não encontramos nela o fechamento dum ordem espacial objectiva, mas antes uma predisposição para experiências subjectivas e inobjectiváveis. A paisagem, na perspectiva de Straus, está nos antípodas do espaço geográfico e cartográfico das representações topográficas. A paisagem recupera assim o mundo da vida natural sem se preocupar com o saber e a orientação da geografia. A grafia da Terra (geografia) tem uma outra intensidade modular epistémica que aponta na direcção da constituição dum atlas imperial panóptico com a sua infinita multiplicidade de mares, rios, montanhas, florestas, cidades e comunidades que pode ser admirado através do trabalho desenvolvido

pelo mais famoso cartógrafo flamengo do século XVI, Abraham Ortelius, responsável pelo primeiro Atlas Moderno também conhecido como *Theatrum Orbis Terrarum*.

Para Jacques Derrida a ruína surge antes do edifício e apresenta qualidades barrocas que revelam desmoronamento, perigo, catástrofe, incêndio e desolação. A ruína não vem depois da obra, ela é uma estrutura originária que surge antes dela, tal como um autorretrato sem o referente visível do retratado que permanece invisível sem um plano exterior de sustentação que o legitime ou identifique. Em suma. A ruína é uma imagem impossível em progressão de cegueira:

A l'origine il y eut la ruine. A l'origine arrive la ruine, elle est ce qui lui arrive d'abord, à l'origine. Sans promesse de restauration. Cette dimension de simulacre ruineux n'a jamais menacé, au contraire, le surgissement d'une oeuvre.²

2. Intróito

A paisagem assemelha-se a um rosto de criança, a uma obra não artística da natureza, uma obra muda, sem autor nem data, um bloco bruto da natureza impossível de ser exposto num museu ou numa galeria de arte contemporânea. A paisagem é um feixe irrepresentável de sensações imperceptíveis projectado num horizonte de promessa situado entre a terra castanha e o céu azul. O seu rosto infantil dá-lhe um ar instável onde só o vento penetra para depositar nela a memória das árvores e das flores. Da sua clareira saem silhuetas de plantas e de seres esculpidos sob o fogo imemorial de forças mediúnicas ancestrais. Ao longe a paisagem assemelha-se a um desenho aéreo infantil, um espaço de garatujas impregnado pelo ar fresco matinal ainda não exposto à nudez curiosa da fotografia nem à poluição industrial dos países desenvolvidos. O seu rosto, se assim se pode chamar, é como um poema, um hino à saúde evocado nas terapias medicinais praticadas nas montanhas onde poetas e monges budistas costumam ir descansar. Mas o mundo pode desabar com o simples abrir duma janela.

O bosque está negro e em silêncio. (...) Ele contém, portanto, um “salto” da nossa visão. Neste sentido, o mundo é um bosque que nós só avistamos estando dentro dele – in *hac silva plena*, diz Marsilio Ficino – e que as árvores não nos deixam ver. (...)

² Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, pág. 69.

O facto do mundo ser um livro que se pode ler ou que, depois das fadigas para o decifrar, se poderia finalmente ler, é uma expectativa metafórica sobre o género da experiência.³

Pois o que é o nosso passado senão uma série de sonhos? Que diferença pode haver entre recordar sonhos e recordar o passado? Essa é a função realizada pelo livro.⁴

Com o olhar dirigido para os pássaros que voam entre os céus de Jerusalém, Floresta Negra, Atenas, Paris, Hiroshima e Nova Iorque um desconhecido observa de binóculos a paisagem espectral daquela região onde a partir de agora reinará a banalidade do mal com o seu infundável cortejo de barbárie. Tudo começou com um comboio apinhado de “estrangeiros” com estrelas amarelas, que percorria em marcha rápida a paisagem deserta onde apenas se avistava uma névoa grisalha de cinza e um cheiro nauseabundo. Logo pouco tempo depois da guerra acabar, um sobrevivente reconheceu aquela *paisagem* como um campo de concentração onde ele tinha sido internado como prisioneiro. Criou-se pela primeira vez um conceito espacial de vida colectiva que certamente será objecto de um estudo atento por parte de jovens investigadores sobre um novo tipo de espaço conhecido pelo nome de *paisagem* concentracionária e de extermínio.

O campo de concentração (lager) passa a ser considerado um *topos* do inimaginável, uma experiência da memória que não pode ser igualada ou reproduzida fora dela própria, havendo por isso que considerar impossível a ficção testemunhal do Holocausto como uma narrativa de viagem. O que é a *viagem* no contexto do universo concentracionário nazi? *A longa viagem*, de Jorge Semprun, *Uma viagem* (Eine Rieser), de H. g. Adler ou *L'espèce humaine*, de Robert Antelme a par de muita outra literatura sobre o Holocausto, sendo a mais poderosa de todas o livro de Primo Levi, *Se isto é um homem* já para não falar de obras documentais como *Shoah*, de Claude Lanzmann, *Noite e nevoeiro* de Alain Resnais ou num registo cinematográfico o filme *A lista de Schindler*, de Steven Spielberg.

Certamente que ainda hoje todas estas *viagens* sem retorno continuam a inquietar e a suscitar múltiplas questões éticas e filosóficas cruciais acerca do sentido

³ Hans Blumenberg, *Naufração com Espectador*, págs. 107-108.

⁴ Jorge Luis Borges, *Oral e Siete Noches*, trad. Heloisa Jahn, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, pág. 11.

da ficção literária e cinematográfica face ao testemunho e à vítima reais. Como explicitar o sentido desta trajetória para o "sacrifício expiatório" (Agamben) da paisagem da morte? Trata-se duma *não-paisagem* inimaginável sem árvores, barcos, livros, bibliotecas ou anjos. Um campo de morte e câmaras de gaz repletas de seres abandonados ao vórtice da morte e da mais absoluta degradação humana. Como é que se poderá entender o verdadeiro sentido desta paisagem babélica sem *pagus*, *paysage*, *paesaggio*, *landscape*, *landschaft*? Será antes de contemplarmos a tela de Poussin, *Et in Arcadia Ego* ou depois de lermos *Se isto não é um homem*, de Primo Levi (*Et in Auschwitz Ergo*)?

3. Dissemelhança

On peut représenter l'espace métaphorique comme une gigantesque bibliothèque où nous nous déplaçons, nous circulons, nous cheminons, avec ses trajets, ses croisements, ses interdits, ses limitations et ses prescriptions. En habitant cette bibliothèque, nous nous faisons et nous laissons transporter [en grec moderne, *metaphorikos* désigne les moyens de transport]. Au moment même où nous nous croyons locuteurs, sujets de l'énoncé, où nous pensons orienter et conduire la métaphore, c'est nous qui sommes embarqués, emportés, déplacés. C'est nous qui dérivons, flottons, dérapons d'écart en écart.⁵

A desconstrução do *barco-biblioteca-paisagem* a partir dos seus destroços feitos de páginas, ecos de vozes, narrativas de viagens, mapas, autores proscritos, salas inteiras com mesas empilhadas de velhas encadernações de livros e códices escritos em línguas mortas, papiros com evocações e sortilégios a deuses e seres sobrenaturais, mas também *sites* electrónicos e plataformas digitais com hipertextos e sistemas de computação sofisticados que contêm dados com a reprodução gigantesca de imagens e textos de todos as épocas, autores e culturas. Uma babélica constelação de obras valiosas contendo todos os saberes do mundo à semelhança dum conto fantástico de Borges, como no seu livro *Ficciones*, que nos fala duma realidade em que o mundo é constituído por uma biblioteca infinita, que compreende uma infinidade de livros. Como disse Borges: "Sempre imaginei o paraíso como um tipo de biblioteca".

⁵ Jacques Derrida, *Psyché, Invention de l'autre* (tome 1), Paris, Galilée, 1987, pág. 64.

Derrida vê a metáfora como um registo incomensurável da linguagem que permite ao homem disseminar hiperbólicamente os saberes através dum espaço topológico consagrado ao arquivo e à escrita e que encontra na biblioteca o seu lugar primordial de consagração. A biblioteca seria assim uma espécie de paraíso gramatológico inaugural da metafísica, o espaço de consumação e aparição do *Livro* na infinita multiplicidade das suas leituras, plágios, falsificações, traduções e inumeráveis controvérsias. A biblioteca e o livro chamam a si a escrita e o Logos, mas também a *khôra* (localidade, lugar, espaçamento, colocação) como a súpula ontológico-enciclopédica dum nome impossível, o nome absoluto duma narrativa abissal irreconhecível criada propositadamente para potenciar um evento inominável.

A biblioteca poderia ser bem o receptáculo, o lugar uterino de guarda e de culto (fálico) do livro, momento de transmissão e troca entre o sagrado e o profano. Haverá figura, paradigma, esquema, imagem (*eikôn*), pulsão arquetípica ou *Golem* com o seu *Schemhamforash* (nome secreto de Deus) inscrito na testa que seja capaz de nomear duma só vez (*hápax logomena*) o cosmos e todos os nomes ao mesmo tempo?

Derrida num texto consagrado inteiramente a *khôra*, questiona justamente a reaproximação impossível a *khôra*, reenviando esse suposto nome para algo que releva do inominável, do dispositivo visual/invisual do nome próprio, do indecifrável e do secreto através duma linha de interpretação que procura ser filosófica, antropológica, teológica e talmúdica, sem todavia se deixar reduzir a nenhuma delas.

Mais si *khôra* est un réceptacle si elle donne lieu à toutes les histoires, ontologiques et mythiques, qu'on peut raconter au sujet de ce qu'elle reçoit et même de ce à quoi elle ressemble mais qui en fait prend place, *khôra* elle-même, si on peut dire, ne devient l'objet d'aucun *récit*, qu'il passe pour vrai ou pour faux. Un secret sans secret reste à jamais impénétrable à son sujet. (...). Elle [*khôra*] échappe à tout schème anthropo-théologique, à toute histoire, à toute révélation, à toute vérité.⁶

Num contexto estético alargado haveria que saber, se de facto a paisagem de que temos estado a falar — sem no entanto sabermos ao certo o limite do seu

⁶ Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993, págs. 75-76.

território ou o que ela pode revelar de um ponto de vista visual — é apenas um estado de alma subjectivo ou o sintoma duma ilusão que tende a afirmar-se pela via da imagem ou da narrativa. Em minha opinião, vejo-a reduzida e condicionada a um imenso complexo tecno-industrial agrícola e urbano impulsionado pelas mutações do capitalismo global financeiro. Sobre esta questão, vista agora sob um prisma diferente, talvez valha a pena transcrever o que disse Slavoj Zizek, mesmo que o nome do problema por ele reformulado chamado comunismo permaneça hoje ferido de morte:

Atualmente, o comunismo não é o nome de uma solução, mas o de um *problema*, o problema dos *bens comuns* em todas as suas dimensões — os bens comuns da Natureza como substância da nossa vida, o problema dos nossos bens biogénéticos comuns, o problema dos nossos bens culturais comuns («propriedade intelectual»), e, não menos importante, bens comuns como espaço universal de humanidade, de onde ninguém deve ser excluído.⁷

Um outro regime estético da paisagem pode ser visto nas telas visionárias de Turner (convulsões cósmicas), Cézanne (camadas geológicas cromáticas), Monet (unidade líquida dos nenúfares) ou ainda em Vermeer com a sua *Vista de Delft*, a mais fabulosa pintura de paisagem alguma vez pintada, a que se podem também juntar algumas obras que Brueghel consagrou de forma alegórica ao tema da paisagem como ainda a obra de Daniel Libeskind com a sua arquitectura de vazios, ângulos empolgantes, planos de intersecções e linhas picadas. Sendo a natureza igualmente um elemento estruturante e simbólico da paisagem, a arte torna-se capaz de produzir paisagem e interferir directamente nela como refere a investigadora francesa Céline Flécheux, justamente a propósito da conhecida corrente artística *land art*:

Or il existe d'autres paysages qu'ils appellent des «sites», que forment les déserts, les mines, les tas d'ordures et les fleuves pollués. (...) L'impression d'étrangeté qui se dégage de ses pièces tient beaucoup à leur situation qui, gommant toute référence à un lieu déterminé font plonger dans un espace-temps proche des romans de science-fiction, dans lequel la dimension temporelle l'emporte sur les agencements spatiaux d'objets. (...) Comme chez Husserl, la démultiplication des

⁷ Slavoj Zizek, *Problemas no Paraíso*, trad. C. Santos, Lisboa, Bertrand Editora, 2015, pág. 285.

points de vue produit celle des horizons. Smithson la manifeste grâce à un savant jeu de miroirs qui permet de suggérer le mouvement tout en restant sur place.⁸

4. Um sopro de aragem

Num admirável texto póstumo intitulado *Von der Landschaft* o poeta Rilke propõe uma distinção entre três tipos de paisagem que relevam cada uma de um modo de subjectivação histórico singular. Em primeiro lugar distingue a *paisagem-corpo* presente na Antiguidade e que se encontra associada ao embelezamento da natureza e do corpo (*physis* grega). De seguida identifica a *paisagem-pathos* da Renascença que busca fundamentalmente a espiritualização da natureza e em que a pintura se apresenta como um hino visual à natureza. Finalmente reconhece a *paisagem-spatium* da modernidade em que o homem se encontra diante de uma pura plasticidade indiferente à natureza.

Experiência, passagem, ponte, impasse, lugares e não-lugares, pontos cegos e pontos de vista, rastros e espaços ausentes sem memória. Seria possível reescrever cada um destes caminhos tecidos de perspectivas, imagens, recordações e obras, caminhos que nos lançam na pegada dum outro caminho como se cada um deles fosse a extremidade singular do outro à semelhança dum monumental quadro natural ao vivo onde coubessem a floresta, a montanha, a fonte, o rio, o oceano e o céu e sobre o qual pudéssemos andar livremente? E finalmente um outro tipo de caminho, um caminho sem caminho nem caminhantes, apenas um trajecto virtual, um GPS da mente, um trajecto de vibrações e circuitos electrónicos, um *cibercaminho* de trajectórias topológicas preparado para ser usado na floresta quântica das grandes metrópoles mundiais.

Um outro caminho repleto de desvios e reenvios é o da escrita que segue passo a passo em busca duma verdade sempre mais enigmática e difícil de captar. Mudar de rota, errar, calcorrear os trilhos até nos perdermos para melhor nos podermos encontrar, como dizia Nietzsche. Caminhar e parar, por algum tempo, para

⁸ Céline Flécheux, *L'Horizon. Des Traités de Perspective au Land Art*, (Préface de Baldine Saint Girons) Presses Universitaires de Rennes, 2009, págs. 238-239.

reflectir na máxima de Pascal: «a verdadeira filosofia troça da filosofia». Será que caminhar é uma heresia? Que mais há a dizer sobre os caminhos que não levam a nenhum lado? (*Holzwege*).

5. Lamentação, fenomenologia e paisagem

Como transpor a linha vertical ascética que une, por um lado, o céu e a terra, enquanto forças cósmicas que ligam o ser do homem ao horizonte das coisas visíveis naturais e, por outro lado, entender a oposição existente entre o plano imanente das coisas terrestres e o plano transcendente que o filósofo atribui ao divino e ao cosmos? Do Oriente ao Ocidente há uma visão que percorre a estrutura intencional de olhar a natureza, uma atitude originária resultante da tensão entre os planos de transcendência e imanência através dos quais a experiência de ver ocupa o lugar primordial de convergência de todos os pontos de vista, como se duma perspectiva *onto-estética* inata se tratasse, sempre que o homem descarrega o seu olhar face à contemplação da natureza. O famoso paisagista e poeta chinês Wang Wei representa o jardim como um microcosmos do universo, recorrendo para o efeito a elementos cósmicos naturais como a água ou as montanhas. A arte do jardim recria um espaço artificial efêmero para a vista que consiste em saber conseguir imitar sabiamente na máxima perfeição a natureza, de modo a harmonizar-se eternamente com ela.

"Seul assis au milieu des bambous
Je joue du luth et siffle à mesure
Ignoré de tous, au fond des bois
La lune s'est approchée: claret"
La gloriette aux bambous, Wang Wei

O escritor, poeta e pintor belga Henri Michaux (1899-1984) compara poesia e pintura chamando a atenção para as imagens que a própria poesia cria através das suas manchas e sinais inventados e que no fundo tudo isso mais não é do que vocábulos negros sobre um fundo branco inscritos numa folha de papel, colocando por outro lado em destaque a pintura chinesa de paisagem que, segundo ele, atingiu desde há muitos séculos o seu mais perfeito grau de execução e de criação espiritual.

C'est une idée courante parmi les Chinois que la peinture doit tenir la place de la nature, que les tableaux doivent donner une telle impression de celle-ci que le citoyen n'ait pas plus à se déranger pour aller à la campagne, ce qui, en fait, se produit.⁹

Não basta ser é preciso representar o ser que se é ou que se imagina ser nas suas variantes niilista, existencial e criadora. História, arte, técnica e vida trocam entre si experiências, mas no final o que acaba por triunfar, à semelhança da razão unidimensional, é *a imagem única* do mundo que não pode ser resgatada por mais nenhuma perspectiva. Heidegger vê o mundo tornar-se numa imagem concebida pelos *Tempos Modernos*, uma imagem sem horizonte, um devir do mundo fazendo vir perante si o que está-diante de si (*das Vorhandene*) deixando que isso o represente e determine como um ente que se fixa e objectiva diante do ser, de um ser.

Que nome dar à manifestação natural da natureza que procura na sua essência representacional ser apenas aquilo que é na sua forma abrangente? Em que momento a experiência dum coisa que aparece como fenómeno natural vira consciência e pode ser compreendida na sua evidência imediata? Se tomo como exemplo esta árvore secular que vejo diante de mim como tema de descrição, então vejo na sua reflexão pura que esta árvore é continuamente dada como unidade objectiva através dum multiplicidade multiforme de modos de aparecer determinados. Ao afastar-me ou ao aproximar-me dela, quer o seu tronco quer as suas folhas e ramagens criam sensações derivadas do modo como ela aparece e se oferece a mim. A partir dum certo momento esta árvore torna-se numa coisa simultaneamente mutável e imutável, gerando perspectivas não só visuais, mas também tácteis e acústicas consoante a atenção prestada. A árvore que está fora de mim e dentro da minha percepção mental não está engessada por uma subjectividade dicotómica fechada cartesiana, mas antes procura ser o detonador do aparecer do mundo e dos outros. O que se procura aqui *descrever*, por assim dizer, é o modo como eu, o mundo e a existência dos outros pertencem à minha experiência *existencial*. Trata-se de existir não apenas face a uma intencionalidade contemplativa arborescente hipostasiada numa saudade secular imaginária, mas de existir sobretudo face a uma intencionalidade fundamental que dá primazia ao ser lançado no mundo e ao seu agir concreto sobre as coisas.

⁹ Henri Michaux, *Un Barbare en Asie*, Paris, Oeuvres Complètes, Pléiade, (Tome I), pág. 376.

Por isso é que a unidade da árvore tornada coisa acaba por se dissolver numa multiplicidade de esboços. O que torna possível este breve parêntesis de fenomenologia perceptiva é a síntese de identificação que contém em si a diferença imanente e transcendente da consciência do tempo enquanto forma fundamental da síntese perceptiva da árvore. Mas o passo seguinte seria o de situar esta consciência temporal da percepção no corpo e na carne que no seu conjunto acompanham a trajetória existencial do meu ser em direção a algo que reconstitua o sentido do que vejo. Mas o sentido duma coisa por mais extraordinária e axial que ela seja não se pode deixar resumir a uma proposição. Daí a pergunta/ou/questão fundamental lançada por Heidegger: *o que é uma coisa?* Na *coisa* encontra-se reunida a quadratura de quatro elementos essenciais. A terra, o céu, os mortais e o divino. Na vastidão imensa do mundo cabe ao poeta a tarefa hercúlea de dar voz ao silêncio do poeitar do ser. O poeta tem, por isso, a missão de capturar os sinais incisivos que sopram dessa *composição da quadratura do acontecimento* que reúne em torno de si a *coisidade* elementar do mundo ao contemplar as coisas como a expressão dessas quatro partes que se reflectem e espelham numa só reciprocidade assimiladora e acolhedora. A poesia e a linguagem seriam ambas entendidas como a expressão, por excelência, da manifestação mais funda do ser. A *missão* do homem no mundo seria a de, ao ouvir o apelo do ser, torná-lo ao mesmo tempo na palavra inaugural enquanto acto de fazer aparecer o mundo e as coisas. A questão da verdade do ser é deixada por inteiro ao poeta que se torna no mensageiro dessa verdade doada pela linguagem que a própria filosofia vai assumir como fazendo parte do seu sentido ao instaurar um caminho que ligará entre si o pensar, a linguagem e o homem. Hölderlin é o poeta do poeta que Heidegger elege como sendo o que tem uma maior proximidade com o ser da linguagem ao celebrar, através da linguagem poética, a evocação alegórica e enigmática duma natureza que se desdobra, desvela e oculta na paisagem inumana do acontecimento e da língua.

Deste modo existem a terra (pilar da construção, da fecundidade, da reserva das águas, dos minerais, da fauna e da vegetação), os mortais (homens), o céu (momento de luz, brilho solar e lunar, dia e noite) e os imortais (divinos, o lado maravilhoso do mundo e dos mensageiros). Esta quadrangularidade fundadora quebrou o seu pacto de silêncio hierático para com o mundo dos sinais milenares,

desde que os *Schwarze Hefte* de Heidegger (nos quais registrou os seus pensamentos entre os anos de 1931 e 1941) vieram a lume mostrando dessa maneira que o anti-semitismo nazi de Heidegger estava presente não só no seu pensamento político dos anos 30, como também nalgumas das suas formulações filosóficas.

A *paisagem* pensada de forma *desvelada* e *desdobrada* (ao longo deste texto) como morada do ser e clareira (Heidegger)¹⁰ apresenta-se, por isso, como o lugar *onto-estético* que possibilita uma habitação poética da terra na forma da sua quadratura pensante, uma habitação que procura sair da forma puramente técnica de habitação concebida tradicionalmente pela metafísica. A paisagem, um pouco à semelhança da natureza, não tem nenhuma essência originária. O todo e o uno da natureza são conceitos abstractos enquanto a paisagem se deixa captar e moldar através da percepção. A experiência estética da paisagem na natureza e na obra de arte, adquire no pequeno ensaio do filósofo e sociólogo alemão Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft*, uma grande importância pela forma como a paisagem alcança um valor fundamental ao reconfigurar diversos elementos heterogêneos pertencentes à paisagem na sua relação com o homem, a arte, a natureza e a filosofia que surge aí como elemento catalisador. Existe na filosofia da paisagem de G. Simmel

¹⁰ A questão da “paisagem” abordada numa perspectiva radicalmente diferente da que encontramos nas concepções filosóficas idealistas da natureza pode ser encontrada em alguns textos de Heidegger, como é o caso da carta publicada, em 1934, num periódico alemão intitulada “Why do I stay in the Provinces”, traduzida do alemão e editada por Thomas Sheehan In: *Heidegger. The man and the thinker*, Chicago: Precedente Publishing, 1981. Nessa carta Heidegger conta que por volta de 1922 construiu uma cabana de esqui no cimo da Floresta Negra, no Sul da Alemanha, na pequena aldeia de Todtnauberg. Foi nesse lugar e nessa pequena cabana que ele escreveu algumas das suas mais importantes obras. A filosofia, para Heidegger, é como uma força quase natural cuja intensidade acaba por se disseminar e confundir com as montanhas que existem à volta dessa região onde ele habitava. Digamos que para Heidegger tudo isso era o *lugar* da filosofia, essa “paisagem” interior com a clausura do abrigo que se revelava na cabana de madeira onde ele viveu, meditou e escreveu. Seria extremamente difícil para Heidegger ir ao encontro da verdadeira solidão e ao mesmo tempo levar uma vida urbana e cosmopolita. A “paisagem” da Floresta Negra, onde se situava a cabana do filósofo solitário camponês (*bauerlich*) ajudou-o a encontrar o sentido de uma habitabilidade existencial poetante por ele designada *Gevierte*, a que já fiz aqui referência.

O homem, como dizia Hölderlin, «habita nesta terra» impregnada de “paisagem” onde «terra» já significa «por debaixo do céu» e a *physis* dos Gregos quer dizer o que sai e brota por si mesmo e desse modo permanece, conseguindo, assim, ultrapassar o conceito de natureza. No final da carta Heidegger confessa que seguiu o conselho dum seu velho amigo aldeão de 73 anos que o convenceu a ficar na província (terra natal) e a não aceitar o posto de professor na Universidade de Berlim (cidade, capital). Trata-se, em suma, dum recusa que tem a ver com a escolha dum lugar: o da região montanhosa de Todtnauberg, onde Heidegger habitava na sua cabana e decidira não trocar a floresta pela universidade. A questão da “paisagem” rural versus “paisagem” urbana permanece em aberto no texto/carta de Heidegger e parece evocar, ainda que de forma enviesada, algumas passagens do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares que falam sobre *vedutas*, viagens, pontos de vista e paisagens metafísicas.

a preocupação de buscar em cada detalhe da paisagem o seu sentido global que remete para a unidade e para a relação entre as coisas. Daí o seu panteísmo estético pelo modo como analisa a paisagem através de um conjunto de traços significativos que visam descortinar o seu sentido geral desde o fragmento (parcela de território) até à totalidade (grande natureza).

A paisagem, dizemos, nasce quando, no solo, uma ampla dispersão de fenómenos naturais converge para um tipo particular de unidade, diferente daquele com o que o sábio no seu pensamento causal, o adorador da natureza com o seu sentimento religioso, o agricultor com o seu propósito teleológico ou o estratega apreendem justamente este campo visual. O suporte mais relevante desta unidade é, sem dúvida, o que se rotula de disposição anímica (*Stimmung*) da paisagem.¹¹

A intenção deste trabalho foi de percorrer alguns caminhos dissemelhantes da paisagem e do pensamento e ao mesmo tempo desbravar o destino aporético de algumas *paisagens* que nos inquietam embora nos continuem a fascinar.



Figura 1 - Johannes Vermeer, View of Delft, 1659-60, oil on canvas, 97 x 116 cm. Mauritshuis, The Hague.

¹¹ Georg Simmel, *A Filosofia da Paisagem*, tradução Artur Morão, Covilhã, Coleção Textos Clássicos de Filosofia, 2009, págs. 13.

Referências bibliográficas

- BLUMENBERG, Hans. *Naufração com Espectador*. Lisboa: Vega, s/d
- BORGES, Jorge Luis. *Oral e Siete Noches*. trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.
- _____. *Mémoires d'aveugle*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1990.
- _____. *Psyché, Invention de l'autre* (tome 1). Paris: Galilée, 1987.
- FLÉCHEUX, Céline. *L'Horizon. Des Traités de Perspective au Land Art*. (Préface de Baldine Saint Girons). Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- MICHAUX, Henri. *Un Barbare en Asie. Oeuvres Complètes*, Pléiade, (Tome I), Paris: Gallimard, 1967.
- SIMMEL, Georg. *A Filosofia da Paisagem*. tradução Artur Morão. Covilhã: Coleção Textos Clássicos de Filosofia, 2009.
- ZIZEK, Slavoj. *Problemas no Paraíso*. trad. C. Santos, Lisboa: Bertrand Editora, 2015.