

NUNO JOSÉ DE NORONHA MENDOÇA

PARA UMA POÉTICA DA PAISAGEM

A IDEIA

VOLUME I



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

1989

800794889990

NUNO JOSÉ DE NORONHA MENDOÇA

PARA UMA POÉTICA DA PAISAGEM

A IDEIA

VOLUME I



87551

Dissertação apresentada à Universidade de Évora para
obtenção do Grau de Doutor em Artes e Técnicas da Paisagem.

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

1989

712
MENZ

**À minha Mulher
e às minhas filhas**

INTRODUÇÃO

A natureza é o lugar onde reside o silêncio da poesia. Alcançá-lo, é ser poeta por algum modo e reconhecer que por aí, essencialmente, podemos habitar o mundo.

Cada homem é irrecusavelmente poeta, como único modo de suportar o real, fazendo do simples acto de viver a primeira obra poética.

Uns, são-no plenamente e tanto, que passaram a sê-lo em permanência. Outros, só fugazmente lhe acedem. Nenhum, porém, dispensa a poesia.

Cada um escolhe o percurso onde mais se encontra e por onde melhor participa no mundo. Todos os caminhos, por fim, irão dar à poesia.

Escolhemos este, o da paisagem, porque nela se acolhe parte do grande silêncio. Os poetas, aqueles que o são em permanência, dizem-nos que só pela afeição a podemos atingir.

Na paisagem encontramos-nos, e encontramos tudo: vida, amor, saudade, razão, sentido. E todos os caminhos que foram dar à poesia, vão encontrar-se também na paisagem, origem e terminação natural do homem.

Assim, compreender a paisagem por uma aproximação afectiva, é compreender o homem também, porque ambos, homem e paisagem se compreendem em consubstanciação, ou, não se compreendem nunca.

*

Experimentámos e perscrutámos a paisagem. Encontrámos alguns princípios espaciais, elementares e poéticos e como princípios os enunciámos nesta dissertação, formulando uma poética da paisagem.

Temo-los como uma verdade mas sabemos que estes mesmos princípios podem pertencer a outras verdades, consoante cada homem medite a paisagem.

Por eles estabelecemos e enunciámos a Poética como uma atitude, desejando aprofundar aquilo que move o homem ao encontro da paisagem, ainda antes do fazer da obra, seja ela a arte, a técnica ou o cultivo dos campos.

Pretendemos também encontrar o porquê e o para quê do seu estar na paisagem, a partir do qual, terá então lugar como primeira obra criativa o puro acto de viver.

Estes princípios só são compreensíveis tomados na sua relação próxima, carecendo de significado quando isolados dos outros que os completam.

Porque essencialmente poéticos, pertencendo à intimidade da alma, e da natureza, são móveis, mutáveis e mesmo revolucionáveis. A emoção, toma-os por modos diferentes na intimidade humana, em cada momento e em cada paisagem vivida também.

E se, viver, é já uma emoção poética e obra criativa, no particular fazer de cada ser humano, então é imponderável a ordem dos princípios escolhidos.

Sabemos de alguma constância, de alguma historicidade na poética, enquanto doutrina que rege o imaginário, mas sabemos também que este mesmo imaginário se apodera do impensável e do inimaginável, indiferente ao tempo histórico, a princípios e a regras.

A dado momento, não importa já o tempo na sua passagem. A poética que rege o homem de Altamira, D. Diniz ou Bachelard, é a mesma. Salomão e Florbela cantaram exactamente o mesmo amor. Amenófis IV e Bernardim, possuem ambos o mesmo bucolismo transparente. Em qualquer deles, algo de muito romântico encontramos antecipando-se ao Romantismo.

A Natureza tem um só tempo, e os homens são o Homem. Momentos há desse tempo e desse homem em que mais predomina a guerra, ou a virtude, ou a filosofia. Ou é Deus que o preocupa, ou a descoberta do Cosmos, ou a Economia. Ou então a Ciência.

Mas o tempo da paisagem, o tempo do homem a olhar pela alma que flui e reflui, é um só.

*

Uma simultaneidade de duas experiências originou esta dissertação: a experiência da paisagem e o ensino do desenho. Elas determinaram uma procura, na intimidade dos dois domínios, unificando-se por fim sob o encontro poético.

Desta reunião desenvolve-se o estudo aqui apresentado, e que em boa parte irá retornar à sua origem, como contribuição quer para uma, quer para outra experiência.

No primeiro Volume reunimos os princípios a que chegámos, constituindo a teorização de uma experiência iniciada há cerca de dez anos atrás.

Procurámos uma ordem que se assemelha cronologicamente à própria experiência, expondo no primeiro e segundo Capítulos respectivamente a Ideia de Paisagem e das paisagens e o Sentimento. Definimos assim o campo onde depois abordamos a Poética e por último, no Capítulo IV, propriamente a Poética da Paisagem, como uma exercitação dos princípios anteriormente enunciados.

O segundo Volume, a que chamámos "A Experiência da Paisagem" apresenta, abreviada e cronologicamente uma vivência progressivamente interiorizada e interrogativa. Periodicamente remetemos a leitura do primeiro Volume para determinados pontos desta experiência que se nos afiguraram fundamentais. Evitámos, contudo, o recurso sistemático a este processo, porque nos pareceu prejudicial a uma leitura contínua, que ficaria excessivamente interrompida.

O terceiro Volume, "Anexos", reúne os Inquéritos Experimentais à Paisagem que realizámos em Viagens de Estudo, bem como as observações e medições na evolução de Um Dia de Luz, confirmando aspectos e princípios que enunciámos.

*

Por fim desejo agradecer a algumas pessoas que por um modo ou por outro me ajudaram a conseguir a investigação necessária para esta dissertação bem como a sua apresentação.

Ao meu orientador, Professor Lagoa Henriques, pelo que me comunicou de uma ética, de uma estética, e de uma técnica.

Ao Professor Gonçalo Ribeiro Telles, com quem fui conhecendo muitas paisagem deste país, e outras mais na ideia e no conceito.

Ao architecto Gerard Dutry da Université Catholique de Louvain, pelo modo como me acolheu e orientou enquanto bolseiro do Governo Belga naquela instituição.

A M^{me} Else Gobbe e Arq.^{tes} Urbanistas Jean François Mabardi, Herman Becker, Christian Gilot e André De Herde, igualmente da Université Catholique de Louvain.

Aos meus amigos:

- Ana e Carlos Monjardino, pelos muitos apoios em Paris, sem o que não poderia ter feito, parte da investigação para esta dissertação.

- Teresa Mendia de Castro que igualmente me apoiou em Bruxelas e se dispôs sempre por vários modos a permitir-me este estudo.

- Maria José Stock, Celestino Froes David e minha Mulher, que pacientemente reviram aspectos da minha dissertação.

Ao Senhor Carmine e sua mulher que me receberam como amigo em Florença.

A M^{me} Robert, Directora do Instituto Francês de Florença, pelas facilidades que me concedeu.

Ao Dr. António João de Brito dos Santos com quem me aconselhei sobre os Inquéritos à Paisagem.

A Professora Ana Maria Guedes de Almeida e Silva e Dr. Augusto Fitas, pelos esclarecimentos em torno da Óptica e da Luz.

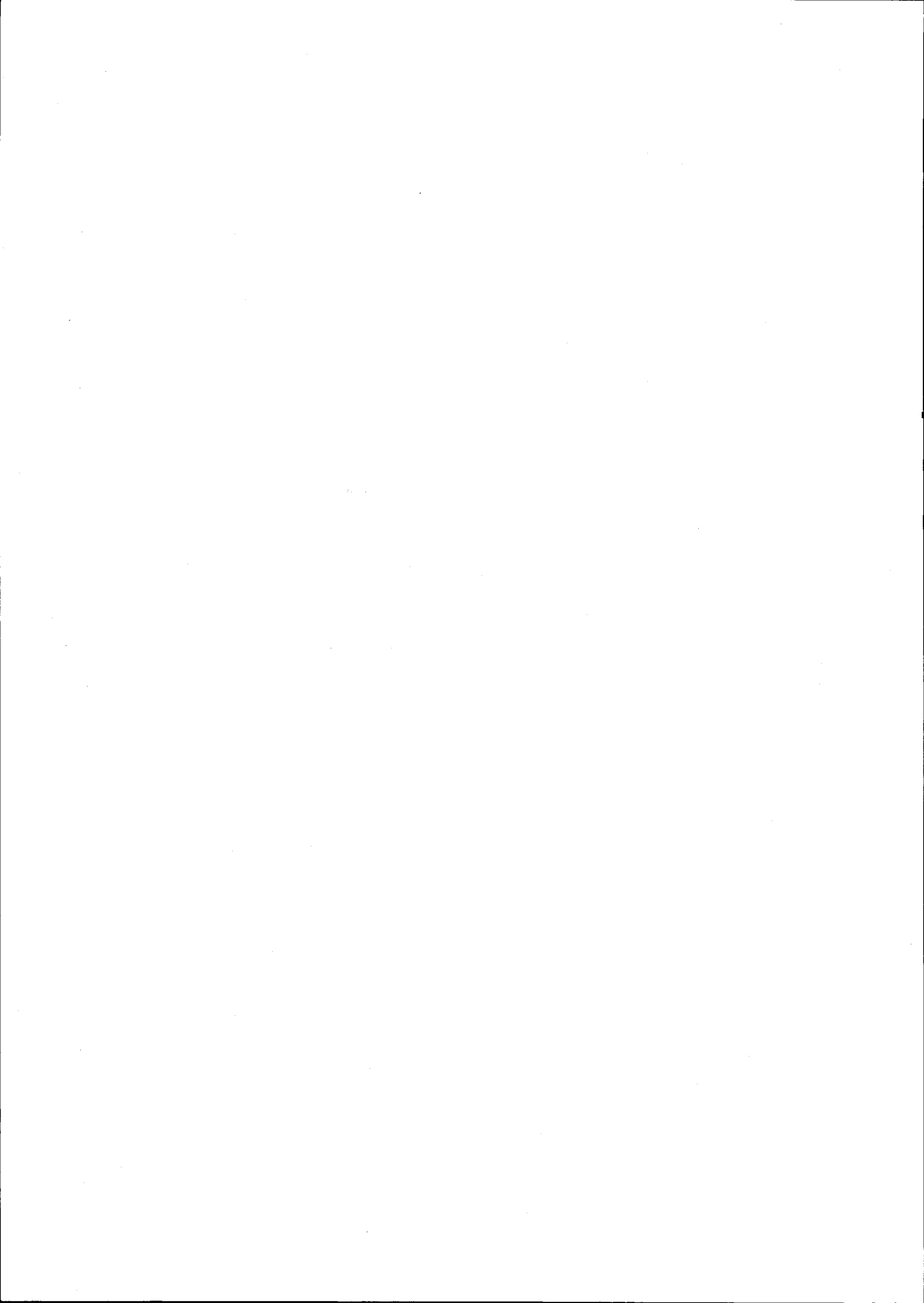
A Universidade de Évora pelos apoios concedidos durante os anos de investigação.

Aos Governos da Bélgica e da Itália, de quem fui bolseiro nos anos de 1984 e 1985.

A todos os que foram meus alunos e que por vários modos permitiram e proporcionaram as experiências para este estudo.

Por fim, num lugar muito especial, aos meus Pais, por todas as coisas transmitidas e que se projectaram numa vida.

CAPÍTULO I
A IDEIA DE PAISAGEM



1. IDEIA E CONHECIMENTO

A ideia nasce quando a realidade se experimenta. Viver e meditar o vivido, no próprio momento ou em qualquer outro tempo, é idealizar a paisagem no encontro do intelecto com o percebido.

A ideia forma-se no imediato, no momento de ver e sentir, e prossegue no tempo sempre que a memória retoma os factos experimentados. Toda a recordação é ideia, toda a memória em associação espaço-temporal é uma energia formante em procura do *locus amoenus*. Toda a memória, em fabricação da ideia, é um movimento afectivo em redor das paisagens várias que ao longo de uma vida se vão retendo e que, diante de cada nova visão, refluem e revolucionam.

A ideia de paisagem realiza-se *motu proprio* mesmo que a realidade se não presencie. Para tanto, basta apenas a memória ou a vontade de a ver, ou o vago sentimento de saber que a ela pertencemos.

Sentir é o mais forte princípio do ideal, aquilo que gera a afeição a reter-se na paisagem, elegendo-a lugar amado.

Então a ideia cresce e transforma-se em poesia que esta sim, é a sua mais profunda idealização, sem que limite algum a detenha, sem que conceito algum a possa mesmo explicar.

Poeticamente, a paisagem é ideia acrescentada à natureza, humanizando-se esta no mundo imaginário que o homem activa sempre que a realidade estética se transcenda por afectiva vontade.

A realidade paisagem completa-se culturalmente pelo pensamento filosófico cujo intuito é conhecê-la profundamente e assim constituí-la como objecto de conhecimento.

Pierre Sansot (1) situa-se nesta dualidade de conhecimento em que a paisagem se torna para quem dela se aproxima: a coisa e a ideia.

Uma completa a outra e acrescenta-a, de uma prática a uma teoria e esta de novo motivando uma outra experimentação. A ideia de paisagem não é assim exclusivamente pensamento mas uma envolvimento em ambas as atitudes assumindo a ambiguidade. Primordialmente, ideia, se a escrevemos como um resultado de algo que experimentámos mas, logo esta experimentação, se torna uma intelectualização dos factos, um acto de meditação.

À primeira palavra escrita, risco ou cor, segue-se inevitavelmente o filosofar sobre essa experiência, que nos fará descobrir, por sua vez, novos caminhos e nos levará de volta à paisagem em outros ensaios e vivências exploratórias.

(1) Pierre Sansot, *Variations Paysagères*, p.86.

Como ideia que é, e enquanto ela, é vaga e imprecisa. Constrói-se a partir dos sentidos e dos sentimentos provocados, numa elaboração mental de imagens multiplas de um espaço complexo de relação entre o homem e a paisagem, espaço esse também já culturalmente denso por muitos "pensares" sobre ela e a natureza.

Este idear torna-se um desejo de conhecimento, de interior e exterior, dado que conhecer a paisagem é conhecer também o homem que nela vive, a modificou e a usa profundamente, porque é nela que existe, interrogando e duvidando.

E sempre será um tactear em que procura estabelecer teorias que apoiem os factos vividos e percebidos e que cada homem tenta no seu particular fazer ao cimo da terra. Esse fazer, entendemo-lo aqui como poético e, por isso, íntimo.

Em suma, a ideia de paisagem é um querer saber da paisagem e do homem, não cada um por si, mas em coexistência, para poder saber de ambos fisicamente transcendidos.

Intelectualmente a palavra paisagem, faz-nos de imediato ocorrer o sentido de natureza, mais ou menos romântica, mais ou menos lírica, mais ou menos rural, mas essencialmente natureza manifestada na superfície terrena, uma imagem de campos, de árvores, provavelmente água, montanhas ao fundo, e o céu que tudo unifica.

Uma imagem que vive na nossa mente cultural, artística e literária fundamentalmente, (1) que nos ensinaram a ver e a amar e a

(1) Emilio Orozco Díaz, *Paisaje y Sentimiento de la Naturaleza en la Poesía Española*, p. 20. A ideia de paisagem observa-se aqui em grande parte edificada pela cultura, configurando ao mesmo tempo, o nosso conceito de paisagem: " En general, las obras de poetas y pintores van ido configurando nuestra visión e educando nuestra sensibilidad..."

que o afecto se liga desde criança, página a página de cada história, de cada aventura de Salgari, de Júlio Verne, páginas também de Júlio Dinis ou de Camilo e que ainda agora continuam numa atemporalidade da própria paisagem e do prazer de a sentir.

Pela cor e pelo desenho, ocorre, talvez ainda com mais força, em Van der Weiden, ou Bernardo Marques, onde se reconfirma a dupla atemporalidade, a da natureza e a da arte ou, se quisermos, a permanente actualidade de uma e de outra, que num momento nos permitem contrapor a presença de dois pintores à distância de séculos, sem que a ideia primeira se altere. E a arte e a paisagem de ambos permanece actual como o espírito que as criou, por um amor à natureza e por um sentido do vital.

Pela poesia, em Florbela, Ramos Rosa, António Machado ou Fernandes Jorge, presentimo-la por modos tão diversos e por tão particular cantar, que cada uma se torna uma paisagem ideal:

"El sueño bajo el sol que aturde y ciega,
tórrido sueño em la hora de arrebol;
el rio luminoso el aire surca;
explende la montaña;
la tarde es polvo e sol" (1)

em que a paisagem é a dos sentidos, da luz plena e do sonho, tornando-a pesada de luminosidade e presença, e que a ideia cinge à densidade vital do mundo físico, ou, em que,

(1) António Machado, "Canciones", in *Poesías Completas* p. 106.

"As areias
não podem conservar a forma
dos lábios

e o musgo dos bosques
não vai prender a sombra
que nele correu". (1)

Aqui, formula-se o etéreo, também o sonho e a fugacidade das impressões que nos afirmam toda a imponderabilidade dos sentimentos e um mundo imaginário da poesia.

Os séculos da paisagem, agindo na formação do indivíduo, mantêm nele gravada uma imagem ideal que a natureza humana transporta visceralmente, desde que na mente realizou pela primeira vez a consciência do meio, a percepção da exterioridade e a dedução interior para os factos visíveis. Essa evolução biológica enquanto que por um lado fazia surgir e apurava a inteligência e a sensibilidade, por outro, deu início à eterna e complexa relação emotiva com a paisagem, interdependência criativa e cultural.

E é sem dúvida a poesia, a maior e mais funda energia que a paisagem provoca. Nela, a natureza recria-se em dimensões e relações que em tudo ultrapassam a realidade física. Propõe-nos mesmo uma ideia total de paisagem transcendida, mais próxima de uma dimensão de natureza que de uma confinação ao espaço da paisagem. A abstração e a imaginação transpõem-na para o fantástico das relações mais inteiramente

(1) João Miguel Fernandes Jorge, *A Jornada de Cristóvão de Távora Primeira Parte*, p. 62.

livres de objectividade, sendo assim possível, que "o musgo dos bosques não prenda a sombra que nele correu".

A ideia de paisagem realiza-se em desejo, em vontade, em impulso interior de ser natureza também, não já como forma de compreender e explicar mas como única solução de ser inteiramente. E ser inteiramente em consubstanciação, é o modo real de compreender aquilo que escapa à razão, próximo já de um estado de natureza.

Fernando Pessoa disse através de Alberto Caeiro: "Não sei o que é a Natureza: canto-a." (1).

Deste modo há um tanto de recusa em enunciá-la conceptualmente e a aceitação de ser, cantando-a, seria a sua única maneira de a dar a conhecer, mesmo sem a saber explicar. Ou, talvez porque querendo explicar o que de certo modo é inexplicável, correria o risco de destruir o encanto de a cantar.

E, grande parte da natureza cantada pelos poetas, pelos escritores, pelos pintores, enfim, pelos artistas é, sem dúvida, a paisagem. Ela é a natureza imediata, aquela que todos os dias amanhece diante dos nossos olhos sem que para tanto precisemos de ser artistas mas tão só seres sensíveis, aquela que percorremos e respiramos e que cresce nas ruas e nas cidades e nos jardins e mais livremente ainda no espaço próprio da Natureza a que chamamos campo, paisagem ou natureza.

As duas noções sobrepõem-se, a de paisagem e a de natureza, ao ponto de não as distinguirmos uma da outra, tal como nos refere Orozco Díaz (2) no seu estudo sobre o sentimento da paisagem e da natureza na poesia, entendendo-as assim na imediaticidade da apreensão,

(1) Alberto Caeiro, *Poemas*, p. 53

(2) Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*, p. 8. Refere-se este autor à sobreposição dos dois sentidos, o de paisagem e o de natureza, "que pueden sobreponerse o fundirse plenamente, por lo menos enlazarse en un punto de arranque o impulso inicial..."

no uso e na usufruição. Nem é indispensável fazer a distinção, quando o prazer de a sentir é o que comanda a vida no momento, quer seja poema, pintura ou mera usufruição, quando tudo se supera por um puro gozo de absorver a poesia flutuante que vem da paisagem a nós e que de novo enviamos em procura de fontes desconhecidas. Natureza ou paisagem, seja o que for que nesse momento lhe chamemos, o que é verdadeiramente decisivo é aquilo que se passa em nós, e entre nós e o espaço em que existimos. Daí nascerão as ideias, a invenção do mundo, o puro prazer de imaginar sem necessariamente materializar, o acto mais ou menos longo de viver e conhecer. A paisagem não é o território sem segredo que se estende diante de nós mas, sim, uma afectividade que se transmuta, envolve e que vitalmente sustenta o homem, consubstanciado com o espaço natural.

Por aqui, pela paisagem/natureza, o homem se perfaz ser vivo inteligente, senhor de vontade em coexistência criativa, usufruindo da essência, de si próprio e, também, acrescentando natureza e paisagem.

A ideia de paisagem é uma ideia que reúne toda a sua história - mesmo aquela anterior ao homem e a que poderíamos chamar a pré-paisagem - num só momento. Quase se explicaria mais e melhor por todo o seu vaguear pelos recantos da terra construindo aos poucos ideia e paisagem. Em todos os exploradores, o acto de viajar teve, para além dos objectivos científicos que os guiou, uma componente romântica, uma emoção de conhecer a paisagem e as paisagens do mundo, onde de mistura com a natureza e o desconhecido, sempre existiu o sentido da beleza natural, o poético e o pitoresco. (1)

(1) Gilpin, como que instituiu a viagem apenas pelo sentido romântico e pitoresco, dando-nos mesmo as condições precisas para o fazer. O fim desta viagem, não é já o acto de viajar, mas tão só um exercício do pitoresco, "cette espèce de beauté". William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque* p. 41 e seg.

Não é um romântico histórico, (1) aquele de que falamos, mas o romântico inerente à natureza humana que levou sempre o homem à paisagem e à natureza, quer pela muita alegria, quer pela grande tristeza. Por isso ela é tão constante na sua obra, porque em verdade, dela depende em espírito e em corpo.

Toda a viagem é em parte conduzida pela ideia de paisagem, paisagem nova a conhecer, paisagem de outros homens, de outras dimensões, de outros climas, de mares, montanhas, ou de desertos de absoluta solidão.

É a ideia que move o homem, remexe o espírito e o estimula e que a dado ponto o empurra inevitavelmente para navegar em torno do mundo, para emigrar para outros países, para descobrir e recomeçar-se em outras partes da Terra.

Digamos que a dado momento a ideia de paisagem passa de uma intelectualidade, que é conhecimento e pensamento filosófico, para uma atitude dinâmica em que o mundo se conhece pelas diferentes paisagens e pela emoção de as conhecer, ou pelo puro gosto de viajar, termo que comporta um qualquer rumo ou, mesmo, um sem rumo definido. Ir e saber.

Daqui, desta dinâmica, surge a necessidade de escrever, de desenhar e pintar, de comunicar por qualquer modo. Uma dinâmica que impele à criação porque o registo não é apenas usado para que a memória não esqueça mas é, depois disso, uma necessidade criativa, um livre exercício de recriar a paisagem, pois o homem não consegue existir sem fazer.

Esta dinâmica é, talvez, quanto a nós, um dos meios mais

(1) Este romântico é aquele que refere Georges Gusdorf: "Le romantisme historique à travers la révélation du romantisme éternel qui une fois incarné dans les œuvres des hommes, se projette vers le passé et vers l'avenir...". *Fondements du savoir Romantique*, p. 57

fecundos de a conhecer e dar a conhecer, transformando-a e tomando-a como coisa do espírito humano.

Experimentá-la, é conhecê-la pelo modo mais completo de a poder explicar como mundo, tornando a explicação em algo vivo e perceptivo, no corpo e no espírito. E sobre esta vivência que cada um dos nós experimenta, exerce-se uma acção filosófica de outros, que por algum modo a pensaram antes de nós e que nos guia também o conhecimento *in loco*.

Pela invenção da paisagem então realizada, se chega também à ideia, retornando agora a ela como objecto de conhecimento, onde se fará a ideia pessoal de paisagem que pertence ao ser individual e criador.

Na designação ideia de paisagem, distinguimos assim o pensamento intelectual, essencialmente filosófico ou de tendência filosófica tal como observamos em Bachelard, Rosário Assunto, Lamblin ou Dufrenne ou o pensamento poético de Cezanne, Unamuno, Tison-Braun, Altdorfer, Torga ou Orozco Díaz.

Um, o filosófico, enquadra a teoria, inventa pela razão, enuncia os conceitos, o que pode levar a dizer que a paisagem do filósofo é rigorosamente plana (1). Outro, o poético, recria na total liberdade e prossegue o mundo em imaginários pessoais permitindo-lhe dizer a paisagem como Herberto Helder:

"E eu mudo sobre este campo parado
de cravos, quando a lua
rebenta, quando
sóis e raios crescem para todos os lados do seu
fulminante país." (2)

(1) Gaston Bachelard, *Paysages* p. 12 " Le paysage du philosophe, le paysage pensé, est plat systematiquement plat..."

(2) Herberto Helder, "Lugar" in *Poesia Toda* p. 194

Ao contrário da paisagem plana do filósofo, esta, a do poeta, anima-se em formas mentais fantásticas, tantas e tão várias quanto o queira o imaginário pessoal.

Por ambos os pensamentos se chega ao conhecimento da paisagem, conhecimento esse que comporta a totalidade das visões que os diversos saberes identificam, desde a psicologia à geografia e da poesia à física sem que, nenhuma das visões, por si só, detenha a verdade mas, em conjunto tomadas, mantêm a descoberta contínua.

A paisagem, essa, continua ideia em movimento, sempre que alguém a interroga e a canta sem que por tanto interrogar e cantar se a acabe de explicar. Porque todo o pensamento e obra que o homem engendra sobre a natureza é, como Keneth Clark diz, ideia de natureza e por conseguinte de paisagem. (1)

2. A PAISAGEM DO HOMEM

"No princípio Deus criou o céu e a terra". (2) mas era ainda caos, solidão e trevas. Só após as distinções luz-trevas, céu-globo terrestre, e água-terra surge a primeira ordem que proporcionará o tempo de "ornamento ou complemento" (3) em que se inicia a vida.

(1) Keneth Clark, *Landscape Into Art* p. 1. A inspiração que os diversos elementos da paisagem exercea em nós tem vindo ao longo dos séculos aumentando o imaginário "And we have come to think of them as contributing to an idea which we have called nature".

(2) "Génese" in *Bíblia Sagrada* p. 24.

(3) *idea, ibidem*. A nota ao versículo 1 refere a divisão dos seis dias da criação em dois ciclos simétricos sendo o primeiro de "Separação ou distinção" e o segundo de "ornamento ou complemento" em que o céu se enche de "astros, o mar de peixes, a atmosfera de pássaros, a terra de animais, compreendido o homem."

Ao interrogarmos a paisagem, recuamos inevitavelmente até este início que o homem não viveu, mas que sabemos e pressentimos, uma vaga sensação de plena natureza, sem homem nem ideia (1)

Seria um puro local de encontro virginal, de terra e céu, numa expressão total e sintética de paisagem, não mais que uma superfície vital de contacto.

Então, paisagem, era essa relação solo-ar, interpenetração criadora, espantosa fusão de matérias em trocas e fecundações, onde todos os nascimentos e mortes teriam lugar. Nesse delgado espaço de múltiplas energias, entre o ar, a água, a terra e a luz se estabeleceu o corpo inicial da paisagem numa inimaginável alquimia. Pouco se assemelhava ao que hoje temos diante dos nossos olhos.

Antes, ainda, do "princípio", apenas havia a matéria incandescente girando no espaço, aguardando a formação da crosta sólida sobre a qual se formaria o céu, a água e a luz enunciadas (2)

O processo fotoquímico inicia-se então, e,

"Abrem-se os espaços calmos

abrem-se clareiras para estar indefinidamente num

repouso fresco.

Que inexplicável confiança

removeu os últimos obstáculos!" (3)

(1) Sophia de M. B. Andresen fala-nos deste início das coisas, independentes e anteriores ao homem, não se decidindo a existência da paisagem apenas referida a ele, mas por aquilo que sabemos. Falando da beleza das imagens de Saturno que hoje conhecemos, falamos de uma beleza que já antes existia, como uma poesia de Saturno que nos é anterior, pois que, "a Poesia é a própria existência das coisas em si", independentemente do homem, in *Colóquio* p. 53

(2) Hubert Reeves, *Um pouco mais de azul* p.p 100-101

(3) António Ramos Rosa, *No Calcanhar do Vento*, p. 27

Inaugura-se a vida no planeta, longe ainda de formas hoje conhecidas. Um lentíssimo processo, á luz da nossa noção de tempo, leva a superfície terrestre a moldar-se por convulsões internas, em montanhas, planícies e rios, adquirindo a terra uma personalidade espacial onde o homem já pode dizer:

"Amo o espaço e o lugar, e as coisas que não falam" (1)

Na mesma imagem simples, em que o Génesis nos apresenta a formação do universo, poderíamos dizer que "estaria feita a paisagem". Em breve a vida se eleva da natureza aquática, berço original de todas as espécies e é a paisagem verde o primeiro ser vivo a constituir-se, apoderando-se da totalidade do espaço. "Germine a terra vegetação, ervas que dêem sementes, e árvores frutíferas que produzam fruto da sua espécie com a própria semente dentro de si, sobre a terra" (2)

Neste modo cândido se nos apresenta a paisagem no Génesis num aparente início que se perde na obscuridade dessa mesma candura, que tudo deixa flutuar numa ausência de referências e em que só a palavra eternidade é possível.

Fernando Echevarría assim a refere também, ligando ao sentimento da eternidade, ainda o da saudade:

"Ou na profunda paisagem
onde o ritmo litúrgico da festa
tivesse dilatado o da saudade
de forma a ser antiguidade eterna" (3)

(1) António Gedeão, *Poemas Póstumos*, p. 27

(2) "Génesis", in *Bíblia Sagrada*, p. 24

(3) Fernando Echevarría, *Fenomenologia*, p. 125

é, talvez, este sentimento de um espaço total e eterno que leva também, Rosário Assunto a explicar a paisagem, primeiro que por qualquer outro conceito, como "uno spazio" (1). Todo o espaço é paisagem não podendo assim, ser tomada como objecto ao cimo da terra pois, toda a superfície dela se preenche.

Mas, antes ainda da paisagem completa que o Génesis nos sugere e que nos é contada à imagem de hoje, sabemos que se iniciou como espaço raso onde a árvore ainda não crescera, sem altura vegetal, mas verde já, de fetos e musgos (2) como um imenso campo cobrindo a terra plana, as encostas e os vales. Uma paisagem quase sem espessura confinada à imediata superficialidade do solo jovem.

A paisagem cresce, ainda numa história do tempo natural e diferencia-se nos diversos pontos do globo por ambiências e aspectos que a acção dos factores geológicos, climáticos, morfológicos e biológicos imprimem.

O espaço particulariza-se e as características próprias de cada lugar definem paisagens próprias que por sua vez produzirão vida específica e característica do lugar.

É neste paraíso que a visão bíblica inclui o homem, neste momento da paisagem, quando tudo já se encontrava "pronto" para o receber após os "dias" de criação do mundo.

Por fim o homem, o último ser que faltava à paisagem, o ser supremo da criação, para quem tudo foi feito e a quem foi dado poder sobre todas "as coisas criadas", (3) inicia assim a história da paisagem, a par e passo com a sua própria história.

(1) Rosário Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Vol I p. 5

(2) João Vicente Martins, A idade dos metais na Lunda "Carta Geo-histórica" in *Comemorações do Primeiro Centenário da Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1863-1963*, volume II, Lisboa 1964

(3) "Génesis", in *Bíblia Sagrada*, p. 36

Uma e outra contam-se a ele referenciadas, se bem que a da paisagem lhe seja muito anterior mas, não é pelo facto de a não ter conhecido que ela deixou de ser história e paisagem. Sabemo-la, é certo, sem a ter visto e percebido, o que de certo modo pressupõe a ausência do objecto de conhecimento e portanto o próprio conhecimento. Mas, é também certo que hoje podemos reconstituí-la e afirmar a sua existência. Provamo-la, e é o próprio homem que o faz através dos seus recursos científicos.

A anterioridade da paisagem em relação ao homem faz dela um espaço vivo tão antigo que a ciência não lhe descobriu com rigor nenhum início, pois que este começa não apenas com a formação do planeta mas com a do próprio Cosmos. Apenas temos acesso à segunda luz, fósfil apesar de tudo, àquela que resta do "big bang" após o primeiro milhão de anos de trevas, desde a origem do Universo (1)

Esta anterioridade da paisagem, aquilo que tudo já era há milhares de anos quando o homem chegou, refere-nos a total autonomia da paisagem em relação a ele, perdido que foi o poder sobre todas "as coisas criadas". Culturalmente, tudo temos que relacionar à existência humana, talvez para que não nos percamos na imensidão do tempo que não conhecemos, de modo que a nossa concepção do mundo tenha uma unidade mais humana e aceitável ao entendimento. No entanto, esse hábito de visão, restringe a ideia, e humaniza em excesso as coisas, neste caso a paisagem. O tempo que dela conhecemos é nada, comparado com o anterior. Não precisou do homem, a paisagem, e a verdade, é que continuamos a nascer, viver e morrer ao seu ritmo e, mesmo o aparecimento do único ser que se tornou capaz de a alterar, por vezes

(1) Hubert Reeves, *op. cit.*, p. 36

profundamente, mesmo esse, em nada lhe alterou a essência. No seu percurso fulgurante em tão curto espaço de tempo, o homem, de tão rápido, ultrapassou-se e perdeu natureza, que é parte do seu sentido animal e capacidade de compreender as coisas íntimas, ou sentimento visceral de natureza. No entanto, a paisagem permanece imutável, adaptando-se às alterações que o homem introduz, mas mal ele deixa de a controlar ela torna ao seu próprio movimento.

Falar da paisagem é falar da natureza entendendo natureza no conceito mais vasto e original - princípio interior de todos os entes, que os faz ser e mover, força expansiva, intimidade absoluta consigo mesmo.

Falar de paisagem é falar do homem tão indissociáveis se encontram hoje, num determinismo mútuo que evolui desde o início da consciência humana num crescendo imprevisível por parte do homem, senhor da técnica e da arte. Determinismo a que estão sujeitas as coisas da natureza e que por si só ainda determinam o homem à proporção inversa da sua evolução técnica.

Paisagem do homem, contudo. Pertence-lhe pelo poder de a usar, mudar e destruir, destruindo-se também como parte dela e da natureza. Renova-se quando não se desnatura e age ritmicamente próximo do compasso natural, coexistindo então com a paisagem que poderá ser totalmente posta e criada para seu serviço, mas que se mantém paisagem.

Da sua posição ética, e que se funda sobre o sentido de natureza, depende a paisagem. Não é necessário sequer procurar a definição de ética, pois, ela nasce no próprio homem quando a sua atitude para com a natureza e a paisagem é de coerência, de coexistência e de proximidade.

Assim, ele age equilibradamente num prolongamento vital da própria paisagem, entendendo que a sanidade do seu espírito depende da qualidade do espaço em que vive. E esta qualidade tem de manter-se numa dimensão inerente ao homem para que os princípios de vida se mantenham em equilíbrio criador. É esta a ética: um respeito, uma consideração e uma harmonia mas que são tão devidas à natureza como a si próprio. Diríamos mesmo que ela só se consubstancia na natureza se se realizar primeiro entre os homens.

Da sua atitude sobre a terra, - que em termos vitais é sempre uma relação de sobrevivência, - depende essencialmente não só o aspecto visual da paisagem como a sua harmonia biológica, em beleza e vitalidade. Relação de sobrevivência, relação física e exploratória da paisagem, sobretudo esta que hoje determina em grande parte a realidade do espaço. Campos e florestas de qualquer país, são determinação económica que se torna história do homem inscrita na superfície da terra e que pouco se compadece com equilíbrios ou harmonias impeditivos da rapidez exploratória. Violenta é a aplanção da paisagem pela técnica, como violenta é a brusca alteração da vida de um rio transformado em vasta albufeira. De tudo o que a natureza desenhou ao cimo da terra é esta estreita fita de água o mais fecundo espaço de vida, onde, desde que principiou a fazer-se homem, sempre se ligou de corpo e alma. Talvez por isso, por tão ancestral dependência e afeição, ele o canta incessantemente na diferente memória de muitos rios, ora "Um rio foge entre os meus dedos vaos" (1), indomável, ou "Neste rio/colocámos o eco/da dominação" (2), dominado, feito dele, aparentemente domado.

(1) Pedro Homem de Melo, "As perguntas indiscretas" in *Poesias Escolhidas*, p. 293

(2) João Miguel Fernandes Jorge, *A beira do mar de junho*, p. 100

Inevitável nos parece, a continuação desta desnaturalidade, pela pressão do eficiente e do rentável a todo o custo, cada vez mais uniforme pela ubiquidade das técnicas, que determinam também a adaptação das espécies a climas e meios diferentes do original. Técnica que força o crescimento e a produção, que exige como maximização rentável o grande espaço plano, liso, onde a máquina se mova com o menor custo para o agricultor ou a empresa agrícola. Ou se não for nos campos será na floresta, que se quer em compasso rigoroso, crescida e produtiva no mais curto espaço de tempo, não para nosso gozo estético, mas para que renda depois de transformada. "Enfin, la campagne elle même tend à échapper au paysan" (1), aquele que até há bem poucos anos foi quem mais directamente a viveu e ordenou, para quem ela foi campo, terra, trabalho.

Hoje este homem está em vias de transformação devido à profunda alteração dos meios produtivos. E, é também uma relação que desaparece, a mais íntima e directa, de todas a mais vivenciada, que se faz por uma natural compreensão da própria natureza.

A paisagem adquire hoje um diferente sentido de beleza que em boa parte se identifica também com o produto técnico-económico, com a grande extensão uniforme e a repetição exaustiva. Raramente nos será dado olhar uma paisagem que não seja o reflexo desta dicotomia. No entanto bela, na conjugação homem natureza, que mesmo rigidamente dominada e organizada, permanece natureza, paisagem e beleza.

O belo natural é assim independente da intenção do homem, abstracção que lhe escapa e o confunde. (2) Mesmo sem querer, a sua

(1) Clavel Levêque, *Les campagnes françaises*, p. 288

(2) "L'abstraction du beau échappe à toutes les polémiques des philosophes" e assim a beleza acontece, independentemente da vontade, Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, p. 79

própria actividade exploratória adquire automaticamente beleza. Ordem humana e ordem natural conjugam-se nas leis naturais onde o belo é condição.

Diríamos que ele apenas usa o belo natural organizado de uma forma artificial, não sendo destruída a sua essência. Resulta numa "paisagem artificial" segundo o conceito de Caldeira Cabral (1) quanto ao grau de intervenção do homem nas, nem por isso menos bela nem menos paisagem. "La bellezza della natura è bellezza di forme..." (2) como nos sugere Pareyson. Há, evidentemente, o que podemos chamar uma procura inconsciente do belo, como desejo profundo, nestas novas formas da paisagem, procura que implica para se atingir a essência da beleza natural "sforzo d'interpretazione, esercizio di fedeltà, disciplina di attenzione, concentrazione di sguardo, e educazione del modo di vedere..." (3)

é uma procura que lhe é inata e que espontaneamente surge mal ele toca a matéria, porque sendo o homem natureza, a beleza o habita. Tende para ela por um desejo de perfeição de harmonia e ascensão espiritual.

Ver a beleza, implica pois um esforço nosso que vai até à educação do modo de ver, e que se dirige à alterabilidade do belo paisagístico que nos surge frequentemente proposto de um modo diferente, por uma nova ou diferente organização que o homem lhe dá.

Altera-se constantemente, a paisagem, porque é do homem, apesar de autónoma, apesar de o ignorar e prosseguir indiferente a estouta vida que dela provém. Muda-a para que o sirva, sujeita-a á

(1) Francisco Caldeira Cabral, *Vide "paisagem" in Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*

(2) Luigi Pareyson, *Estética. Teoria della formatività*, p. 212

(3) *idem, ibidem*

sua própria vida continuando ela a crescer e morrer segundo o seu ritmo por muito que o homem não queira. No entanto ele encaminha-a e por esse movimento lhe confere variedade de formas, desenho, cor e ambiências espaciais, por vezes insuspeitadas. Reeduquemos assim o nosso modo de ver e compreender, e é necessário fazê-lo como única forma de acompanhar o ritmo que impusemos à paisagem que modificamos, se não quisermos correr o risco de nos escaparem as nossas próprias criações.

É quase impossível actualmente amarmos e contemplarmos uma paisagem sem que simultaneamente não tenhamos o receio da sua perda, em qualquer dia mais ou menos próximo. Sabemos de sobra a preocupação em protegê-la, mas sabemos também da enorme força e poder do mundo premente do rentável, mesmo dentro de espaços protegidos que nada nem ninguém tem conseguido deter.

Diante de uma paisagem, para além de a sentirmos e compreendermos mais profundamente que nunca - pois dispomos hoje de uma vastíssima acção cultural em volta dela, acumulada ao longo deste século, - sentimos com igual força o perigo em que permanentemente se encontra. Cada paisagem está hoje numa redoma de cultura e de legislação mas, simultaneamente, em periclitante estado de sobrevivência. O cerco estabelecido é quase irreversível e sabemos disso com a plena evidência e consciência dos factos e das inúmeras situações presenciadas quase dia a dia.

Diante de uma paisagem, de um belo vale ou de uma montanha é lícito hoje pensarmos (e pensamos): por quanto tempo?

Este medo constante é real, e já quase nos surge primeiro que o sentimento da paisagem a tal ponto este é prejudicado pelo receio de a não vermos por muito tempo. Esta realidade prova-se

facilmente se começarmos a olhar para trás, procurando as nossas paisagens da juventude, os nossos lugares da memória e, um a um, grande parte deles se encontram no canto das recordações.

As paisagens protegidas por lei, os parques e reservas encontram-se, evidentemente e apesar de tudo, relativamente mais defendidas. Mas isto não constitui ainda uma atenção global pelas paisagens da Terra. Todas as outras e que são afinal a *paisagem real* aquelas em que vivemos e que são tão belas e tão necessárias como as protegidas, estão à mercê da sentença de morte, sem que em primeiro lugar se atenda à afectividade que um povo possa ter pelos seus lugares, e pelo que isso possa representar de vital para o dia a dia: a contemplação e usufruição simples da beleza natural.

Não interessa à vida humana, que a paisagem, passe a ser tomada como uma preciosidade rara, e seja museificada, pela crescente necessidade de a proteger legalmente, introduzindo assim a figura legal do "proibido pisar a relva", "proibido colher flores" ou "proibido merendar no parque". Interessa sim que a sua ambiência paisagística se realize segundo o princípio natural e não em puro artifício.

Toda a proibição de paisagem, como natural usufruição daquilo "que mais há na terra" (1), é a negação humana de si própria e da natureza. Como *apresentação e oferta*, (2) o saber tê-la, seria respeitá-la em profunda atenção pela sua delicadeza.

Sabemos, temos a consciência plena, da fragilidade existencial da paisagem. É enorme a sua vulnerabilidade e hoje mais ainda pela extrema facilidade de a mudar ou eliminar.

(1) José Saranago, *Levantado do chão*, p. 11

(2) A paisagem apresenta-se e oferece-se à meditação e usufruição humanas

A natureza não pode defender-se. Apenas pode renovar-se quando o homem lhe permite, isto é, quando deixa de exercer sobre ela a sua acção desarmonica. Nesse momento ela retorna e recompõe-se ela própria, no equilíbrio natural, em beleza, pois ela em si é-o essencialmente. Sempre.

Rapidamente sucumbe ao menor desejo do homem. Em pouco tempo muda a floresta em campo, o vale em albufeira, ou o cabeço num campo de futebol (1). Um carvalho de um século abate-se em cinco minutos. Um olival de vários hectares derruba-se num só dia. Milhares de hectares de floresta ardem em dois ou três dias. Muda-se o curso de um rio, ou seca-se-lhe o leito. Num momento, a poluição industrial mata milhares de peixes e outros seres aquáticos.

A natureza é um estado de inocência e como tal, indefesa perante uma técnica. Mas é também verdade a grande capacidade de recuperação da paisagem. Observámos frequentes vezes, que mal o homem deixa de intervir, ela se refaz num equilíbrio readquirido e imediato, na vegetação que naturalmente se selecciona consoante o que a terra e o clima permitem. A tendência é então repor-se originariamente, o que nos mostra a facilidade que é colaborar vitalmente com a paisagem, a simplicidade de que se reveste coexistir em de boa fé.

A técnica, usada neste sentido de boa fé, é um meio riquíssimo de o homem acrescentar paisagem à paisagem. Basta que olhemos em volta e verifiquemos o tempo em que, sendo a técnica menos poderosa era no entanto mais próxima de um prolongamento natural, permitindo uma harmonia de esforços. Hoje, excede-se. A sua rapidez e

(1) Vide, Vol. II desta dissertação p. 174.2

eficiência ultrapassa as ideias do homem, adquirindo a técnica uma tal dinâmica que quase nos reboca, sem tempo para meditar nos limites que irremediavelmente teremos de impor.

*

Neste século iniciámos a Era da paisagem. (1) Instituímo-la na cultura do meio urbano como ideia e moda, tornando-a em mais um elemento intelectual que por vezes se sobrepõe ao mais simples prazer de ver, sentir e amar.

Vão ver-se os sítios, por moda, por capricho intelectual de acrescentar "cultura", com paisagens que estão na ordem do dia pela sua condição de objecto, absolutamente contrária à sua essência natural.

Paisagens há que suportam milhares de visitantes, semelhantes à condição do museu, e que se visitam quase por imposição de estar em dia com o momento cultural, nem já em busca de natureza.

As actuais e grandes preocupações sobre as questões da natureza, colocam já como real, uma tendência para museificação da paisagem, enclausurada em parque, reserva ou paisagem protegida.

Todo este moderno movimento protecctionista incluído na preocupação ecológica, e que temos forçosamente que levar a cabo, implica também como contrapartida uma certa distância entre nós e o protegido.

(1) É uma etapa nova, diz Philippe Saint-Marc, esta em que vivemos e certamente a última nas relações do homem com a natureza a que ele chama a Idade da Natureza. Depois da Idade da Agricultura até finais do séc. XVIII e da idade da Indústria até meados do séc. XX, esta Idade da Natureza caracteriza-se pelo dramatismo do futuro em relação ao espaço em que vivemos. *Socialisation de la Nature*, p. 33.

Protegendo, guardando, inevitavelmente apartamos de nós aquilo que começa a ser uma raridade frágil, e assim nos separamos por uma barreira que nós próprios construímos. O acto de defender ou a proibição de várias actividades consideradas nocivas à manutenção de semelhantes áreas e regiões, limita não só a nossa aproximação como a própria fruição espontânea que é uma realidade tão ancestral como o homem. Altera-se assim drástica e coercivamente uma das grandes liberdades do homem no espaço: ver e usufruir da paisagem.

A liberdade, já que o homem a não soube ter, passa a ser relativa às possibilidades da nova condição da paisagem defendida em museu pois que, outras não pode suportar.

*

Temos que re-imaginar a nossa posição na paisagem e consciencializar a proposta de Eugénio Turri: "La proposta é di vedere nel paesaggio l'uomo in tutte le sue manifestazione di essere terrestre", (1) em que, manifestação seria sinónimo de liberdade, de usufruição, mas que, hoje, neste final de século, implica a consciência dos limites. Uma manifestação de liberdade que não é mais a ainda possível há cem anos atrás mas, apenas, a necessária para que o homem de todo não perca o profundo sentido da Natureza.

Hoje sonhamos a paisagem ao uso ordinário da sociedade, pois ao contrário do que diz Saramago (2) já nem é tanta que não tenha

(1) Eugénio Turri, *Antropologia del paesaggio* p. 12

(2) José Saramago, *op. cit.*, p. 11 "O que mais há na terra, é paisagem..."

que se guardar alguns exemplares para que os nossos netos possam saber o que ela era como expressão de certas regiões.

A paisagem surge assim como mais um objecto de museu, hirto, distante, tal como o animal no jardim zoológico perdendo vida e naturalidade refugiada e desprovida do homem que a si próprio se proíbe.

Algo que olhamos, que visitamos já mais como turistas, já mais como coleccionadores de cultura do que como naturais fruidores. Não já um natural prazer de paisagem mas muitas vezes um *gosto artificial* de a experimentar, pois não podendo estar nela, olhamo-la em boa parte por fora da redoma que a enclausura.

Assim, como nós, ela perde também natureza. Apouca-se a sua essência já que aprisionada e contida, mais se torna ideia estática que facto real. Em cativo entristece, e nós, tristes também, vemos sobretudo a realidade para que remetemos algumas das nossas paisagens, como única solução de as salvarmos de nós próprios. Colocamos à sua frente um letreiro de "proibido pisar a relva" como única forma possível de manter a relva verde numa ética forçadamente imposta. (2)

Talvez venha ainda um tempo, se a ética for reaprendida, em que possamos retirar as grades à paisagem tendo-a de novo em liberdade. Pensamos que em grande parte é a escola, o local onde poderá essa renovação fazer-se, reconstruindo as gerações seguintes no sentido de uma diferente atitude social perante a Natureza. Tal como

(1) Jean Marie Girard fala mesmo de um repensar a ética relativamente ao espaço e ao próprio homem cuja "moral de solidariedade" foi substituída pela da "competição" sustentando a sociedade a sua relação com a natureza, "Éthique et philosophie du paysage", in *Pour*, nº 89 Mai-Juin, 1983.

disse Ribeiro Telles, numa "re-invenção do humanismo" (1) e tal como o enuncia Saint Marc ao dizer que é chegado o tempo de "inventar um novo «habeas corpus» e de re-descobrir o valor do humano". (2)

3. ORDEM NATURAL E ORDEM HUMANA

Ordem é disposição harmónica, tranquilidade, clareza de modo e íntegra formação. *Clareza*, é transparência de designios, luz, glória do espaço que a ordem irradia. *Integridade*, é plenitude de ser, clareza inequívoca, pureza, inocência e totalidade.

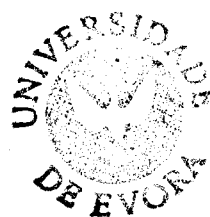
Os sentidos das três palavras interpenetram-se e exprimem-se uns pelos outros. Cada um deles é em si mesmo beleza ideal e, reparemos, que a própria sonoridade de cada uma das três palavras se aproxima das coisas originalmente virgens, como se a sua formação e prosseguimento no tempo se mantivesse essência intocável. Há uma força em cada uma delas, que imediatamente nos conduz à idealização e ao transcendente, mas em inteira simplicidade. Quase não têm um significado preciso mas muito mais uma sensação significativa e simbólica.

Maritain, (3) falando destes três atributos tradicionais da beleza, refere depois o prazer do intelecto diante deles.

(1) Gonçalo Ribeiro Telles, "Estrutura de Protecção e Valorização da paisagem", in *III Encontros de Arquitectos Paisagistas*, Évora, 1988.

(2) Philippe Saint-Marc, *op. cit.*, p. 34

(3) Jacques Maritain, *L'Intuition Créatrice dans l'Art et dans la Poésie*, p.150



Para a *integridade*, é a plenitude do ser na qual o intelecto se deleita. A *ordem*, que ele designa por "proportion ou consonance", é a ordem e unidade que encantam, enquanto que a *claridade*, que designa também por "rayonnement" se perfaz na luz ou naquilo que imana das coisas e que o intelecto apreende.

Este atributo, a claridade ou "rayonnement" ou "fulgore", como é traduzido na versão italiana (1) considera Maritain ser o mais importante pois é o que corresponde à aspiração máxima do intelecto, e também, o mais difícil de explicar.

Concordamos com esta importância e dificuldade. Tudo aquilo que na paisagem se refere à luz é sempre o menos objectivo de ordenar. Ela é, também, o essencial poético, do qual tudo decorre, pois que por ela concebemos o que a visão percebe e transforma em poesia.

Sanchez de Muniain, chega à conclusão que os seus componentes estéticos se integram perfeitamente nestes três atributos (2) que S. Tomás de Aquino requeria para a beleza. No entanto, restringe-lhes um pouco o significado retirando-lhes a interpretação dos sentidos a que aludimos atrás conotando-os mais com a materialidade estética objectiva dos componentes.

Qanto a nós é exactamente a amplitude e o significado não limitado destes três atributos que, simultaneamente, nos dão a compreensão imediata do seu sentido e, ao mesmo tempo o máximo de transcendência, impossibilitando-nos de abarcar todo o seu alcance. A beleza é tudo quanto há de mais etéreo e inexplicável, e as próprias características dos atributos flutuam, sem limites de uso, sem conceptualização possível.

(1) Jacques Maritain, *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, p. 182

(2) José Maria Sanchez de Muniain, *Estética del paisaje natural*, p. 277

A paisagem como beleza, requer igualmente estas três condições, quer a encaremos apenas sob o ponto de vista natural quer sob o ponto de vista da humanização. Qualquer uma das três condições é só por si, beleza pois cada uma delas contém já, de certo modo, as outras duas.

Assim, beleza, é por excelência, a ordem natural - equilíbrio, harmonia, estabilidade - porque a Natureza e a paisagem de sua obra são, por definição, a própria beleza.

E esta ordem distinguimo-la sempre da ordem humana da paisagem, porque todo e qualquer elemento que o homem deixe intocável afirma por seu lado a ordem natural. Nasce, vive e morre segundo as mesmas leis que regeriam o homem caso ele não tivesse descoberto forma de se prolongar em tempo de vida por artifícios de uma ciência.

Belo também, este artifício, no que contém de originariamente natural, como bela é a ordem humana que o homem imprime mesmo que na maior parte das vezes o seu intuito não seja o da beleza. (1)

Não é menos bela por certo, a forma cultural que no Alentejo se impõe às azinheiras comparada com a forma natural. São formas em tudo diferentes, mas quanto a nós impossíveis de distinguir esteticamente. O belo não é passível de distinções semelhantes, a não ser pela moda dos tempos que institui determinada beleza como conceito.

(1) A este propósito, de uma beleza que surge naturalmente em toda a obra do homem, diz Miguel Torga: "Pouco sensível à estética, o homem não cuida da beleza dos seus burgos. Mas ela surge--lhe mesmo sem ele querer". *Portugal* p. 80. Não é assim uma finalidade mas é uma condição intrínseca da obra que se propõe fazer.

Não será imensamente bela a ordem nos socalcos do Douro ou nos arrozais da China? E será mais bela ou menos bela que a ordem natural das dunas do deserto do Sahará ou das montanhas do Tibete?

Quem pode responder? Quem pode argumentar que não seja apenas pelo seu próprio gosto ou afinidade, em que as coisas são mais ou menos preferidas? A ordem presente na montanha ou no deserto são ordens naturais que se subtraem (pelo menos hoje ainda) à possibilidade de interferência humana em escala visível na sua totalidade. Pela sua grandiosidade e situação extrema estão distantes da vida humana permanente e por isso intocáveis.

E a verdade é que nós não podemos prescindir da beleza natural e sentimos a necessidade de contemplar as grandezas inacessíveis como pacificação espiritual que torne suportável a pressão urbana e industrial. Hoje a paisagem não é mais uma curiosidade pitoresca, mas uma profunda necessidade do espírito, que sem ela, perece e definha na falta de uma das suas razões: a Natureza.

*

A paisagem real é hoje uma resultante de três atitudes actuantes e de forças desiguais: economia, ecologia e estética. Estas três atitudes dominantes agrupam-se em dois blocos. De um lado o poder económico e de outro as ideias ecológicas e estéticas.

Por muito na ordem do dia que estas duas últimas estejam, e é um facto palpável que o estão, a outra, a económica, porque é um poder, sobrepõe-se inequivocamente.

De tal forma se exerce uma pressão económica sobre a paisagem que se acentuaram nas últimas décadas duas tendências: a

uniformização crescente da paisagem (1) e aquilo que chamamos museoficação.

O acto humano de ordenar a paisagem é uma arte tão antiga como os alvares da agricultura, como observa Hellpach, (2) para melhor nos acomodarmos nela, para a tornarmos mais útil ou para melhor nos adaptarmos.

Ordenando, arrumando o espaço e a forma, introduzimos um critério de uso geral interferindo na ordem natural da paisagem e condicionando-nos, também, a esses critérios. Limitamos usufruição e exploração, num controle interior da comunidade visando um equilíbrio comportamental e um uso razoável.

Mas, quando a exploração se intensifica e excede os limites viáveis pondo em risco sociedade e paisagem, a ordem desfaz-se e, no que se refere à paisagem, o seu aprisionamento, quer pela uniformização imposta, quer pela preservação preventiva, torna-se um facto irremediável de "simplificação e artificialismo". (3)

Aparentemente exagerado é, a este respeito, o que diz Alain Bué (4) referindo o empobrecimento da paisagem sob o ponto de vista natural (fauna e flora), na maior parte das vezes que o homem intervém. Enquanto o factor económico prevalecer como poder oposto e não como poder colaborante, as intervenções serão essencialmente exploratórias na procura da rentabilização máxima.

Mas podemos também encarar a necessidade da ordem humana por outro prisma.

(1) "on va vers un paysage rural plus uniforme avec des arbres plus rares" numa simplificação e rentabilização do espaço, com todos os riscos de erosão e drenagem do solo, Clavel Lavéque *op. cit.*, p. 288

(2) Willy Hellpach, *Geopsyché*, p. 282

(3) Gonçalo Ribeiro Telles, *op. cit.*, p. 1

(4) Alain Bué, "Paysage et anthropoclinax" in *Herodote, Revue de Géographie e Géopolitique* p. 141.

Se a paisagem ideal for entendida não como um espaço estático e puramente natural mas como a resultante dinâmica de uma interacção, homem/natureza, então a ordem que ele introduz, mesmo limitando, mesmo sendo factor de empobrecimento de alguns aspectos da paisagem é em si mesmo absoluta paisagem.

Paisagem diferente, é certo, mas não menos paisagem e talvez mais vasta ainda que a paisagem original da natureza, pois acrescentou-a de cultura.

Mas, se ele, ao produzir esta paisagem nada consegue acrescentar então sim, empobrece-a verdadeiramente porque a par daquilo que retirou ao actuar, nada colocou em substituição e em novas relações, não havendo assim prolongamento.

Verificamos então que toda a paisagem do homem é isto, um prolongamento culturalmente ordenado, donde concluímos, que não é na alteração da ordem que reside o problema, mas sim, na nova ordem estabelecida, como forma e como conceito. Esta ordem, a do mundo rural, é uma concepção humana feita de um misto de arte e de técnica, tornando-se realização puramente humana e que a natureza não contém.

O artificialismo é virtude humana, que caracteriza o homem e o define como ser inteligente capaz de inventar parte da natureza. É, de todas as ordens que ele inventou, a mais delicadamente conseguida ao longo de séculos, a mais visceralmente vivida passo a passo, em cada tempo que o conhecimento e a experiência acrescentou um pouco mais.

Sem dúvida, admirável, pela grande beleza que o poder inventivo lhe confere, com o qual compõe e edifica o mundo rural confinando-se com a extrema da cidade, esse outro mundo proveniente do gregarismo e outra ordem também. E, é sábia esta ordem rural pois que

se funda na grande ordem natural dos ritmos solares e dos ciclos. É bela, tão bela como a mais original e virgem paisagem que possamos conhecer.

A questão da beleza da paisagem não se põe portanto em saber se as paisagens da natureza são mais belas que as humanizadas pois que, por este modo é certo não encontrarmos resposta. Diferentes, uma e outra. Duas ordens que se completam, em ordem, clareza e integridade, diferentes, pois entre elas temos de diferente o operar humano.

Neste operar, encontramos afinal parte da razão do trabalho que nos propomos, e que olhado como um fazer da obra, se torna numa poética da ruralidade.

Porque hoje, como já o dissemos atrás, falar da paisagem é falar do homem, que sem a sua presença já praticamente nenhuma paisagem conhecemos. A verdade, é que a nós, como autor desta escrita, nunca nos foi dado ver qualquer paisagem sem a sua marca bem impressa nos campos, na floresta ou na montanha. Nenhuma, como pura vontade da natureza apenas, mas sempre acrescentada em vontade do homem, com mais ou menos amor, por vezes até sem nenhum, ferida ou amputada, mas sempre paisagem do homem.

E, por tanto dele ser, por tanto a usar, por amor, cobiça ou necessidade, assim tem necessariamente que a ordenar. O prolongamento ordenado é uma necessidade vital para a sua continuidade produtiva, estética e natural, pois, em absoluto, não pode prescindir dela.

A ideia de paisagem e a realidade paisagem evoluem consoante o homem inventa a vida na continuidade chamada progresso. E por vezes nem é tanto a mudança da realidade física que personifica a evolução

mas, muito mais a mudança na atitude do homem que se torna fundamental.

Hoje, se de um lado temos a paisagem não acrescentada de que atrás falámos, temos, como atitude contrária explicitada por Ribeiro Telles, de caminhar para uma nova visão do mundo e da sociedade baseando-nos "na Ecologia, na Cultura e na Justiça" (1).

E é muito mais no sentido de uma visão de uma paisagem pensada que Ribeiro Telles nos sugere a atitude ética do que a preocupação de uma acção física.

Esta só atinge utilidade e harmonia se a ideia for depurada e atingir a essência do comportamento humano, hoje. Quase que nos bastaria caminhar pela determinante Justiça, pois que exercendo-se ela a preceito certamente que cada um de nós respeitaria o direito do próximo e o da sociedade à usufruição das ordens, quaisquer que elas fossem.

Ecologia, cultura e justiça. A moderníssima paisagem ou antes, uma atitude humana rigorosamente próxima afinal da ordem natural a que o mesmo autor chama pondo o dedo na ferida, a "re-invenção do humanismo" (2).

Hoje toda a paisagem tem que ser produtiva. É uma ordem imposta. Toda ela tem de ser útil por um meio ou por outro. Mesmo a paisagem protegida, se o chega a ser de facto, terá que produzir em cultura ou em produto turístico e, se nestas funções não se verificar um empobrecimento em fauna e flora, empobrece em liberdade de usufruição. A sua raridade remete-a para um estado de

(1) Gonçalo Ribeiro Telles, *op. cit.*, p.3

(2) *idem, ibidem*

museu em que a livre usufruição é limitada e a atitude humana é de espectador diante do palco.

As coerções que o homem criou a si próprio foram uma consequência da dinâmica de um progresso na ocupação crescente do espaço. Pela indústria, pelo urbano, pela agricultura e florestação, as paisagens originais desapareceram na sua quase totalidade pelo menos no continente europeu. Os restos, guardamo-los hoje preciosamente.

Não contestamos os factos, nem isso estaria no âmbito deste trabalho; apenas verificamos que assim é. Está amplamente debatida esta questão, pelo menos em teoria e, tanto, que hoje é quase um lugar-comum falar de preservação e conservação da natureza. As razões sabem-se, e também os remédios que teriam de se usar para atingir uma ordem menos desumanizada, mas a prática estabelecida continua a impor o ritmo.

Aceitar ou não esta ordem é uma questão que se sentirá ao longo do presente trabalho e que por essa razão não a desenvolveremos aqui.

Estranhamente, pode apesar de tudo encontrar-se poesia nesta mesma desordem, que é humana contudo e, porque o é, contém sempre uma tendência natural de beleza. O campo industrial, rigoroso, exaustivo a perder de vista, uniforme, torna-se belo pelo seu excesso, pela regularidade impressionante. O que é hoje já considerado um erro à luz da ecologia e consequentemente da rentibilidade, não impede que os nossos olhos encontrem prazer de olhar o resultado visível. A desertificação, que em algumas zonas se acelera, contém sem dúvida a mesma beleza das imensidões extremas, onde a cor e a luz são totalidade, como o deserto ou o mar. Sabemos do empobrecimento global destas regiões, mesmo do dramatismo do acontecimento para o homem, mas

isso não impede que admiremos a ordem que a natureza impõe à provocação do homem.

4. A PAISAGEM, PERCEPÇÃO DE UM ESPAÇO/TEMPO/ /MOVIMENTO

Unidade de uma extrema variedade, a paisagem, surge-nos como um espaço animado, logicamente sequente sem lugar de início, sem terminação. Um todo contínuo em si próprio, (1) físico e temporal, autónomo, e que progride na curvicidade terrestre em tempo humano e cosmológico. Pela profundidade necessariamente curva já que o espaço o é, a paisagem realiza-se multidireccionalmente.

A nossa tendência é de ver em frente sem ver em volta, talvez por força do tradicional panorama, da máquina fotográfica, da pintura captando a imagem, ou mesmo pela força da frontalidade anatómica pela qual o nosso corpo se apresenta.

Vimos por séries, por bandas de paisagem, perdendo o seu todo estrutural que é em volta, em cima e em baixo, privilegiando um quadro estático, quando a natureza em redor requer uma percepção espacial no movimento esférico do olhar.

E é a poesia que nos sugere este modo múltiplo de ler a paisagem:

(1) Aludimos aqui ao conceito de "continuum naturale" introduzido por Francisco Caldeira Cabral, *Ordenamento da Paisagem Rural, Ensaio de Sistematização*, p. 76.

"Leia-se esta paisagem da direita para a esquerda e vice-versa, ou vice-versa e debaixo para cima, pode-se saltar as linhas que tremem debaixo dos olhos.

Pode-se ler a cavalo, de pé, ou sentado numa cadeira.

Pode-se sentar a paisagem numa cadeira e lê-la com extrema violência.

...

Leia-se como um milagre cheio do milagre dos erros."

E Herberto Helder termina o seu longo poema a que chama *Vocação animal* dizendo:

Esta ciência chama-se ver com o corpo o corpo iluminado." (1)

Tomemo-nos então como centro deixando de ser espectadores de uma cena e percepcionemos o espaço volumétrico na nossa "vocação animal", pois, em realidade é assim que existimos e nos relacionamos. Centro, não por egocentrismo mas como ponto de partida perceptivo e conceptualizante das dimensões do espaço, vendo e percebendo pelo "milagre dos erros", que esse é o milagre necessário para saber ver a paisagem.

(1) Herberto Helder, "Retrato em movimento" in *Poesia Toda*, pp. 442-443.

Este conceito, que é de posição sensível perante a paisagem, obriga-nos a subverter a clássica visão panorâmica que é ver a paisagem adiante, do alto do miradouro, para passar a a senti-la como um espaço relacional multi-percebido, próximo de uma compreensão esférica.

Por multi-percebido entendemos, percebido em todas a direcções, e no tempo e no movimento, através de todos os sentidos, tentando que a percepção seja tão completa quanto as nossas capacidades assim estão vocacionadas.

Pretendemos desta forma, a par da predominância da percepção visual, re-dimensionar os outros sentidos, transportando-os ao mesmo grau de acuidade para a compreensão das cinco dimensões (1) da paisagem, já que a visão não é suficiente para a percepção esférica.

Os sentidos da audição, do tacto e do olfacto remetidos normalmente para uma posição menor, podem no entanto sobrepor-se à própria visão, pois, são capazes de em simultâneo perceberem estímulos diferentes que a visão não capta. Podemos sentir vários contactos simultâneos no corpo, como ouvir diversos sons de diversas origens, bem como odores misturados, mas não percebemos em simultâneo duas ou mais cenas do espaço em volta, num só olhar.

A dimensão tempo, não é directamente perceptível por nenhum dos sentidos em especial. Antes apreendemos a sua passagem por alterações de luz, de espaço e movimento, em "percepções intersensoriais" e "quines-tésicas". (2)

(1) Referimo-nos às três tradicionais dimensões, adicionando o tempo e o movimento.

(2) William Stern, *Psicologia Geral*, p. 218. Este autor refere a ausência de monopólio de um qualquer sentido em relação ao tempo. "As percepções de tempo são nitidamente intersensoriais". A duração dele é-nos dada pela audição, pela vista, pelo tacto, não excluindo ainda o próprio autor, os "contributos quines-tésicos" e a "componente pré-sensorial" como por exemplo, "o tédio".

Percebendo a paisagem pela relação de todos os sentidos e sensações em simultâneo, chamamo-los a um primeiro plano da consciência onde serão por vezes mais actuantes que a visão por si só, sobretudo em relação à percepção do tempo.

Rilke, diz-nos exactamente que as relações estão por todo o lado (1) e é antes de mais por aqui que ele entende a paisagem.

O homem move a paisagem e por esse movimento se move em interiores naturais, levando nos olhos visões e sensações. Ele mesmo, natureza, como afirmámos já algumas vezes, recria-se pelo movimento que se imprime no seio do espaço da paisagem, posicionando-se relativamente aos objectos que a preenchem. Posicionando-se, referindo-se, relacionando-se, atinge assim o ponto chave, de existir perceptivamente na paisagem, em correspondência à matéria e espaço de que é composta e à quinta e dinâmica dimensão.

Tomamo-la primordialmente como espaço relacional, preferida à visão de cenário. Importa que a percepcionemos na globalidade de um espaço vivo que só se dá a entender pela interiorização sensível dos seus multi-relacionamentos.

Por aqui, ela pode ser uma fonte de energias, interpenetração criadora, percepção poética do universo. Tanto ou tão pouco é necessário ao entendimento da paisagem.

Desta paisagem-relação, que é necessariamente complexa e transcendental, local de encontro de céu e terra, surge toda a possibilidade da coexistência harmónica. E é também Corajourd quem no-la confirma dizendo: "Le paysage est le lieu du relationnel" (2).

(1) Rainer Maria Rilke, *Le Paysage* p. 40. "Mais partout c'est le rapport qui importe" diz Rilke falando da atitude do homem perante a paisagem, nas suas mais estranhas relações afectivas.

(2) Michel Corajourd, "Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent" in *Mori du paysage?* p. 37. Aludimos também ao título acima referido, que se torna conceito desenvolvido por Corajourd.

Todo o espaço pressupõe relação, relação essa que constroi profundidade, que a sustenta e a torna um mistério dinâmico e que faz de nós, como acima referimos o centro do espaço a sentir. A profundidade não pode ser uma dimensão sem mistério entre dois objectos nem apenas a percepção visual que distingue a sobreposição das coisas umas diante das outras. (1)

Profundidade é sobretudo a forma como no espaço as coisas se definem relativas e se afirmam globais e significativamente estruturantes.

Mas, as relações que edificam a profundidade nada seriam sem as sonoridades que nos referem distâncias e movimentos; a temperatura das ambiências ou os aromas que nos indicam distâncias, direcções e movimentos da paisagem no ano e no dia; a percepção táctil do ar que nos faz perceber o movimento da paisagem ou do céu; os aromas que nos indicam proximidades e afastamentos e, o tempo e o movimento que por todos os sentidos percebemos.

(1) Maurice Merleau-Ponty, "L'œil et l'esprit" in *Art de France* n.º 1, 1961 p. 199. Importa, no entanto, referir a concepção de Merleau-Ponty sobre esta complexa questão da profundidade em "*Phénoménologie de la Perception*"

Ele começa por enunciar que a profundidade é a "largura considerada perfil" isto é, a distância que nós observamos, considerada do ponto de vista de um espectador lateral, o que a torna mais mental que real dado que é outro sempre que a vê e não o próprio. Para este a profundidade "est en réalité une juxtaposition de points comparables à la largeur", e que nos anuncia a indissolubilidade entre as coisas e nós. A largura, por seu lado, enquanto visão lateral da profundidade apresentando-se também como relação, não implica no entanto o sujeito perceptivo que lhe fica exterior.

Propõe-nos, assim, um fundo comprometimento espacial e relacional do "eu" na aceitação da profundidade, em que o próprio corpo se objectiva em sensações intersensoriais e quinesísticas para a percepção do espaço "quand une certaine grandeur de l'image rétinienne ou un certain degré de convergence se produisent".

Em termos de relações formais específicas Merleau-Ponty diz, que a profundidade "est la dimension selon laquelle les choses ou les éléments des choses s'enveloppent l'un l'autre, tandis que largeur et hauteur sont les dimensions selon lesquelles ils se juxtaposent" A profundidade revela assim de imediato a posição do objecto no espaço relacionado com o sujeito observador. Este princípio aplicado à paisagem evidencia a necessidade de a entender nas cinco dimensões referidas. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception* pp. 294--307.

A profundidade mistura-se em parte nas ambiências particulares e restrictas em cada pequeno espaço apreendido e pertencente à totalidade paisagem.

Uma árvore é árvore se pertencente a uma ordem relacional em que além de espaço e matéria, o tempo decorrente em sua volta e dela aos diversos objectos da paisagem, é o requerido à sua manifestação de forma de significado e de vida. Requer uma ambiência que é parte da profundidade do seu espaço de vida da paisagem. Fora dessa profundidade, fora da relação que a institui, não têm existência como árvore viva, mas apenas como objecto representado.

É partindo desta noção de espaço vital como perspectiva da compreensão da paisagem que Rosário Assunto afirma que a paisagem é "uno spazzio... e non ocupa uno spazzio" (1).

O espaço e a relação estão na origem da sua preocupação estética relativamente à paisagem natural e é ele, espaço, que se constitui em objecto da experiência estética (2), cuja idealização levará imediatamente à poesia e a uma poética do espaço e da misteriosa profundidade de Merleau-Ponty.

A profundidade será assim uma condição da paisagem, relacionando as cinco dimensões, na sensibilidade humana, sujeita esta também às influências psicológicas, do tempo atmosférico, clima solo e vida.

Por isso é tão difícil explicar a paisagem como um todo. Concebemos que assim é, que nada se pode tomar em partes e que só a globalidade é a expressão completa. Mas, é exactamente esta globalidade

(1) Rosário Assunto, *op. cit.*, Vol. I, p. 5

(2) *Idea* p. 6

que nos transcende, já que, não é objecto meramente físico a tomar mas, um mundo do qual não fazemos parte senão um tanto inconscientemente e que pela vontade de compreender e transformar em síntese, tornamos por vezes ainda mais complexo. Nele estamos, e nele temos que nos assumir ao falar de paisagem, juntando à sua complexidade, a complexidade do mundo da alma.

A paisagem, tomada em espaço-tempo-movimento, apreende-se num sentimento global e pelo conjunto das percepções exteroceptiva, interoceptiva e proprioceptiva (1).

Só que na prática comum nós esquecemos de consciencializar activamente a totalidade dos potenciais físicos e psíquicos de que dispomos, perdendo assim uma parte considerável da expressão da paisagem.

Consequentemente, o entendimento que dela fazemos é quase sempre parcial e substancialmente pobre, no que se refere àquilo que não é puramente visual. Tempo, sonoridades, aromas, temperaturas, ficam remetidas para uma sensibilidade menor pelo hábito da dominante visual.

A sua característica espaço-temporal requer a participação do ser total físico e psíquico em cada momento vivencial e, se bem que, grande parte dos nossos sentidos funcionem inconscientemente é pela sua consciencialização relativa que a contemplação da paisagem pode passar de um vago sentimento agradável a um profundo prazer do espaço experimentado. A par de uma percepção sincrética no imediatismo

(1) Fr. Ellie, *Cours de Psychologie*, p. 146. Interessa-nos sobretudo destacar aqui, para além da sensibilidade exteroceptiva (sentidos propriamente ditos) a sensibilidade interoceptiva relativa às vias digestivas, respiratórias e de circulação sanguínea, bem como a sensibilidade proprioceptiva englobando a sensação de equilíbrio, muscular e de movimento.

do espaço presenciado, usaremos também a percepção sintética como expressão do particular destacando-se do global, mas solidário com ele. (1)

5. ESPAÇO NECESSARIO

Acabámos de definir como entendemos a paisagem enquanto espaço/tempo/movimento e de que modo a noção de profundidade nele se institui.

Fica ainda por definir, uma questão de limites desse espaço enquanto visão, isto é, olhando a paisagem, não vemos todo o espaço do conceito anterior mas parte dele, como área visível, aquela que nos é fisicamente acessível.

A noção é agora menos abstracta e totalizante e pretende essencialmente definir entre que limites se concretiza a noção física de paisagem apreendida pelo olhar.

Quando olhamos, vimos o perto e o longe, a largura e a altura, a profundidade sentida, tudo dentro daquilo a que chamamos *campo visual*.

Entre vinte a trinta centímetros e as dezenas de quilómetros, vemos tudo. Mas a trinta centímetros não podemos conceber paisagem e, excessivamente longe nada se concretiza por não haver limite definido, nem acuidade visual.

(1) *idem* pp. 160-169

Qual então a quantidade de área visível que se torna necessária para a existência visual de paisagem? Desde onde até onde?

Tomemos dois exemplos: entre a visão de uma horta e a vista aérea da terra está, sem dúvida, a paisagem. Nenhuma das visões é em si, paisagem. Uma por diminuta, em que a parcialidade percebida não contém a condição do todo que caracteriza a noção de paisagem, outra por excessiva, onde se perdem as partes que identificariam e comporiam inteligivelmente o mesmo todo.

Quando, então, começamos a ter paisagem completa? Qual a exigência mínima ou limite mínimo? Por outro lado, qual também o limite máximo, isto é, o momento a partir do qual deixamos de poder chamar paisagem à área visualizada pela perda daquilo que a identifica fisicamente?

Analisemos os dois exemplos referidos atrás e o contraste que neles se faz.

A horta confina-se a uma pequena área normalmente cercada, por sebe ou qualquer divisória, e para a apreendermos, dirigimos necessariamente o olhar em direcção ao solo. Ela entende-se ao nível do pormenor de canteiros, regos e plantas imediatamente identificáveis e à escala do pormenor em que a própria direcção e ângulo de visão não pode abarcar o espaço em redor. (1) Ao contrário, na vista aérea, nenhum elemento da paisagem, tão pouco qualquer pormenor, é referenciável ou perceptível como área que possamos caracterizar em termos de paisagem. A área visível é tão imensa que a sensação não coincide com a de paisagem pois todas as referências de pormenor se perderam.

(1) Sylvie Cohen, "Points de vue sur les paysages" in *Herodote* p. 40, "Há um limiar mínimo de visibilidade, para cá do qual, diz a autora, o olho não percebe senão uma «vista» formada por elementos separados da paisagem."

Nada vimos de montes, árvores, planície, sombra ou rio correndo. Uma visão somente em que sabemos que a paisagem "está".

Um dos olhares, o da horta, abstrai-se do todo envolvente, pois a compreensão do pormenor assim o exige; o outro perde-se no mesmo todo, cujo afastamento exclui a possibilidade de pormenor.

Ambos os olhares por razões opostas se situam fora do espaço necessário à paisagem. (1) Entre ambos está a quantidade precisa e que queremos delimitar.

Partamos então de um princípio, o exemplo horta, já que por um deles teremos que começar e este conhecemo-lo melhor que a vista aérea.

Imaginemo-nos num desses "oásis deliciosos" (2) onde os legumes e as aromáticas crescem na frescura da terra há pouco regada. Há flores, também, que aproveitam os regos e as extremas dos canteiros, a lembrar as hortas originais e que nunca saíram de todo das nossas hortas do sul ou do norte e mesmo das urbanas que surgem nos subúrbios da cidade, em espaços de apropriação.

Ampliemos um pouco o olhar. As copas de algumas fruteiras, aqui e acolá são o limite em altura do nosso espaço. Da ramagem ao solo é a dimensão humana que o espaço retém e que se torna escala da horta.

A sebe espinhosa, desenha-se como horizonte dela e, sem dúvida, que apesar desta imagem linear não podemos ainda falar de paisagem. Algo lhe falta, de dimensão, de profundidade, e relação que nos não permite o conceito completo.

(1) *Idea*, pp. 40-41. Tentando definir limites ao espaço da paisagem, Sylvia Cohen, especifica essas distâncias (metros e quilómetros) mas sente a impossibilidade de com rigor métrico definir um mínimo. Pensamos ser inútil esta tentativa, pois tendo necessariamente que tratar-se de uma percepção empírica e subjectiva do espaço, o rigor métrico não tem qualquer sentido na visualização. Tudo se submete pela posição do observador, pela morfologia, pelos objectos.

(2) José Da Silva Picão, *Através dos Campos*, p.39

Mas, alarguemos de novo o olhar sobre a sebe que circunda a horta e, sob as árvores, alcançaremos alguns amieiros que nos dizem do ribeiro que lhes corre aos pés. Ouvimo-lo trazido pelo vento brando que daí sopra. Para lá dele, divisamos a encosta fronteira, a da outra margem, onde, em contraste com a frescura e amenidade da horta, ao sol de verão, trepam entre penedos, estevas aromáticas. Chega-nos o aroma, que se mistura com o da terra molhada sob os nossos pés, aroma que vem e vai, conforme o vento o transporta.

O espaço cresce e completa-se em direcção ao início que queremos definir.

Mais alto um pouco, sobre a crista da encosta uma outra, ao fundo, mais azulada pelo ar acumulado de humidades, aumenta-nos o espaço, e o azul aprofunda-se quando a viagem do olhar continua e encontra a liberdade do espaço celeste ao fundo da, agora, paisagem. Deste contacto, terra-céu, definiu-se o horizonte, completando-se todo o princípio necessário.

Parece-nos assim, haver esta condição visual para que ela se constitua: o céu.

A paisagem, para o ser, exige-o como fundo que a complete e lhe dê sentido espacial. Ele é-nos essencial à noção de profundidade, de grandeza e de luz, pois uma das indispensáveis referências da paisagem, o horizonte, dele necessita para se desenhar.

Ele próprio, horizonte, é a mais profunda e última visão relacionando céu e terra.

Muniain estabelece o céu como um dos critérios de beleza da paisagem que ganhando céu ganha beleza também e razão. (1) Institui-o

(1) José María Sanchez de Muniain, *op. cit.*, p. 163

como um dos sete componentes estéticos indispensáveis ao complemento objectivo da paisagem.

A sua presença com a definição do horizonte é assim o princípio do espaço mínimo necessário. Enquanto o não tivermos não teremos a paisagem inteira. E lá, também, é a luz que começa. Até que ele surja, apenas teremos, um recanto, que pode ver-se neste poema:

"Coberta era a fonte
de tam fresco arvoredado
que não sei como o conte,
mui quieto e mui quedo,
por ser antre monte e monte." (1)

ou um trecho:

"Dos pendores, sobranceiros ao carreiro frágico, largas ramarias estendiam o seu toldo amavel (...) Através dos muros seculares, que sustentam as terras liados pelas heras, rompiam grossas raízes..." (2)

Em ambos os exemplos anteriores falta o céu que, ainda segundo Muniain é, enquanto "realidad (...)" um pedaço físico de paisagem" (3) e como tal, não pode a esta ser subtraído sob pena de a deceparmos.

Mas prossigamos a viagem do olhar, interrompida pela chegada ao azul do céu sobre o nosso exemplo de horta.

(1) Cristóvão Falcão, *Crisfal*, p. 55

(2) José Maria Eça de Queirós, *A cidade e as Serras* p. 199

(3) José Maria Sanchez de Muniain, *op. cit.*, p. 164

Flutuemos agora e elevemo-nos acima do nosso espaço de horta já feito paisagem pelo alargamento da visão ao horizonte. Vejamos até onde vai a paisagem, ou até onde nos é permitido ver sem perder a sua noção.

Subindo, temos a sensação da altura do espaço e uma diferente visão das coisas. O ribeiro aparece-nos brilhante, correndo no leito de seixos. As cristas dos cabeços vão-se desdobrando em formas redondas e à medida que subimos aumentamos o espaço entre nós e o solo. Melo Neto, dá-nos este meio termo da altura, no poema, "De um avião".

"A paisagem que bem conheço
por te-la vestido por dentro
mostra a pequena altura,
coisas que ainda entendo." (1)

E cada vez mais a obliquidade e altura, nos permitem abarcar território e vamos perdendo horizonte que se afasta e se coloca abaixo do nosso olhar.

É assim que José Saranago nos descreve esta ascensão:

..."o grande círculo da terra, uma parte
de rio e mar, uma parte de monte e planície,
se aquilo não é espuma, além, será a vela
branca de uma nau, se não for farrapo de
névoa é fumo de chaminé, e contudo dir-se-ia
que o mundo acabou, os homens nele, o
silêncio aflige..." (2)

(1) João Cabral de Melo Neto, "Quaderna" in *Antologia Poética*, p. 88.

(2) José Saranago, *Memorial do Convento*, p. 199

Era tudo o que viam, o padre Bartolomeu Lourenço, Baltazar e Blimunda, elevando-se extasiados a bordo da passarola.

Nas palavras de Saramago verificamos a perda da visão dos objectos por demasiado afastamento sem saber se é espuma ou vela de nau, névoa ou fumo, um mundo de silêncio afastado da terra e da vida que suportam a noção paisagem, já sem céu, numa visão vertical do espaço imenso da superfície terrestre.

Armstrong, disse, de bem mais longe ainda do sítio em que a passarola se encontrava:

"... posso observar todo o continente da América do Norte, o Alasca, o Pólo Norte, a Península do Iucatão, Cuba e a zona setentrional do Continente Sul-Americano". (1)

A visibilidade abarcando assim grandes e distantes regiões não pode por ausência de elementos falar de paisagem. E sabemos-lo, por fotografias, que de mais longe ainda, as paisagens que cobrem a terra se reduzem à tonalidade azul que a esfera terrestre adquire, isolando-se no espaço cósmico.

Creemos, assim, que o espaço mínimo necessário se definirá pela presença de horizonte e céu necessariamente, estando para cá a paisagem elementar explícita.

Esta noção encontramos-la implícita na definição de Kuo Hsi explicitando a paisagem como um largo espaço que deve ser visto de uma distância tal que permita abarcar "a forma, a posição, o espírito e a imagem das montanhas e rios" (2).

(1) Neil Armstrong, *in Diário de Notícias*, 17.7.69

(2) Kuo Hsi, *An essay on landscape painting*, p. 31

Assim ele vai ao ponto de não só definir o espaço físico, como, também, o espírito do lugar que personaliza a paisagem e pela inclusão das montanhas e rios referir-nos a estrutura de que falamos e o horizonte indispensável.

Resta-nos acrescentar que, para a compreensão do que definimos como espaço necessário, há a considerar o factor visão.

Na verdade, os dois limites entre os quais decorre a possibilidade *paisagem*, estabelecem-se em função de aspectos diferentes da nossa capacidade visual.

O espaço máximo define-se pelo próprio limite da acuidade visual, que para além de determinada distância, muito variável consoante o que observamos, deixa de ter qualidade.

Em direcção ao espaço mínimo, a acuidade visual aumenta e o limiar do espaço mínimo, no sentido do espaço da horta ou do jardim, define-se não já por acuidade visual mas em função do nosso ângulo da visão central, em que o campo visual se reduz à proporção da redução da distância.

Mantemos, é certo, a visão lateral num ângulo de 180°, mas essa visão é apenas sensível à luminosidade e ao movimento, e incapaz de identificar objectos.

Abaixo do espaço mínimo, não comportando já o céu e o horizonte, toda a área visível não a tomamos como paisagem completa, em termos de uma estética objectiva. Pela redução do espaço abarcado entraremos então naquilo que é comum chamar-se *trecho de paisagem*, *recanto de paisagem* e nos espaços específicos de *horta e jardim*.

6. PAISAGENS

Todas as paisagens se unificam em paisagem quando a pensamos superfície viva do globo terrestre, globalizada na ideia.

O seu conhecimento, faz-se sobretudo pelo espaço experimentado e vivenciado e toda a teoria que sobre ela temos inevitavelmente que fazer, para a explicar e comunicar, é resultado de um espaço natural contemplado e vivido (1).

Se insistirmos neste factor "vivência" é porque o consideramos vital para o seu conhecimento, por onde afinal se edifica a base do trabalho que expomos. Nenhuma paisagem se poderá conhecer por uma ideia teórica sem o primeiro conhecimento que é, a experimentação pessoal da sua fisicidade e com o sentimento subjacente à sua percepção.

Cada paisagem conhecida se subtrai de imediato ao global "paisagem" de que falamos, pela manifestação da singularidade espacial que a individualiza e, que é em si mesmo, unidade inteligível e por nós percebida na complexidade física, biológica e cultural. É por outro lado tão completa como a própria ideia de paisagem/totalidade, definindo-se o todo e a parte pelos mesmos princípios.

"digamos que há paisagens que prevalecem:

umas sobre as outras

na voz vária que as apresenta;" (2)

(1) Em apoio desta ideia diz Muniain: "Al fin y al cabo, una teoría del paisaje tiene que descansar en una contemplación e interpretación del paisaje mismo..." subordinando a teoria a uma fundamentação prática que é o conhecimento experimentado da paisagem. José Maria Sanchez de Muniain, *op. cit.*, p. XIII

(2) R. Lino, *Paisagens de Alda Tejo*, p. 53

Assim, R. Lino nos resume poeticamente a parte, em que cada uma se distingue no meio do anonimato da grande paisagem terrena pelos seus atributos, pela qualidade específica do seu espaço, luz e forma e que ela designa pela "voz vária" de cada paisagem.

Poderemos falar numa quase personalidade, de um *genius locis* à imagem do humano, como aquilo que nos apresenta uma paisagem no seu inequívoco modo de ser e viver e que a torna ser particular e inconfundível.

"Não há duas paisagens iguais, como em uma mesma paisagem não há dois momentos iguais..."(1). Cada momento de uma paisagem é momento irrepetível no tempo e no espaço da sua existência, pois o próprio tempo se encarrega de lhe mudar a fisionomia, instante a instante. Nenhum momento se parece com o anterior, já que paisagem é um ser vivo e como tal evolui, recriando-se, crescendo, mudando. Partes morrem, e outras nascem, numa constante oscilação de formas, cores e espacialidade. A sua personalidade, no momento, remete-nos para estados semelhantes numa correspondência afectiva contagiante.

Objectivemos então estas paisagens, percebendo-as essencialmente pela ambiência em que cada uma se define e nos atinge quando experimentada, como géneros de espaços particularizados, que a vivência identifica.

Chegámos à sua distinção, não tanto pelo uso que o homem lhe dá mas muito mais pelas qualidades emotivas do seu espaço, tomando este em termos relacionais físicos e psíquicos.

Cada um destes géneros exerce sobre nós sensações distintas, não por cenceitos, mas por ambiências vivenciáveis e inconfundíveis a que acedemos pelas diversas percepções e pela imaginação.

(1) Nuno Mendoça, "Para a poética da paisagem Alentejana" in *Congresso sobre o Alentejo*, p.91

Como primeira realidade, está uma situação geográfico-cultural específica que de início define claramente o espaço físico do qual nos não podemos afastar. O tempo do homem encontra-se profundamente impresso na paisagem e funde-se plenamente na estrutura que hoje se nos apresenta, como uma escrita explicativa dos momentos e movimentos da sua cultura, dos seus desejos e necessidades.

Por outro lado, nas ambiências, pelas quais distinguimos as unidades de paisagem, encontra-se implícita uma afectividade particular por cada um dos espaços, a que somos extremamente sensíveis pela memória de tempos e espaços já vividos.

Assim os elegemos e percebemos também pela particularíssima afeição que cada um provoca, pelo sentimento colhido psíquica e culturalmente, reunindo-nos numa afinidade especial por cada lugar da paisagem.

Todas estas razões nos levam à distinção de seis géneros inconfundíveis: *campo, planície, floresta, montanha, vale e mar.*

+

Queremos contudo fundamentar e explicitar um pouco mais as razões que acima apontámos, para a distinção destes géneros, antes de os abordarmos em particular.

Eles são tipos genéricos e ideais em grande parte, pois, é da ideia que tratamos e, vamos encontrar-nos frequentemente perante paisagens que serão híbridas ou sobreposições de dois dos géneros.

Campo e floresta continuam-se, completam-se e coexistem lado a lado; campo e mar unem-se com frequência; a planície eleva-se em montanha numa continuidade indesligável e esta, por sua vez, têm-na

entrecortada de vales; planalto, nem sempre sabemos claramente se o incluíamos na planície, se em campo ou pela altitude, mais próximo da montanha; floresta, por seu lado, ocupa indiferentemente, o vale, a montanha e a planície chegando até ao mar sem que por quaisquer das situações perca a qualidade espacial que a particulariza.

É, isso que para nós é fundamental: sabermos sempre *o* que sentimos e *porque* sentimos em cada unidade ambiental, que é, cada um dos géneros propostos.

O sentimento que experimentamos no planalto é profundamente diferente da sensação de planície, E, tão diferente é, que quase o poderíamos colocar como mais um tipo. Mas, sabemos também por experiência que a dimensão do planalto pode ser tão grande que visualmente a não sentimos como tal, dado terem-se perdido as referências físicas que nos fariam ter a sensação de altitude.

Assim, a ambiência percebida é a de espaço aberto, mais ou menos ondulado, mais ou menos plano, pois nem a altitude é suficiente para actuar na qualidade e temperatura do ar nem a distinção morfológica basta para nos dar a noção de planalto.

A definição geográfica (1) quer de planície quer de planalto não é, para o critério que preside à nossa distinção, suficiente, para que por si só o determine em termos de sensibilidade, como género de paisagem ambiental inconfundível.

(1) Orlando Ribeiro distingue deste modo planície de planalto: "As mais elevadas dá-se o nome de (planalto) designação muito imprecisa que se poderia reservar para todas as formas planas limitadas por declives para baixo". Planalto define-se assim essencialmente pela altitude já que quanto à origem, planalto e planície se identificam pela acção das diversas erosões. Orlando Ribeiro, *Ensaio de Geografia Humana e Regional*, p. 327.

Por isso, a sensação básica a perceber se refere ao espaço plano e aberto que aqui designamos por Planície.

Poder-se-ia recear alguma indefinição entre a noção de campo e de planície mas é o senso comum que o impede.

São por princípio e antes de mais, dimensões e casos diferentes aqueles em que se contém as duas designações e que o uso corrente em parte especifica já.

A planície exprime-se pela grande dimensão plana e aberta. O campo, podendo existir na planície e sendo parte dela, estende-se igualmente ao vale e à montanha sem contudo possuir a dimensão e o carácter da planície.

A designação campo não se confina a uma situação fundamentalmente geográfica como a de planície, mas explica-se sobretudo pela sensação que se recolhe do intenso uso do solo em qualquer situação possível e da enorme intimidade que se estabelece com o homem. Organiza-se no plano, em socalcos pelas vertentes mais íngremes, nas encostas e fundos dos vales, em grandes extensões ou em mínimas parcelas de alguns metros quadrados. É, por excelência, a paisagem da subsistência quer familiar quer a abastecedora de urbes e países.

Do mesmo modo, o critério que preside à designação de floresta cinge-se à particularidade do que lhe cresce no solo e não à situação geográfica. A floresta estende-se por qualquer das situações geográficas percebendo-se por uma interioridade ambiental semelhante à do vale e oposta à de campo, planície, montanha e mar que, são sempre exterioridades não limitadas.

A separação entre montanha e vale justifica-se por razão inversa da invocada para a não inclusão do planalto nos géneros estabelecidos.

Ao contrário do que com este acontece, o vale nunca perde em nenhuma situação a sua ambiência inequívoca, quer seja de montanha, quer seja de planície. Aquilo que o define como espaço vivenciável o impede também de se extravazar e sobrepor: as linhas de fecho.

Por este limite, pelo seu sentido de linearidade contida ao alto, e de linha mais ou menos vincada no fundo, é sempre uma paisagem claramente delimitada e explícita. O mesmo já não acontece nem com a planície nem com o planalto, aquelas que juntamente com o campo se não contêm em fronteiras nítidas.

Além disto, o vale não depende da montanha sendo a maior parte das vezes, uma noção daquela independente e mesmo contrastante, como nos sugere Diogo Bernardes:

"verdes e baixos vales, alta serra
Duras e solitárias penedias" (1)

separando o "Lima, que neste valle murmurando / Em quanto o sol s'esconde em Ocidente" (2)

Quase todo o Vale do Lima é independente das penedias agrestes que apenas existem até à tão nossa conhecida curva de Ermelo, e que "passada a garganta do Lindoso, não luta com grandes serranias... Apenas desliza sem pressa... entre terras fáceis..." (3).

(1) Diogo Bernardes, "Flores do Lima" in *Obras Completas*, p. 28.

(2) *idem*, *ibidem*

(3) José Hermano Saraiva, *Itinerário Português, O tempo e a Alma*, p. 47

E lembramo-nos também de um outro vale em tudo diferente do vale do Lima, o de Manteigas, que vindo do alto da Serra e por ela abaixo é vale e não montanha o espaço sentido, como na altura escrevemos (1) sem contudo ainda pensar objectivamente na distinção que ora propomos.

No seu interior (e repare-se que vale e floresta são as únicas paisagens em que podemos falar de interior) a especificidade do espaço é de tal forma qualificada por um conjunto de relações e particularidades espaciais que não é possível perdermos em nenhum momento as referências formais, espaciais, lumínicas e climáticas que o vale encerra.

Concluimos assim que planície, montanha, e vale se encontram inseparáveis de uma geo-estrutura específica que as contém, ao passo que campo e floresta dela se libertam sendo sim, impensáveis sem o uso que se estabelece no solo e que objectivamente as define, sobrepondo-se sempre ao suporte geográfico das outras paisagens, exceptuando-se evidentemente o mar.

Resta-nos falar deste, que pelas características únicas entre todas as paisagens se subtrai a uma humanização visível.

Nenhuma estrutura ou desenho do homem subsiste fixa à sua superfície instável e o uso que dele fazemos não lhe dá qualquer toque de humanização. Apenas o sulcamos, a água imediatamente se fecha sem que nada reste de vestígio humano.

Nesta paisagem não fica nunca como nas outras uma história gravada, quer seja a do homem quer seja a do próprio tempo do mar. Nada que possamos ver, nada que ateste a sua presença nem tão pouco a sua passagem.

(1) Vide Vol. II desta dissertação, p. 3.1

Para além disso o mar é uma paisagem soberana e indomável. A nenhuma se sobrepõe, e nenhuma outra se lhe sobrepõe também.

Unicamente estabelece uma semelhança com a planície, breve contudo, se compararmos as dimensões, no espaço aberto e plano, na abundância de luz e na extensão de olhares que se perdem no horizonte baixo e linear.

Na orla, apenas uma estreita faixa de praias e falésias onde pode o homem estabelecer um mínimo de presença respeitando contudo as marés e as fúrias tempestuosas. Pode usá-lo, pode amá-lo, pode mesmo franqueá-lo, mas não impor-lhe o mínimo traço de humanização por breve que seja.

Por último importa-nos esclarecer o sentido que damos ao termo "ambiência" pois que já antes o usámos e usá-lo-emos ainda com certa frequência, referenciando globalidades.

Pretendemos resumir numa só palavra a percepção do espaço relacional da paisagem de que atrás falámos, na sua individualidade material, psíquica e moral.

Formalmente, espaço e ambiência de um lugar, são sensivelmente coincidentes. Espaço de uma paisagem é o relativo à unidade física que delimitamos sem que implique uma qualificação, mas sim a quantidade de espaço necessário para que a paisagem se complete.

Ambiência, entende-se, reunindo a expressão de todas as circunstâncias que existem no espaço, isto é, luz, ar e matéria da paisagem bem como as impressões e sentimentos que daí decorrem e que por sua vez se projectam na própria ambiência caracterizando-a emocionalmente. é um sentimento de fluxo e re-fluxo, sendo e percebendo a personalidade poético-afectiva da natureza da paisagem, contida na dimensão solo/ar.

Encontrando-se definida a paisagem como um espaço/tempo contendo-se num *espaço necessário* que por sua vez está entre os limites de um *espaço mínimo* e de um *espaço máximo*, cremos ter encontrado e explicitado as condições conceptuais necessárias. Espaço e ambiências serão referências essenciais para a particularização que agora iniciaremos e que procura esclarecer e exprimir cada uma das paisagens.

a. O Campo - Muniain dá à palavra *campo* não só o sentido mais vasto, como o sobrepõe a *paisagem* fazendo-o coincidir com *Natureza*.

"De estas palabras, campo, clima y paisaje, la que tiene un sentido más generale y importante es la de *campo*. Damos a la palabra campo, salvo cuando se trata del mar, el mismo sentido, que se da vulgarmente à la palabra *Naturaleza* (...)" (1)

Na verdade o termo *campo* nas expressões *ir ao campo*, *viver no campo*, refere o contacto com a natureza. Não cremos no entanto que esta vulgaridade de expressão possa coincidir com *Natureza*. São noções distintas, são dimensões não comparáveis conceptualmente que, tomadas como sinónimo, introduzem uma diluição de sentido e óbvia confusão.

Efectivamente no capítulo IV, "Campo y alma" (2) Muniain desenvolve a influência que clima e paisagem têm sobre a alma humana e

(1) José María Sanchez de Muniain, *op. cit* p. 7

(2) *idem*, pp. 21-38

o valor humanístico que a paisagem adquire, sempre sob o sentido impreciso e diluído que atribui à palavra campo. Para ele, "el valor humanístico del paysage, es decir, los valores del campo ajenos a la utilidad y a la salud" (1) misturam-se numa difusão das ideias de campo, paisagem e natureza. Tão pouco possível é, fazer a coincidência de campo e Natureza, como propõe, que desta noção de campo tem ele que retirar forçosamente, o mar.

Creemos, que o campo, onde se encontram inscritos os valores humanos, terá de tomar-se coincidente com parte da paisagem, aquela de que o homem se apropria num sentido económico e produtivo e da qual intelectualmente retiraremos valores vários, poéticos e estéticos.

Se a quizermos faze-lo coincidir com Natureza, como Muniain propõe, reduzimos esta a uma expressão ínfima, ou então, teremos que ampliar a noção campo a uma dimensão impossível.

"A natureza é partes sem um todo.

Isto é talvez o tal mistério de que falam" (2).

Campo e paisagem são partes da Natureza e apenas partes. Fazê-la coincidir com paisagem ou campo é tomá-los inconfundivelmente como partes visíveis dessa Natureza, aquela que a nossa existência directamente alcança.

Campo ou paisagem são, sem confusões de conceitos, e por senso comum, natureza, mas não a Natureza.

Pensamos, por conseguinte, ser algo confuso e indefinível o uso da palavra campo tal como o faz Muniain no capítulo IV da sua

(1) *idem* p. 22

(2) Alberto Caeiro, *Poemas*, p. 68

obra. Nem é o campo como "le milieu naturel aménagé pour la production agricole" (1) nem os "vastos horizontes, cujo panorama se é escasso das surpreendentes belezas naturais que se admiram nas terras do norte, agrada contudo, pela fertilidade do solo extensíssimo e pelo avultado número de gados..." (2) nem, tão pouco aquele que exprime Eugénio de Andrade:

"As grandes searas
sacudiram a crina,
a luz de Setembro
tomará dos olmos (3)

...

O que de estranho se nos apresenta em Muniain é o facto de analisar sob o título de "Campo y alma" a obscura e complexa "influência cósmica sobre el temperamento de los hombres..." (4) de mistura com o "influjo del campo sobre el alma." (5)

é tomá-lo como "el espacio vital de Don Quijote" (6), quando, no fundo, fala da paisagem como ambiência natural e cultural ou, tomá-la de seguida como oposição à cidade (7), sem muito bem sabermos como é "el panorama visual del campo" (8) que se lhe opõe e de que campo ao certo pretende tratar.

(1) Georges Duby, *Histoire de la France Rural*, Tomo I p. 43

(2) José da Silva Picão, *op. cit.*, p. 27

(3) Eugénio de Andrade, de "Obscuro Dominio" in *Poesia e Prosa* p. 113

(4) Muniain *op. cit.*, p. 21

(5) *idea*, p. 27

(6) *idea*, p. 34

(7) *idea*, p. 36

(8) *idea*, p. 37

á tomá-lo depois como "cultivo" que é "encauzamiento de la fecundidad natural u ordenación de la vida graciosa del campo". (1) como que separando o que cresce ao cimo da terra, da própria terra e da graça do campo, divórcio este que voltamos a encontrar: "Pero cultivándolo hacemos el paisaje en colaboración con la fecundidad propia del campo" (2) como se o campo ou a sua fecundidade e a paisagem não fossem uma e a mesma coisa no sentido da grande globalidade em que o toma.

E esta mesma preocupação encontramos também na necessidade de afirmar: "el cultivo forma parte del paisaje porque es la comunicación más íntima posible del hombre y la tierra..." (3) em que, estranhamente, a razão para ser paisagem lhe advém do homem.

Quanto a nós a palavra campo, se bem que a possamos utilizar no seu sentido genérico de "estar na natureza" ou "ir ao campo", como sinónimo de usufruição da natureza, é sempre inequivocamente tomada como espaço laboral agrícola, num compromisso do homem com a terra.

O sentido do termo latino "campus" de onde provém a palavra campo, "extensão de terra arável e plana" (4) ou "planície cultivada" (5) e que mais corresponderia a "ager", "terra cultivada", (6) retoma sempre essa marca do labor do homem cultivando a terra. Corajoud assim o toma também; "Regarder la campagne, c'est éprouver et reprendre à son compte le sens du travail qui l'a produit." (7)

(1) *idem*, p. 269

(2) *idem*, p. 270

(3) *idem*, *ibidem*

(4) António Morais Silva, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*

(5) António Gomes Ferreira, *Dicionário de Latim-Português*.

(6) *idem*, *ibidem*.

(7) Michel Corajoud, *op. cit.*, p. 44.

Daqui, desta harmonia, lhe advém o seu enorme valor para uma poética da paisagem, pois que o campo inclui mais do que qualquer outra das paisagem que tratámos, a maior e mais sábia presença humana e também a mais antiga.

O campo é coisa do homem, inteiramente, com todo o comprometimento, quer no respeito vital que a sua atitude implica, quer no resultado obtido pelo uso que lhe dá. É uma aproximação de parte a parte numa muda compreensão afectiva em que campo e homem crescem e evoluem a par, na compreensão dos limites. Ultrapassados estes, pelo homem, se perde também o campo na sua expressão humanística verificando-se então o empobrecimento mútuo em que o homem é menos humano e o campo menos campo.

Este torna-se então algo de insólito, de falso, como harmonia natural. Algo que como ser vivo fica oprimido, cerceado e num cativoiro cultural que o impede de ser paisagem completa desprovida que fica de poesia. Colocamo-lo assim no extremo oposto à paisagem museificada, remetendo-o para a escravidão dos interesses puramente economicistas.

A língua de afectividade, que é um dos fundamentos do campo como paisagem, resultante de uma aproximação produtiva do homem, ele esmorece poeticamente, pois torna-se emotivamente estéril. Deixando de o compreender como ser vivo, o homem desvia-se de si próprio, e remete-o para uma elementariedade subalterna cuja única função é produzir o máximo num mínimo de tempo, com o menor custo.

O campo, assim, avilta-se, humilha-se e a existência passiva para a qual o homem o remete além de o despoetizar como paisagem, despoetiza-se a si próprio, pois que se avilta também na sua vida sentimental.

O ser humano empobrece sempre que se afasta da paisagem. No caso do campo, que é profundamente paisagem do homem, empobrecido este que é quem lhe dá corpo, sentido e alma, perecerá ela irremediavelmente também.

Quando a abandona como paisagem produtiva e habitualmente mantida, quando por via do seu caminhar pelo mundo ou por via da mudança de perspectivas produtivas, a deixa em função de outras mais atractivas algo se perde: a poética que ele construiu.

No entanto, o que era campo, retorna à natureza que se encarrega poeticamente de repor o que o seu ritmo natural entende, sem que dela nada se perca.

Mas, se a abandona como campo para passar a tê-la como objecto domado, ao qual se retirou o diálogo afectivo, então é objecto que permanece inerte, mecânico, artifício sem alma nem alento.

Olhá-lo não mais será uma vontade. Passará então a ser um esquecimento, uma máquina de produzir alimentos sem que para além disso produza algo mais para o espírito.

*

"O olhar alarga o campo
o campo estende o corpo " (1)

A meditação sobre o campo, redimensiona-o a partir da apreciação do espaço geográfico em que dois olhares se opõem e complementam simultaneamente: o labor e a poetização.

(1) António Ramos Rosa, *Natéria de Amor* p. 74

Partimos sempre da ideia de campo contendo nele o homem rural indelgavelmente criador, autor inequívoco de uma realidade vital e da mais admirável intimidade entre a terra e o corpo.

Tudo o que se diga sobre o campo terá por base este homem que entre dois sóis labora, para que a paisagem a que se consagrou produza segundo a mais antiga e perene aliança alguma vez realizada. Terá por fora, pelo exterior da sua organicidade laboral, o outro homem, aquele que como nós nele participa pela palavra, acrescentando-o em ideia, em belo ou em poesia, se bem que, um e outro, não sejam diferentes no corpo e na alma mas, apenas, olhando cada um a seu modo.

Para lá de uma superficilidade imediata, de campo e camponês, que pressupõe trabalho e ganho seja ele qual for, há uma profundidade escondida na sua relação com a terra e naquilo que o nosso olhar poético extrai, dessa intimidade.

O labor, por vezes ciclópico e desumano, torna-se o embrião de uma vivência poética, não tanto para o rural, mas para quem se permita olhar e meditar a magnífica criatividade que este mesmo homem assume dentro da velha aliança.

Sem dúvida que há obra intensamente criativa, imensamente engenhosa dada a elementaridade de recursos, e, que, por esta mesma razão mais admirável se torna. De um quase nada se faz - corpo e natureza aliados - prolongando-se mutuamente numa combinação sábia e eficiente.

E a obra, cuja intenção não é primeiramente um objectivo estético, se bem que intencionalmente em todo o campo ele esteja implícito, torna-se pelo menos estética a nossos olhos e vai permitir que o olhar poético a transcenda pela meditação sobre o labor e o belo que dele provém.

Além do belo natural há um outro, sobre-natural, recriado por vontade humana, que o torna obra de artisticidade plena por parte de um não-artista.

Não confundimos a nossa meditação, chamada intelectual, com a meditação inevitável que o senhor natural do campo sem dúvida fará, ao dar-lhe forma, vida e perenidade.

Ele meditará amarga ou resignadamente, receoso da privação que a instável natureza lhe possa impôr. Meditará o longo e rigoroso trabalho que lhe "estende corpo", e o envelhece precocemente e a parca colheita, por vezes, de onde mal poderá subsistir.

Nós meditamos poeticamente, sobrevoando o mesmo campo:

"São longos os campos da seda acariciados", (1)

prolongando-nos de corpo e alma na afável harmonia que o mundo rural construiu, ou então mais extasiados,

"Alegres campos, verdes escondidos
claras e frescas águas de cristal" (2)

Nesta visão romântica e ideal, o campo como paisagem e labor humano, como que se esfuma, escondida que fica a obra criada por detrás da superficialidade plana do olhar.

São meditações opostas, a da laboração e a da poetização, quer pelos estímulos procurados, quer pelos objectivos, quer pela produção que dela resulta.

(1) António Ramos Rosa, *Volante Verde*, p. 61

(2) Luis de Camões, *Sonetos*, p. 61

Mas há algo de comum ao homem poeta e ao homem rural, algo que só se vislumbra quando ambos se envolvem mais na própria terra, na possibilidade de alcançar a gênese comum já tão perdida pelos rumos culturais divergentes.

Uns e outros, dirão que,

"Diferentes são as nossas paisagens
elementos de uma maior destreza
preplexas evidências quando isto ou aquilo
não sabemos" (1)

mas saberão ambos que as diferentes paisagens se fazem obra, qualquer que ela seja, pela afectividade congénita que homem e terra transportam.

Podemos nem muito bem saber das "perplexas evidências", qual a causa, qual o efeito, mas temos necessariamente que repor visível a afectividade que permite, a ambos os homens, recuperar o entendimento pelas paisagem diferentes.

Quase só por aqui, naquilo que ambos têm para dar à paisagem e dela receber, se pode nas duas paisagens mesmo sendo visões e sentimentos diferentes, alcançar-se a linguagem comum ou, uma inicial e primitiva presença da natureza.

Mas a nossa meditação poética do campo, mesmo sabendo dessa prévia afectividade, faz-se inevitavelmente transcendendo a obra do homem rural.

(1) R. Lino, *op. cit.*, p. 33

é ela que nos inspira, ela como beleza do artifício de uma paisagem delicadamente construída, da qual extraímos a palavra, o pensamento e mesmo esta teoria que agora escrevemos; da dor do corpo, da intuição da terra, da pobreza dos meios e das posses, edifica o pensamento poético, o campo de que falamos.

"O campo é aquilo que é e nunca saberemos
essa necessidade de olhar para os homens
vistos de cima pelos seus próprios olhos" (1)

A poesia olha do alto, abarcando a unidade impressa, homem, terra, animais, numa promiscuidade laboral. A poética da paisagem é essa necessidade "de olhar para os homens", sendo capaz de ver o mundo completo movendo-se na globalidade das partes, em íntima ordem orgânica. A poética do campo é a palavra, dizendo o fazer de uma paisagem cuja estética a idealizar não pode ignorar a consubstanciação de corpo e terra, mesmo que ela seja um drama.

E não cremos capaz de poesia aquele que não experimentou o campo, aquele que nunca chegou à raiz comum e o pôde entender como a unidade consubstancial, pois que a poesia é da própria vida que se extrai, mas vida vivida no caldeamento da dor e da alegria, nos contrastes violentos, nos extremos e nas contradições da condição humana.

"ó velhos campos de pão!
Eh velhos monges da terra! (2)

(1) *idem, ibidem.*

(2) Antunes da Silva, *Esta terra que é nossa*, p. 27

Então a poesia é um grito pelos campos fora, um exclamar imenso, que os admira como eremitas consagrados à eternidade da aliança, numa expansão violenta do sentimento de quem conhece o sabor da terra.

Estas palavras que agora escrevemos, vêm-nos em parte destes mesmos campos de pão de que nos fala Antunes da Silva, campos enormes que a sua pequena pátria produziu e que Mário Beirão, Florbela e Sardinha cantam incessantemente. Eles estão agora diante de nós, contidos nos limites da janela aberta ao sol de Junho.

Olhamos e não nos furtamos à imagem de outros campos de onde há pouco regressámos (1). Neles, nesses mais a norte pensávamos, ao escrever sobre as meditações do poeta e do rural, pois que, lá presenciámos o violento labor que os mantém tão bela paisagem.

Olhamos estes, agora, diante de nós estendidos para lá da cidade, perdendo-se planos no horizonte - "mudos de assombro os horizontes"! (2) - e pensamos que serão precisas centenas dos outros para preencher aqui um campo de pão.

Pensamos no diferente labor desta terra em que já não é o animal que lado a lado trabalha com o homem mas a máquina poderosa sem que por esse facto se anule a poesia.

Pensamos no abismo que há entre os dois campos e no que há, ou não, entre os homens de cada paisagem aqui reunidos, e de como a terra, o espaço, a água, a planura ou a íngreme encosta os modela.

(1) Referimo-nos aos campinhos do Vale do Paiva onde decorreu a última Viagem de Estudo entre as aldeias de Nodar e Mel, de 3 a 10 de Junho de 1989.

(2) Mário Beirão, *Ausente*, p. 41

A diferença vai do lameiro à herdade, da junta de bois ao tractor, do sequeiro ao regadio, do pousio à intensiva produção. O pão é o mesmo, tal como a vontade de o comer, sem qualquer poesia, que o custo foi grande. O vinho também, pelo alento necessário ao corpo, e a este não interessa que seja verde ou maduro, pois que a essência se mantém.

A diferença está no espaço, na forma, na dimensão, no clima, naquilo que a natureza impõe ao homem e no modo como ele entende a aliança. Desde que o Eden por via da falta humana se transformou em campo obrigando-o a sofrer por tudo aquilo que colhe, lhe impõe também a parecença com a paisagem onde vive.

Cada campo modela o homem, cada povo modela também o campo, dotando-o de uma personalidade, de um carácter e de uma expressão própria.

A alma do lugar é então o encontro destas duas personalidades, no mútuo e simultâneo viver sem que uma tente subjugar a outra, como única possibilidade de existência desta alma da paisagem, sobretudo a do campo.

E se falamos de um carácter, de uma personalidade, e figurativamente de uma alma, temos de reconhecer que não é possível ao camponês edificar assim uma tão admirável paisagem sem que, mesmo muito no fundo, não prevaleça alguma meditação poética que a sua afectividade à terra, alimenta. Nem perceberíamos sequer, sem este alento poético, que um homem encontrasse motivação para erigir não só como produtiva mas também como bela toda a imensa paisagem rural.

Ramos Rosa escreve um poema que a este respeito nos fornece uma razão dinâmica e poética a ajustar à própria razão deste homem:

"O dia. Os seis. A água. A sombra. A Luz
A febre.
Rodopia uma roda do pulso até à
árvore num céu todo aberto à sede
mais feliz. (1).

Serve-nos, intimamente, este poema aquilo que vínhamos
dizendo sobre a existência de meditação poética no homem rural.

Aqui se funda, pelas palavras e pelo pensamento de Ramos
Rosa, a mais primária mistura a que nós chamamos aliança do corpo e da
paisagem, que "rodopia" até "à sede mais feliz" numa vontade
demolidora da sua própria limitação humana.

Pensamos mesmo, autorizados pelo poema de Ramos Rosa, que
não há obra humana sem uma procura de poesia. Talvez mesmo que o
início seja a "febre", um simples rumor interno que desperta o
movimento necessário à imaginação.

Não importa que a natureza nos ignore e prozeiga o seu rumo,
com ou sem homem, com ou sem campo e que permaneça natureza e
paisagem, inteira, bela, completa, mesmo que o homem pereça. Por si só
ela não o chamará, porque ele, homem, é para ela um mero elemento, mas
mal ele lhe aponha o olhar, ela se abre inocente oferta, generosa e
afectiva.

Alberto Caeiro pergunta duvidoso:

"Terá a terra consciência das pedras
e plantas que tem?" (2)

(1) António Ramos Rosa, *Matéria de Amor*, p. 116

(2) Alberto Caeiro, *op. cit.*, p. 57.

Haverá mesmo uma consciência na natureza? Se sim, porque ignora tão drasticamente o homem no seu peregrinar constante, na sua labuta, privando-o dos seus benefícios quando eles lhe são tão vitais? Se não, como é possível que ela, natureza, se apresente como tão grande mistério de vida e energia, tão inimaginavelmente coordenado e autónomo na sua organização e movimento contínuo?

Não respondemos à questão, não saberemos mesmo algum dia esclarecê-la.

Sabemos sim, que mal o homem deixe de intervir, ela retoma aquilo que pertence ao lugar, absolutamente indiferente ao tempo, aos séculos ou milénios que o homem possa ter demorado a orientá-la para seu aproveitamento.

O campo é, assim, uma transitoriedade da paisagem pelo tempo implícito na presença activa do homem, no seu acordo com a natureza. Nada é, não existe sequer como paisagem, desligada do homem. De todas é a única que dele depende inteiramente. Artificial por inteiro na estrutura, na forma e em grande parte do conteúdo verde, como que nascida também de uma costela do homem em reminiscência da primeira criação. Deste modo a terra do campo muito tem também de companheira inseparável do homem para a eternidade.

Todas as gerações renovam esse amor subtraído ao corpo, que ao corpo torna em trabalho, em alimento e em sonho acariciado. E é amor sem dúvida o que o camponês tem pela terra, de onde, poderemos então falar do campo como uma poética do camponês, já sem receio de sermos demasiado poéticos, pois são as suas próprias e anónimas palavras que a isso nos autorizam e que abaixo transcrevemos.

"Esta terra não é minha;
Se eu quizer minha será:
Se eu nela tomar amores
Minha terra ficará" (1)

b. A planície - Há sentidos profundamente diferentes entre o campo e a planície mesmo que só tomados visualmente como paisagem, sem que contudo se anule a sobreposição que em dado momento terá de fazer-se pela sua própria condição de coexistirem num mesmo espaço físico.

Enquanto que o primeiro se constitui por uma intensa participação humana, de todas a mais íntima relação com a natureza, a segunda, observa-se por uma menos intensa interferência, mas é, por outro lado, mais extensa em território e em noção imediata de espaço. Planície implica sempre a grande dimensão de espaços abertos, planos onde o olhar se expande, livre de obstáculos.

Esta diferenciação de escalas é, logo de início, um dado de base muito concreto que de certo modo pressupõe graus e qualidades diferentes de interferência no solo e de apreensão dos respectivos espaços.

Morfologicamente a noção de campo ocupa situações diversas desde a planície, às encostas, aos vales, enquanto que planície se confina a espaço plano extenso e aberto, definindo-se menos pelo factor humanização.

(1) Jaime Cortesão (org.), *O que o povo canta em Portugal*, p. 74

A planície, cultivada ou não, mantém o sentido de maior vastidão pelo qual primeiro se define a visão, necessariamente mais vasta, e que não se detém na especificidade do uso que o homem faz do solo. É sempre um largo olhar que não se aparta nunca da horizontalidade, que se não prende em pormenores de culturas e compartimentação mas, que abarca num todo sensível a espacialidade plana e uma projecção final sobre a linha do horizonte. O céu pertence-lhe, tal como ao mar, na mais vasta dimensão e presença e de tal modo, que é frequente, o paralelo que se estabelece entre ambos os espaços:

Os trigais da minha terra
parecem um oceano (1)

A cultura popular estabelece facilmente este tipo de analogia, na visão simples mas muito verdadeira e directa, que a caracteriza, estabelecendo uma continuidade visual entre a seara da planície alentejana e o mar.

Esta imagem de planura e céu, tão profunda já, no nosso olhar sensível e cultural, constitui, sem dúvida, a noção mais idealmente primária de paisagem. Ela reduz-se à plana realidade da terra sobre a profundidade azul de fundo. É a grandiosa simplicidade, poderíamos dizer, aparentemente monótona e mesmo nem sempre tomada como bela numa estética do senso comum, mas que, ao fim e ao cabo, resume em si a pureza de concepção da simplicidade original da natureza: céu e terra.

(1) Joaquim Barroso (org), *Antologia de Poesia Popular Tradicional Alentejana*, p. 13

Nela, nessa singeleza horizontal e confinação de elementos

"Um céu dormente

Morre nas curvas baças do Horizonte...

E Céus e Longes, Horizonte e Céus,

abraçam-se, confundem-se irmãmente", (1)

na voz de um poeta sobre uma das mais poéticas planícies.

Bem mais distante no espaço, mas bem próximo pelo sentimento que exprime são as palavras de Ibarguren falando da sua amada planície na Argentina:

"... al sur triunfa la pampa, y ostenta su lisa y vellada frente, infinita, sin limite conocido, sin accidente notable; es la imagen del mar en la tierra;" (2)

E não é por acaso, certamente, que essa simplicidade, que é também solidão, prende tanto os homens que à planície se chegam. Quem lá vive tem todo o espaço para a cantar, afastando pelo canto a solidão e também por ele, attingir a beleza que ela contém agarrada à planura do solo. A estes homens chama Urbano Tavares Rodrigues, numa originalíssima imagem, a "gente do espaço vazio" (3) que de material nada têm mas que de espírito muito possuem.

Pelo espírito, as planícies sugerem a linguagem surpreendente do seu espaço onde não sobra forma que lhes pertença, mas sobram dimensões, luz e vento, em que o espírito se compraz, tendo que redobrar em imaginação. Talvez isso os leve a imaginar o mar no

(1) António Sardinha, *A Epopeia da Planície*, p. 13

(2) Carlos Ibarguren, "Prologo" in *El paisaje y el alma argentina*, p. 19

(3) Urbano Tavares Rodrigues (org), *Alto e Baixo Alentejo*, p.7

lugar da terra quando é sabido que muitos deles nunca o viram. A beleza da planície não é imediatamente visível, sem que um acto de concentração a descubra no delgado contacto do ar com o solo. Na simplicidade formal esconde-se o segredo que necessita de uma clareza de espírito capaz de vibrar diante do plano e da profundidade. Ela, a planície, assemelha-se à paisagem dos filósofos (1) que por sua vez se aproxima da planície do poeta alentejano e de Ibarguren: "el punto en que el mundo acaba y principia el cielo" (2).

Ruy Belo alude, também ele, tanto à solidão como à síntese dizendo: "Eu canto a solidão do céu só entre céu e terra" (3), como o local de máxima solidão, o espaço da ideia solitária, transformada em paisagem.

Na lisura do plano, na ausência de formas da terra ou que sobre ela se acrescentem e que possam distrair o olhar ou encobrir algo ou alguém, a solidão é uma presença. Mesmo sem homem que a sinta, mesmo sem olhar que a perceba, ela por si imprime-se na paisagem tornando-a rasa e franca.

Existe-lhe como condição, como substância, que a torna de entre todos os lugares da terra, no mais só e ermo, se por acaso é nela que ao homem acontece entristecer. E, essa solidão afirma-se também no carácter e no modo de vida dos povos que a habitam e que por algum receio talvez, por necessidade quase sempre, se não dispersam e

(1) Gaston Bachelard, *Paysages* p. 12. Esta semelhança por nós estabelecida entre a paisagem do filósofo, plana, a que já aludimos, e a planície, chama-lhe ainda Bachelard uma "domination metaphysique du monde qui ne prend conscience de soi que lorsque le monde est loin" A ideia de paisagem é assim uma consciência do afastamento do mundo e, pensá-lo, é aplaná-lo na sintetização metafísica.

(2) Carlos Ibarguren, *op. cit.*, p. 17

(3) Ruy Belo, *Despeço-me da terra de alegria* p. 63.

se concentram em núcleos bem delimitados. O contraste é então enorme entre estes "focos de civilização" (1) também eles isolados no descampado, sem transição, em que a planície termina bruscamente à porta das primeiras casas.

Passa-lhes para o sangue, a solidão e a planura, traduzindo-se então pelos cantos longos e pausados, de vozes cheias da luz solar, como acontece ao alentejano, ao árabe e ao andaluz e mesmo ao siberiano e que verificamos ainda na poesia de António Sardinha, Mário Beirão e Florbela.

Lendo estes poetas e ouvindo aqueles cantores, tomamos posse da planície pois que, é pelo seu segredo transportado que nos iniciamos, se a não conhecíamos antes.

Repare-se na imediata relação formal e espiritual que se estabelece entre o canto alentejano e a sua planície (2) ou, mais ainda, entre a clareza de timbre dos solistas e o espaço e a luz, dessa terra "antre Tejo e Odiana" (3) como lhe chama Bernardim Ribeiro.

É de extremos e grandes coisas a planície, que não se compadece com a pequenez e a fraqueza. Ela afirma-se pela força, pelo

(1) Orlando Ribeiro, *Ensaio de Geografia Humana e Regional I*, p. 330

(2) A terra provoca o canto e este envolve a terra. A paisagem modela-o em sonoridade, tal como modela a oralidade. Uma e outra se relacionam com o lugar de tal modo ambas se envolvem depois com o trabalho da terra. Era frequente nos arredores de Lisboa e mesmo no Sul, o homem que lavrava com a junta de bois, cantar continuamente um canto melódico sem palavras, ao ritmo lento dos próprios animais. E se há sítios em que se não canta, hoje ainda, fala-se continuamente com os animais que puxam o arado, é um diálogo, uma conversa íntima com que ambos procuram compreender e domar a terra.

E daqui, desta intimidade criadora, recria-se muitas vezes de novo o poema e o canto como nos sugere Viegas Guerreiro: *Le paysant derrière sa charrue, l'artisan à son établi, élaborent en pensée la pièce littéraire qu'ils diront...*. Viegas Guerreiro, "Littérature populaire; autour d'un concept" in *Littérature Orale Traditionnelle Populaire*, p. 15

(3) Bernardim Ribeiro, "Eclogas" in *Obras Completas vol II*, p. 25

muito de tudo, pela imensa claridade e se a quisermos compreender, conheçamo-la por aqui. Por isso, a planície alentejana que tomamos como exemplo, é mais ela em tudo, na força do verão, na luz extrema, na evidência da terra, no contraste da árvore escura sobre a seara quase branca. (1)

Voz, plano sol e solidão formam a mesma paisagem de há muito, inalterável onde não foi por acaso que os acupantes árabes se sentiram como em casa, identificados que estavam com os seus espaços de origem.

A solidão arrasta consigo as similitudes das outras duas planuras, o mar e o deserto e também a mesma sensação de plano e céu como espaço preferencial do isolamento, bela monotonia cuja magnanimidade é a luz.

é aqui nestes espaços livres e planos que ela atinge, bem como a côr, toda a plenitude e o máximo de variantes observáveis, se bem que possa ser, para alguns, uma desinteressante monotonia. (2)

Será monótona a planície, ou o mar para quem por ambos passe, sem se deter, sem se aperceber das profundíssimas mudanças que lá acontecem. Na planície, no mar, há o tempo todo, onde olhar e seguir não é modo de se ver. Será então uma imposição ficar nos sítios (3), esperando a passagem do tempo fazendo a paisagem.

-
- (1) Sobre o Alentejo, sobre a sua planície e o homem alentejano, escreveu Miguel Torga, as mais belas páginas que alguém escreveu sobre esta região. A respeito dos extremos de que falamos, diz o autor: "Nada me emociona tanto como um oceano de terra estreme e viril." *Portugal*, pp. 119-129
- (2) A este respeito Alexandre Herculano dá-nos uma amostragem referindo que "Na planície a luz e a vegetação é monótona; mais vasta ainda do que o são as campinas do oceano..." Alexandre Herculano, *Apostamentos de viagem* p. 113
- (3) Vide Vol II, desta dissertação, pp. 207.4-209.5

é ele, perfazendo-se na luz, que movimenta ambas as planícies, e tanto, que não é indiferente vê-las apenas um momento. Tudo quanto é plano sugere-nos facilidade de percepção, mas porque é na singeleza que a beleza se encontra, como há pouco dissemos, necessário se torna uma acuidade de espírito para sentir.

Na mesma semelhança de forma, é enorme também, a beleza que podemos descobrir numa parede caiada e na poesia que nela se esconde. Dir-se-ia que é um simples plano branco, mas há planos e planos, brancos e brancos e o que lhes pode conferir poesia é deixarmo-nos a olhar, é o tempo, que o tempo e a luz levam a passar e que tornam o mais liso plano na maior revolução cromática e luminosa.

Nas planícies, dão-se as mais espantosas revoluções de luz, consoante o momento, consoante o sítio e a superfície, único lugar de paz imensa onde tudo pode descer, pousar e ficar:

"A flor dos dias, teu sorriso
desce sobre a planície, como chuva habitada
por um sol interior" (1)

Não sabemos se Daniel Filipe pertence por algum modo à planície, mas foi lá concerteza ou, pelos menos pensando nela que encontrou o lugar de eleição para que um sorriso pudesse descer. E a própria imagem que o poeta cria, "A flor dos dias", necessita de um amplo espaço, bem franco e livre, onde se possam ouvir palavras como estas que nos dão a totalidade luminosa do tempo e do espaço.

(1) Daniel Filipe, *Pátria, Lugar de Exílio*, p. 58

Solidão, simplicidade e monotonia aparente, são pertença da planície. Mas ela, continua-se ainda por outros sentimentos, pelo menos para quem por ela se apaixone e lhe beba a água das nascentes, como diz António Sardinha (1), e então, é a saudade, é o mistério e a religiosidade.

Estes sentimentos dificilmente se separam como todos os sentimentos, aliás, que ou tendem para o prazer ou para o desprazer em estados de espírito mais ou menos indefiníveis em que tudo se confunde, mesmo homem e paisagem. (2) Dificilmente distinguimos "alegria" de "felicidade" e "tristeza" de "dor" ou de "angústia". Cada uma das palavras refere algo de diferente mas subordinado a um estado de espírito dentro de uma "atmosfera sentimental" (3).

Assim, a saudade da planície não está longe nem do seu mistério nem dum sentimento de religiosidade nem sequer da monotonia da luz ou da solidão. Andrade (4), refere mesmo uma delicadeza própria ao sentimento saudoso da paisagem, que bem se adequa à ambiência da planície em certos momentos matinais. Quase juntaríamos todos estes "sentires" num "sentimento de planície" como um sentimento particular do sentimento de paisagem de tal modo ele é próprio a um mundo tão específico.

(1) "Terra de quem a gente se cativa, / Se a água das nascentes lhe provar!" António Sardinha, *op. cit.*, p.2

(2) William Stern, *op. cit.*, p. 698 "A atmosfera que caracteriza o estado de espírito tem como consequência ele não se manter dentro dos limites da pessoa e irradiar também para os objectos com que está em contacto", e é "um estado comum entre o mundo e a pessoa".

(3) Por "atmosfera sentimental" entende Stern, a "forma de sentimento presente mais próxima da pessoa e mais integrada" que acompanha o homem "no decurso da sua existência", num "processo ininterrupto". Na atmosfera sentimental destacam-se dois modos de manifestação: "os estados de espírito e as emoções." *idem* pp. 695 e 697.

(4) J.L. Allué Andrade, "O nosso sentimento da paisaxe" in *Paisaje y Cultura*, p. 134

Poderemos então falar de um sentimento próprio a cada um dos espaços/paisagem de que vimos tratando e cuja opção de particularizar se prende tanto ao modo de lhes sentir a ambiência.

A saudade como sentimento que envolve a terra, o sol a família e o lugar distante, é um misto de carência, de perda e melancolia. Essa carência da terra, essa profunda ligação à terra da paisagem sente-se profundamente nos versos de Mário Beirão no poema "Invocação":

"Oh charnecas, planícies, descampados
saudades de mim mesmo que fui terra" (1)

A saudade confunde-se com o corpo e com a terra numa mesma matéria ausente e que, por isso, pela distância na memória, acode ao desejo nostálgico, a que o mesmo poeta alude ainda na sua "imensa nostalgia dos sertões" (2)

Mas há também o sofrimento do homem na planície:

"Pátria pequena, deixa-me dormir
um momento que seja,
No teu leito maior, térrea planura
Onde cabe o meu corpo e o meu tormento." (3)

e da própria planície:

(1) Mário Beirão, *Ausente*, p. 13

(2) *idem, ibidem*

(3) Miguel Torga, "Insónia alentejana", de *Diário VI* in Eugénio de Andrade (org.) *Alentejo não tem sombra* p. 22

"A planície é um brasido... e, torturadas
As árvores sangrentas, revoltadas" (1)

Sofre o homem, desejando descansar o desgosto do corpo e da alma, na sua pequena pátria e esta sofre, também, como corpo humanizado e que se revolta na dor. Ambos os sofrimentos se ligam à própria condição da planície. Isolamento, pobreza, homens sem terra e dependentes da vontade dos outros ou das inclemências de um clima de extremos. Os verões esbraseiam a terra e os invernos cobrem-na de geadas brancas que estalam sob os pés de quem por ela caminha.

As planícies, sejam elas o mar, os desertos ou as vastas planuras da terra contêm todas elas este imenso sentimento que lhes é tão próprio: a nostalgia da planura, a imensidão pacífica não isenta de dor ou da angústia do espaço vazio.

Porquê? Porquê esta nostalgia dos povos das planuras que vemos em Florbela, Sardinha, Manuel da Fonseca ou Mário Beirão?

Ao longo dos exemplos literários que Fernando Guimarães insere na "Poética do Saudosismo" (2) reparamos que mesmo falando-se de montes, searas e vales é uma abstração das formas da paisagem aquilo que sobressai. É no *locus amoenus* que a saudade e a nostalgia se expandem aplanando a paisagem e tornando-a tão próxima da ideia plana do filósofo.

Quase que poderíamos falar de uma tendência aplanificadora do espírito poético tentando encontrar, pela simplicidade espacial, a

(1) Florbela Espanca, *Sonetos*, p. 126

(2) Fernando Guimarães, *Poética do Saudosismo*.

profundidade, a expressão da alma saudosa e nostálgica, que na planície encontra o seu espaço de eleição. Talvez desta aplanção, surja então, a angústia daquele que habita o vazio.

c. *A floresta* - Termina o espaço aberto da luz plena e abeiramo-nos de um outro, ainda por fora, hesitando franqueá-lo. A orla cativa-nos na intensidade vital que possui, fronteira entre o som e o silêncio, entre o claro e o escuro, entre o vazio e a forma.

Entrar, é optar entre a largueza de existência e a submissão ao interior povoado, segundo uma ordem que nos subordina a quase sermos fuste móvel entre os fustes. Ritmo da verticalidade de uma paisagem, com tecto, em que o sol é privado e retido no alto, em que as orlas se fecham em torno de uma comunidade que se autodefende (1).

Obstáculo permanente, de árvore a árvore, que impõe um percurso ondulatório sem a franqueza do caminhar da planície e, se quisermos receber um raio de sol temos que o procurar onde a floresta permitir que ele entre e, aí, imóveis, recebê-lo na quietude imposta de árvore, assumindo-nos como mais uma entre a floresta.

Entrar implica participar na personalidade da floresta enquanto comunidade, implica obedecer à humidade, à sombra, ao húmus, ao espaço, "Onde o silêncio cresceu à altura das árvores" (2), à luz em fatias estreitas, em paralelos coados entre troncos tão altos que olhá-los entontece.

(1) M. Góes Guerreiro, *A Floresta na Conservação do Solo e da Água*, p. 20

(2) António Ramos Rosa, *Matéria de Amor*, p. 87.

Entrar, implica aceitar aquilo que a floresta nos permite e também aquilo que nos impõe. Deixa-nos olhar e imaginar numa subordinação aos limites. Impõe-nos o seu espírito que de todas as paisagens é aquele que mais nos oprime, desde sempre. Na floresta o homem sempre se sentiu preso de movimentos, de encantamentos de terrores, e de embruxamentos, mas também se sente preso de extase, de respeito e de delícia. (1).

Não há,

"Nenhum apelo no silêncio das árvores

Quietude plena quase um frémito uma asa", (2)

e daí sentimos o quanto ela nos ignora e nos torna seres mínimos, perante a sua enorme vitalidade. Sentimo-nos perdidos ante a imponência, e nenhum grito alcançará resposta mesmo na mais simples folha.

Antero de Quental exprimia este sentimento de respeito, quase medo da força e dimensão que nos ultrapassa, no interior do arvoredor, dizendo:

"Nas florestas solenes há o culto

Da eterna íntima força primitiva:" (3)

(1) G. Tobey, *A history of Landscape Architecture* p. X

(2) António Ramos Rosa, *Gravitações*, p. 50

(3) Antero de Quental, *Sonetos*, p. 52

Talvez seja esta presença do primitivo no sentido de uma força original, e que na floresta prossegue, que nos torna tão inseguros no seu interior sombrio, naquele interior "dando lugar aos pesares" (1). A solenidade perturba-nos e torna-se um culto mais próprio do domínio dos deuses, fadas e gnomos que do nosso. Estes seres encantam-nos, é certo, desde crianças, mas atemorizam-nos também pelo que não contém de humanos. Perseguem-nos, num misto de admiração encantada e receio, no interior da floresta, a mesma floresta da Branca de Neve, de Hansel e Gretel na casa do bosque e, nos múltiplos lobos-maus, lobisomens, duendes, faunos e Zés-do-Telhado que nela se acoitam. "Toda a floresta queda-se indecisa"

A única linguagem que ela sente é a linguagem da brisa. "Vem, talvez, das raízes e da brisa", (2) ou somos nós que mais indecisos nos quedamos num espaço tão povoado de um imaginário fantástico que a tradição do conto nos comunicou. Em nenhuma outra paisagem este imaginário atinge tal intensidade que só a floresta como espaço contido proporcionou, pelo silêncio, pela sombra e mistério.

"Somos confusos como as florestas" (3) diz António Gedeão tornando-as um domínio onde a mente humana se perde e desorienta. Por

(1) Sá de Miranda, in *Obras Completas*, voll p. 137

(2) Pedro Homem de Melo, *Nós portugueses somos castos*, p. 82

(3) António Gedeão, *Poesias Completas*, p. 217

uma espacialidade densa, a floresta apresenta-se-nos com uma vida e uma dinâmica diferenciada das outras paisagens e que sentimos corporizar-se autonomamente na pujança física da grande árvore que a habita.

Rilke, sente que toda a paisagem constitui algo de estranho para nós, homens, mas é sobretudo entre as árvores que se sente terrivelmente só, mais só do que com a própria morte. (1) A este propósito Keneth Clark, cita Wordsworth que nos fala do carácter da floresta, hostil a qualquer intrusão que a perturbe. Esta hostilidade leva-nos a sentir a animosidade da própria floresta defendendo a sua solidão e silêncio. Assim a comunidade que ela é, nas palavras de Gomes Guerreiro, adquire ainda maior significado e presença.

O sobre-humano da sua essência leva-nos num percurso errático e fantasmagórico que a floresta nocturna impõe ao intruso. Mas, a par desta ambiência temerosa e enfeitiçada e que sempre nos atinge um pouco no interior de qualquer floresta, há sempre aquilo a que Pessoa chama um "sorriso audível nas folhas" (2) do arvoredo, e aí encontramos, num suspiro de alívio, o outro encantamento da floresta. É possível então pelos versos de Sophia de Mello Breyner dizer finalmente:

"E as árvores abriram os seus ramos
que no silêncio fantástico beijei" (3)

(1) Wordsworth, in Rainer Maria Rilke, *Le Paysage*, p. 30

(2) Fernando Pessoa, *Poesias*, p. 154

(3) Sophia de Mello Breyner Andresen, *Dia do Mar*, p. 69.

Uma enorme esperança de que a floresta nos reserve também o espaço, para que através de cada árvore se possa celebrar os esponsais entre nós e a natureza (1)

Então a floresta dá lugar ao extase diante daquilo que menos se vê, "o perfume em delírio das florestas", (2) e que não é o perfume das flores mas o aroma da terra, das humidades, das folhas em decomposição. O ar da floresta povoa-se aromáticamente da resina dos pinheiros, da folhagem do eucalipto, e do mato que a brisa desfaz em odores mistos e confusos, tornando tudo num só aroma, o da floresta.

E aqui "o silêncio é um aroma" (3) também, quando perde o sentido maléfico e se torna um deleite, um prazer da alma e se sublima, até que "O azul do ar, as árvores e a sombra" (4) perfazendo o todo da floresta, acolham o homem como visitante extasiado.

"Alto! Silêncio! Que surpresa!

Aquela acácia vai florir.", (5)

extasia-se ainda o mesmo poeta e, logo outro, o das grandes e eternas planícies, pasmado também diante da belíssima simplicidade, observa radiante:

"Floriu a árvore

Louvado seja

o Senhor Deus na sua imensidade!" (6)

(1) António Gedeão *Poesias Completas*, p. 204 "é através de ti, ó Árvore, que celebros os esponsais entre mim e a Natureza"

(2) Mário Beirão, *Ausente*, p. 16

(3) João Cabral do Nascimento, *Cancioneiro*, p. 41

(4) *idea*, p. 48

(5) *idea*, p. 37

(6) António Sardinha, *A epopeia da planície*, p. 109

Em Portugal, onde tudo é pequeno desde a grande planura do Alentejo que mais não é que um pequeno pedaço da Hispânia ou a Serra da Estrela, que denominamos serra e não montanha, chamamos pinhal ou mata, à floresta de que vimos falando.

Floresta, tem para nós uma escada diferente se bem que o termo se use eruditamente mas, na vivência, raramente falamos em floresta. Sempre a designamos correntemente por termos que explicitam melhor o carácter dos maciços de arvoredo que possuímos e que em nada se parecem com as florestas europeias ou tropicais. É uma escala mais modesta e menos imponente não retendo mesmo no seu interior, o temor que descobrimos nas verdadeiras florestas a que atrás nos referimos.

As nossas florestas são bem mais prosaicas e luminosas que a solenidade que transparece no poema de Quental. Vão desde os aromáticos pinhais e eucaliptais, aos belos carvalhais e soutos do Norte, até aos montados mais ou menos dispersos do Sul aos quais não podemos atribuir temor, solenidade ou feitiço e que são totalmente incompatíveis com duendes e fadas.

Digamos que são mais bucólicos, os nossos arvoredos, mais à escala da *Menina e Moça* onde se pode ver "florir a acácia" sem espaço para os gigantes dos contos, num sentido mais silvestre e menos florestal, em que a intimidade com o homem lhe dá um conhecimento íntimo e uma relação simplificada (1). Talvez por isso a pergunta de Alberto Caeiro:

(1) Neste mesmo sentido fala Jaime Cortesão "do silvestre e bucólico das matas" referindo-se às matas do Gerês, *Portugal, A terra e o homem*, p. 28.

Que metafísica têm aquelas árvores?

A de serem verdes e copadas? (1)

O geral dos nossos arvoredos é um espaço vivo e fecundo de plantas, insectos, aves, flores e mato, em que o silêncio não pesa, não oprime mas é leve e pacífico. Ao contrário, as florestas que visitámos em outros locais, (2) essas de onde vieram as lendas e as histórias e mesmo o conceito de floresta, (3) são locais soturnos de silêncio, vazio e humidade. Nem aves, nem insectos e onde o "silêncio" nunca "é um aroma", mas uma presença sólida e triste.

Na floresta é o silêncio à proporção do arvoredo. Nas nossas matas atlânticas e mediterrânicas, os aromas fazem-se de pequenos e bravios silêncios, que conhecemos por dentro, em cada viagem neste país, tão curto como variado. Em belas e muitas paisagens de Portugal, o arvoredo oscila entre Sintra e a rarefacção dos montados alentejanos.

O arvoredo é a paisagem que a todas as outras se sobrepõe, menos ao mar. Planície, campos, montanhas e vales, todas a recebem conferindo-lhe forma e características próprias, conforme o solo e o clima. Nestas paisagens a vimos sempre, por dentro ou por fora, num olhar distanciado ou numa participação interior, mas sempre apegada à forma estrutural do solo fixando a água e a própria terra, fonte de fertilidade e de equilíbrio ambiental.

(1) Alberto Caeiro, *Poemas*, p. 28

(2) Referimo-nos concretamente às florestas de Soignes, Lauzelle, e Réve (Bélgica) Othe e Troyes (França) St. Anton (Áustria)

(3) Vindo a palavra floresta do francês *forêt* comporta seguramente a imagem da floresta do centro europeu, distinta das nossas matas. A diferença de características ambientais de cada um dos conjuntos, leva-nos a preferir a designação de mata (lat. *masa*) mais de acordo com os nossos arvoredos. O termo *masa* é usado em Silvicultura designando "sistema ecológico florestal artificial" ou "unidades ecológicas naturais não exploradas" A.M. de Azevedo Gomes in Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, vol 12, p. 1796.

A árvore que a compõe torna-se para o homem um símbolo e uma das três coisas que o vulgo atribui ao completamento da sua existência: ter um filho, escrever um livro, plantar uma árvore.

Mal tome posse da mais pequena parcela de terra é imediato o acto de plantar uma árvore. Qualquer quintal por mais pequeno a possui e, fá-lo também mesmo que a terra lhe não pertença, como acontece sempre no mais modesto monte de herdade, por onde passam gerações sucessivas sem que casa ou terra lhe pertençam. Mas a árvore fica, pelas mãos do primeiro que aí habitou. Será marca, afirmação, sombra, sentido estético a quebrar a horizontalidade, o que quer que seja, é quase o ter um filho que prolongue a espécie e a memória.

d. A montanha - Mais do que qualquer outra paisagem a montanha opõe-se-nos visualmente em ascendência física.

é uma barreira imensa e não é só a verticalidade e a altura a vencer que nos retêm, mas também o clima que rapidamente se modifica e se torna agreste à medida que se sobe, sendo mesmo nas grandes alturas, insuportável.

Bernardin de Saint-Pierre no agudo espírito de observador da natureza com que escreve "études de la nature", tem uma interessante visão da montanha, como uma paisagem que condensa na altitude aquilo que só em imensas extensões se poderá passar em latitude. Esta paisagem não se desenvolve em nossa volta, mas temos nós de a rodear e ver aposta às encostas da montanha, em leituras tão várias consoante a exposição e a altitude. "Chaque pas que l'ont fait

dans une montagne en s'élevant ou en descendant, change notre latitude" (1).

Rodeando-a, é a longitude que varia pela diversidade de exposições em que temperatura humidade e ventos nos dão uma extrema variação de aspecto e climas, e a montanha apropria-se de nós, ora nos deprimindo nas suas gargantas e penhascos, ora nos extasiando nas aberturas e panoramas sobre o mundo. Momentos há que quase o sentimos a nossos pés tal é a sensação de elevação quando as nuvens nos passam abaixo e nos sentimos flutuar num espaço superior, perdida que está a referência terrena.

"Montanha tem sempre na linguagem popular, o sentido de área; uma montanha diz-se Serra" (2). Para os povos que a habitam ou que por qualquer modo a usam, a serra toma o sentido de espaço essencialmente económico e além de referir área, é sempre também, uma área restrita àquela parte da serra que lhe interessa e que utiliza. Por isso não possui o sentido do todo, que coincidiria com o conjunto orográfico.

Ir à serra é subir à encosta, pastar o gado e trazer um molho de lenha à cabeça ou uma carrada de mato para as camas do gado. Vai lá por necessidade e não para conhecer a serra ou dela usufruir sentimentalmente.

Montanha é uma designação mais erudita e que raramente o povo usa, se bem que possa aparecer nas suas manifestações culturais:

"Eu não vivo na ribeira
vivo naquela montanha" (3)

(1) Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la Nature*, Tome premier, p. 515

(2) Orlando Ribeiro, *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, p. 110

(3) Gonçalo Santa-Rita (org) *Portugal, A Expressão da Paisagem*, p. 41

Provavelmente a palavra montanha surge por contágio da erudição que sempre introduz algo estranho à vivência popular do meio, e da qual se apropria.

Por outro lado, a palavra montanha, é sobretudo aplicável a dimensões orográficas importantes que, salvo a Serra da Estrela, não temos em Portugal. No entanto usamos esta designação quando queremos acentuar a importância de um relevo o qual, se bem que não seja uma montanha, adquire pela presença majestosa no local, maior importância que um simples monte. É um artifício de linguagem, um reforço expressivo conferindo ênfase ao espaço que apreciamos (1).

A dimensão, é assim relativa à dimensão que o sentimento adquire por um local e que pode tornar um simples monte numa alta e bela montanha. A valorização poética da realidade, amplia-a à dimensão do sonho e do devaneio onde não há grande nem pequeno, serra ou montanha, rio ou ribeiro, mas apenas a dimensão ideal que o mais pequeno mundo pode ter, a par da dimensão do universo. Assim, os momentos de poesia se tornam outros tantos universos, basta para tanto que a imaginação deles se aproprie.

*

Não encontramos na montanha o mesmo sentimento de interior e espaço contido como encontramos na floresta ou iremos encontrar depois quando referimos a paisagem de vale.

(1) Vide Vol II, desta dissertação, p. 1844

A montanha, ou nos dá a visão parcial e limitada das suas encostas. se nela nos encontramos, ou de todo o espaço circundante quando do alto olhamos em redor a imensidão que em baixo se estende. Isto mesmo nos diz António Feijó como uma das possibilidades, apenas a ela pertencente:

"- Do alto da montanha onde contemplo mudo

As florestas, o mar, a imensidade, tudo" (1)

Este é o único ponto do qual podemos ver todas as outras paisagens e só deste. De cima da montanha unificamos as paisagens todas em *paisagem* conforme dissemos já, tornando-as em ideia extensível a toda a natureza presente na superfície do globo. Parte dela, desta paisagem, perde-se também pelo excesso de distância a que a observamos recaindo então na designação de "vista" já sem pormenor ou estrutura compreensível a que se dê nome. A altura e distância tão grande da observação diluem na pequenez e na difusão todos os elementos, que a compõem.

Mas tem a montanha também uma outra particularidade. De todas as paisagens que vimos abordando torna-se a mais facilmente visível à distância e também a mais formalmente apreensível pela visão.

De facto, é de muito longe ainda que a começamos a ver e mesmo não distinguindo nenhum pormenor de ribeiro, arvoredos ou penedias,, sabemos que de uma montanha se trata. De todas as paisagens

(1) António Feijó, "Transfigurações" in *Poesias Completas* p. 15

é a que mais resiste ao grande afastamento, pois, o contorno que a especifica e o destaque da sua posição que a torna sempre horizonte, leva a que persista por longo tempo e grande distância, quando todas as outras se não podem já identificar. Nem planície, nem vale ou campo ou mesmo mar, podem a tão grande distância enumerar-se como particularidade. Apenas a montanha, cujo perfil azul emerge de um território não especificável, pode manter-se paisagem particular. Mesmo longínqua retém ainda certa capacidade de nos comunicar as suas características pela luz, que recebe ou emite reflectida, pela densidade do ar que se interpõe, e pelas sombras que lhe são legíveis. E sempre as formas das suas cristas, agudas ou harmoniosamente arredondadas são a última imagem que, até que a vista o possa alcançar, nos diz que é majestosamente montanha, erguida como paisagem ante os nossos olhos.

A palavra majestade, é talvez a que melhor lhe cabe pela posição e dimensão com que ela se nos apresenta, frontal a nós, como penúltimo limite de profundidade por vezes tão sobreposta que nos oprime e esmaga, pela altura e grandiosidade. Kuo Hsi diz-nos que a montanha é tão magestática que se "torna o grande senhor das colinas e encostas, das florestas e vales, do longe e do perto do pequeno e do grande", (1) comparando-a depois à imagem de um imperador em completa glória recebendo os seus súbditos. Mas curiosamente, retira-lhe qualquer sentido de opressão pois que lhe refere a ausência de arrogância ou altivez, (2) desta semelhança imperial. Para este autor,

(1) Kuo Hsi, *An essay on Landscape Painting*, p. 37

(2) *idem, ibidem*

a montanha como toda a natureza, fala-nos, se nós a soubermos escutar e dela nos aproximarmos sem arrogância e com naturalidade, perdispostos a ouvir.

Mas não é fácil aproximarmo-nos da montanha que, tal como a floresta e o mar se rodeia de mistérios intransponíveis que sempre desafiaram o homem e o seu sentido de aventura. Muitos pereceram nela, tal como no mar ao tentarem conhecer as suas imensidades e segredos nos recantos mais inacessíveis. As grandes alturas e as grandes profundidades sempre nos atraíram como espaços pouco domináveis e onde só artificialmente podemos resistir mas, cujo mistério nos obceca e desafia. E nunca, até hoje, o homem deixou de procurar por qualquer modo ir a todos os pontos da terra e do espaço movido que é, pela curiosidade e cobiça, ou atraído pelo que o supera, num misto de adoração, respeito e temor. E se lá não chega pelo corpo é a alma que alcança o inatingível, pela idealização, liberta já de mitos ou quaisquer imposições que restrinjam o voo:

"Os ventos são azuis sobre a beleza
incerta. As palavras vão
do esplendor à música." (1)

A sua grandeza é uma das causas de atracção, grandeza essa, no sentido da elevação que se nos impõe pela altura a que ascende e pela enorme massa solitária próxima das nuvens, que constantemente se rodeia de névoas, brumas e tempestades. Por vezes, aparece-nos mesmo

(1) António Ramos Rosa, *Gravitações*, p. 19

como que animada de vida perante a qual se nos impõe o respeito: "Serras sobre serras, ermas e solitárias, arredondam dorsos montanhosos" (1) quase personificando um animal lendário, sempre latente no corpo imenso da montanha.

Um local de silêncio e esquecimento e que contudo se ama apesar do respeito que inspira. É de longe, mais se apreende a sua magnificência, do que escalando as vertentes, pois que só à distância se pode abarcar a sua totalidade para melhor lhe apreender a expressão.

Da distância podem ver-se os

"Montes e a paz que há neles, pois são longe", (2)

e meditando-os, imaginamo-los na elevação da ideia, sempre maior que a realidade.

A distância as montanhas sempre azuis, são pura meditação, permitindo-nos o devaneio que as torna "duma fina e macia cor de violeta" (3) ou que nos levam a percursos visuais (4) num caminhar apenas imaginado, mas fecundo, nas sensações do corpo.

A leitura dos perfis leva-nos a desenhos mentais próximos da poesia e da qual pouco ou nada nos separa, já que, entre uns e outra apenas há uma diferença de expressão da linha. Do desenho imaginário à palavra poética diríamos que nem distância existe. A montanha deixa mesmo de o ser, perdendo-se a sua referência geográfica, perdendo-se

(1) Jaime Cortesão, (org.) *Portugal. A terra e o homem*, p. 86

(2) Fernando Pessoa, *Poesias*, p. 196

(3) José Maria Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras*, p. 205

(4) Vide Vol II, desta dissertação "Exercício de ver a paisagem", p. 104.

mesmo a realidade paisagem, passando nós a navegar no poema em que a idealização transformou a montanha.

E foi, talvez assim, que Ruy Cinatti chegou ao ponto de escrever:

"Montanhas, não as há senão no espírito
Povoado de gnomos e espectros" (1)

tornando-as geograficamente inexistentes, sobrepondo ao mundo a "montanha" em que o espírito se torna, por tão livre e imensa imaginação

Recortam-se os montes na vastidão do ar e por isso é fácil vogarmos no sonho que a espacialidade aérea propõe. A elevação da montanha a isso nos leva e tanto, que sempre as suas alturas foram os locais eleitos para a meditação e a religiosidade. A solidão, a pureza do ar, a distanciação dos lugares habitados são requisitos da vida monástica, da meditação e do pensamento que se pretende que caminhem para as alturas habitadas pelos deuses. Conventos e templos há-os, que só no cume das montanhas encontram o princípio suficiente de elevação para a sua condição espiritual. A meditação e a contemplação aí se instalam tentando que a elevação física seja o primeiro passo para que a ascensão espiritual possa realizar-se num estado de purificação do corpo e da alma.

As alturas conferem a tudo o que com elas se relacione na montanha, um sentido de pureza. Tudo o que lá existe tudo o que de lá vem é puro e imaculado.

(1) Ruy Cinatti, "O livro do nómada meu amigo", in Ruy Cinatti, *Antologia Poética* p. 62.

Ar, água e luz atingem a suprema finura, a fonte original em que os elementos principiam, virgens ainda de qualquer contacto humano. Aí se vão buscar intocáveis para a saúde do corpo e equilíbrio do espírito.

Esta pureza, a última que nos resta de todas as paisagens da terra porque a mais inacessível de todas, deseja a *Charte d'Athenes* mantê-la intocável propondo que o cimo das montanhas se conserve em estado virgem.

A montanha pertence aquele número de lugares da Terra em que o sublime se encontra, pela espiritualidade, religiosidade e pureza do seu particular estado. Os cumes subtraem-se ao quotidiano e elevam-se acima da vulgaridade das coisas mais terrenas da vida urbana.

e. O vale

"Cerro os olhos o observo a paisagem interior:

Cumes, rios, valados, desenham-se no espaço" (1)

Assim se escreve a paisagem da memória, a da grande impressão que nos fica do espaço vivido que agora transpomos em palavras.

Cerramos os olhos e os vales surgem interiores, aéreos, ideais, na presença imaginária do tempo usado ao construí-los e preenchê-los. Como diz o poeta tudo se desenha no espaço, e dos cumes

(1) Daniel Filipe, *Pátria Lugar de Exílio*, p. 56

à água numa profundidade bidireccional, (1) revemos os vales como formas ocas da Terra onde se guarda o sintetismo da vida.

Ao contrário da montanha, é uma sensação interna e interiorizada que sobretudo nos acode na experiência da mais completa unidade de todas as paisagens. E, talvez, aqui se encontre uma similitude com a planície no modo imediato de entender a espacialidade ambiental: a percepção repentina do todo.

A imediaticidade da visão na planície e a mesma imediaticidade da percepção das particularidades do espaço do vale, a isso nos levam. É uma presença interior instantânea, apreensão intuitiva de cada uma das realidades que de entre todas, não sem a consciência dos seus segredos, imediatamente nos penetram e se instalam em claridade, integridade e ordem.

Sobretudo a claridade adquire no vale e na planície o valor da transparência do entendimento, manifestando-se em ar atmosférico referido às coisas, em qualidade vital, peculiar de espaços tão diversos ao olhar, mas tão semelhantes ao entendimento.

Há nos vales esta única transparência aquática e luminosa que lhes vem da água, das neblinas acumuladas, das luzes indirectas e difusas que chegam ao fundo filtradas. Pelas manhãs e ao entardecer, o fantástico das claridades reflectidas pela água e pela encosta, em que a luz bate, fazem a eteriedade da ambiência peculiar dos vales. Frescura, paz, sonoridades calmas; tranquilidade da vida que percorre o ciclo natural e perfeito num mundo que se basta e em que tão intenso movimento vital constroi o sossego, que é o corpo do vale.

(1) Referimo-nos à teoria de Merleau-Ponty sobre a profundidade e que pressupõe duas direcções de observação: a lateral e a frontal, uma do sujeito participante, outra do sujeito espectador. *Phénoménologie de la Perception*, p. 296.

"Por trás da imobilidade, horas verdes
caem de espaço a espaço
- gotas de água no fundo de um subterrâneo.
E em volta um círculo de montanhas atentas" (1)

Dir-se-ia que do poema de Herberto Helder, "das horas verdes" se faz a água do fundo dos rios sob a projecção das encostas atentas. Delas vem o verde e também a linha fecunda, na junção da água com a terra, a mais misteriosa e fecunda linha da Natureza, onde a simples conjugação de dois elementos sob a luz, explode de vida para o vale. "Há palavras que requerem uma pausa e silêncio", (2) e vale é uma delas. Toda a atenção toda a disponibilidade não são suficientes para lhe compreender o interior tão vasto. É preciso o silêncio passar por longo tempo, aprendendo com ele a ver a complexidade riquíssima deste espaço.

De todas as paisagens que conhecemos é sem dúvida o vale aquela onde mais sentimos os limites da compreensão humana, dos nossos limites como ser. Ele é, em si, um ciclo completo bastando-se como unidade vital perfeita.

De todas, também, é a que mais íntima se nos tornou pelas múltiplas viagens que constituem o segundo volume deste trabalho e onde afinal nasceu e se fundamentou a procura de uma poética da paisagem.

(1) Herberto Helder, "Húmus" in *Poesia toda*, p. 363

(2) *idem* p. 364

Pela intuição, sentimos ser aqui que se obteria uma compreensão da paisagem, talvez porque nestas ambiências podemos ver resumida a natureza elementar. O fluxo vital que o vale nos imprime, vitaliza-nos também a procurar as fontes dessa mesma existência que é a paisagem envolvida em si própria.

É um local de imaginação, pela fertilidade que lhe transborda, que nos sugere e nos impulsiona a criar. É um local de poesia natural que se nos apresenta e oferece e de onde nasce a outra, criada e transformada em obra.

O rio, a água, a luz, todos os contrastes profundos das encostas, do cima e do baixo, do longo, do largo e do estreito, nos conduzem ao poema da palavra, da cor, da linha e do canto. Viver uns dias no fundo de um vale é crescer, pela consciência da vida e da ordem. Conhecê-lo é abrir em nós espaço para amar.

Um vale é a vida, é um símbolo vital feito paisagem onde é possível, "nascendo perdidos", encontrarmo-nos a saber o que somos e para que somos. Há sentido, há razão para a razão e para a poesia, há encanto descoberto no simples correr da água entre as pedras, tornando-se estas magníficos objectos esquecidos à flor da água. A cor pode alcançar-se em apenas pura luz sem matéria, porque é aqui o lugar onde ela é luz na definição científica, desmaterializada e abstração total.

Um vale é o esquecimento do mundo, não o esquecimento por distanciação como o é a montanha para a meditação mística, mas como recolhimento da natureza, mais original e completa onde, por isso, podemos encontrar-nos. Aqui, começando em Natureza podemos dizer:

Transforma-se o amador na coisa amada,
por virtude de muito imaginar. (1)

Partes da mesma natureza, homem e paisagem a dado momento confundem-se pela muita afectividade gerada na relação, quase podendo então inverter-se, humanizando-se a paisagem e, o homem, sendo pedra, rio ou vento. Ao fim e ao cabo é isso mesmo que a poesia faz, tornando a realidade algo de irreferencial.

Hoje, a dinâmica do progresso nesta idade informática acelera-nos a vida, preenche-nos o tempo de numerosas técnicas, velocidades e eficiência e passamos rasos sobre a paisagem, olhando em frente conduzidos pela sinalética obsessiva. Em baixo está o vale que esquecido fica do olhar, tão conduzido e tão solicitado para o artificialismo visual que hoje está imposto.

Esquecido, mas não perdido, pelo menos alguns deles, que há anos vimos percorrendo na descoberta da paisagem. O espanto é o mesmo, hoje ainda, quando encontramos certas remeniscências da infância perante a intensa vida de um regato mínimo onde caminhávamos a querer ver e sentir o segredo aquático. O tempo anula-se entre as duas idades ficando apenas o essencial da vida dado pelo extremo das razões: o presente e a infância. Nesta, perfez-se o carácter e acabou-se o homem. Depois foi a expansão e o complemento do espírito, no mundo aprendido.

Assim se unem os vales: da memória do regato à vivência do rio. E é mais o deslumbramento da infância que permanecendo vivo, fomenta a descoberta, do que a razão adulta. Esta, coordena, orienta e tenta arrumar os sentimentos num conjunto harmónico e coerente, sabendo

(1) Luis de Camões, *Sonetos*, p. 53

contar e interpretar a história. Mas, o outro tempo, o da infância, esse, é a inquietação que não se satisfaz com nenhuma razão ou para quem a razão das coisas não é nem um fim nem uma explicação.

Aquieta-se somente no imaginário dos contos, das lendas ou da poesia, que estas não limitam mas proporcionam o percurso e a flutuação onde, como, e quando se quizer.

*

O vale requer "pausa e silêncio", tal como algumas palavras de Herberto Helder.

Não é a expansividade nem a exuberância ou as grandes exclamações que o conseguem compreender.

Só o sentido do poético não afugenta a luz e a água das "horas verdes". A delicadeza, a luminosidade da infância, a sensibilidade tranquila, poderão começar a percebê-lo, e sempre por aqui, edificando-nos em afectividade, pelo corpo e espírito do vale. Um pouco como conhecer alguém, por quem, sem bem sabermos porquê, nos sentimos atraídos afectivamente. Quase só escutar, dando espaço e tempo à abertura mútua que só pode fazer-se no conhecimento pausado e lento da pedra sobre pedra, e ouvir o que a espera edifica.

Escutando, vemos quase tudo, porque estamos receptivos, afectivos e disponíveis. Escutando o vale penetramos no seu interior (porque é o interior nosso e dele que é vivo) pelos princípios da vida que o anima: a água, o ar a profundidade e a luz, a eternidade, o sonho e o imaginável.



Escutar, como ao ler um poema, ouvindo a imaginação do poeta dar luz e som às coisa que canta. Ler, é então absorver a paisagem pela ambiência admirável e transcendente.

"Quem leia, se ler, leve consigo a flor fria e amarela,
crave o pedúnculo no coração, e durma com o sangue
e a sua dor de pessoa.

Quem a aprender, que sonhe, que lhe cresça o cabelo
tumultuosamente, que saiba até às portas da morte.
Leia-se como for mais conforme com acordar de
noite tremendo de espanto.

Leia-se como um milagre cheio do milagre dos erros.

(...)

Leia-se agora tudo num idioma cada vez mais
estrangeiro e, de súbito, nas palavras onde sempre se
nasce - sempre.

Esta ciência chama-se ver com o corpo o corpo iluminado" (1)

é assim que Herberto Helder nos propõe ver a paisagem na "Vocação animal" fazendo-o pelo sangue e pela dôr se necessário, pelo espanto, pelo milagre, pelas palavras em que se nasce. Por último ele torna-a uma ciência de "ver com o corpo o corpo iluminado" depois de o saber até à proximidade da morte.

Há uma ciência no ver e no ler e que nem sempre se pode ou se é capaz de empreender. Por isso ele diz "Quem leia, se ler" porque

(1) Herberto Helder, "Retrato em movimento", in *Poesia toda*, p. 442. Servino-nos de partes diferentes do mesmo poema, já utilizado quando tratámos a alínea 4, deste capítulo.

pode olhar-se e não ler, pode ver-se e não se aprender nada, pode conhecer-se e não saber o quê. É preciso nascer-se dentro nas próprias palavras que dão nome às coisas, constituindo o espaço interior do vale no interior do coração, conforme começámos esta escrita sobre o vale.

Ver a paisagem é pois um comprometimento com a própria vida, não querer correr o risco de existir distraidamente ao lado de nós próprios, mas perceber de que espécie de natureza nos fazemos.

Assim a diz Carlos de Oliveira, pois que assim a percebe:

"Como o canto do sol
como o choro da geada
minha vida é feita
da terra que é tudo
da morte que é nada." (1)

A terra faz-nos, e a ela pertencemos, mesmo sendo o mais recente ser vivo, aquele que por fim se formou do "pó da terra" e de um "hálito de vida" (2). Terra, portanto, que na terra foi colocada, cujo corpo a ela torna um dia, mas, que ao menos, vá dela já tão preenchido que não seja um corpo estranho e vazio; como as árvores velhas, que ao fim do tempo tombam desfazendo-se-lhes o tronco a fertilizar a terra, assim tornemos, refazendo-nos depois planta, flor e fruto, revivendo em paisagem.

*

Um vale é uma unidade de variações infindas. Cada uma das encostas é uma paisagem diferente no clima, na vegetação, na temperatura,

(1) Carlos de Oliveira, *Terra de harmonia*, p. 11

(2) Génesis, p. 25

onde o frio e o quente coexistem no espaço do vale. De um lado, sobreiros e azinheiras sendo quase Mediterrâneo e do outro, o Atlântico nos carvalhos do Norte. De um lado, a luz, do outro a sombra. No alto a tepidez do ar, no fundo o frio e a humidade. Saídos do vale, passando a cumeada, é outro país que se nos depara.

No fundo, uma outra unidade se completa na linha de água estreita, apenas pluvial, ou corrente contínua a que chamamos rio. Aqui as margens, a água e o leito; a charneira das vertentes por onde o vale se abre até aos cumes em fio, em duas faces interiores.

Por estas faces se recolhe a água apartada aquela que vem da parte de cima do firmamento e a que em baixo se junta na parte de baixo do firmamento. (1) Daqui

"Correm as águas límpidas do rio

Eternamente para o mar distante" (2)

a menos que numa pausa forçada algo o impeça momentaneamente de correr. Então não é mais linha de água viva mas lago plácido inundando o vale.

Para baixo, por vezes fica ele triste e desolado, sem o movimento e o som correndo no leito. Mas o destino, apenas adiado, retoma-se em qualquer momento, e a água, liberta de forças acumuladas, irá sempre dar ao mar irremediavelmente, por uma forma ou por outra, mantendo o ciclo.

(1) *Idea* p. 24

(2) António Feijó, *Cancioneiro*, p. 60

O vale, esse que era "um vale, lindo, lindo" (1), esse perdeu-se na elevação da água e o rio também ficando-lhe o leito afogado sob a montanha. Não mais as vertentes, nem a luz e as humidades, nem a calma do fundo, nem moinhos e azenhas, nem campos, várzeas e pontes, ou mesmo aldeias. Nem o eco das vozes, se repete agora uma vez só que seja

"Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia:
...
porque cortou-se a sintaxe desse rio
fio de água por que ele discorria." (2)

Tudo se tranforma num mundo silencioso, ou memórias de um vale. A fecundidade das linhas de água e terra, morrem, para que outras fecundidades se dêem muito mais distantes. Uma troca. Resta saber se considerada no tempo, valerá a pena.

Assim o vale se aplanar no mesmo olhar do esquecimento e o artifício humano cria uma outra beleza à custa da própria paisagem.

é a morte do rio, da água viva, uma primeira morte, que a segunda dá-se ao chegar ao mar como escreve Ruy Belo sobre a "Morte da água":

"Um rio é a infância da água. As margens
o leito, tudo a protege. Na foz é que há a aventura
do mar largo (...) Impossível voltar atrás. Agora é
a morte. Ou a vida" (3)

(1) Vide, Vol II, desta dissertação, p. 205.1

(2) João Cabral de Melo Neto, "A Educação pela Pedra" in *Antologia Poética*, p. 23

(3) Ruy Belo, *Homem de palavra [s]*, p. 126

Porque outra vida é sem dúvida o mar, em que a água não corre nas ondeia, vai e vem, calmamente ou em fúria, consoante os ventos e as tempestades as marés e as luas.

f. O mar- Terceiro esquecimento do mundo. Este o da evasão, o da fuga pela expansividade do ser, flutuando tangencial à água, ao céu e ao vento.

Esquecimento diferente do esquecimento acontecível na montanha e no vale, este, é um esquecimento mais absoluto já que a única razão é a vastidão e o incomensurável. Não por distanciação ou recolhimento, mas pela grandiosidade indomável que nos leva, vogando, ao devaneio completo.

Talvez esta, a atracção que fez Fernão de Magalhães navegar em volta do Mundo e aos outros navegadores procurar caminhos e sítios.

O mar chama continuamente, atrai os olhares e o corpo e o desejo de partir ao sabor da água e do vento.

*Mar

que convida: ondula e cintila". (1)

O brilho e o movimento atrai os animais, encanta e seduz, e o homem disto se não exclui. É sensível ao brilho do ouro, das sedas das pedras preciosas, é sensível às culturas coloridas e exóticas dos povos que sabia existirem nas outras bandas do mar, é sensível ao diferente brilho das novas paisagens, é sensível ao brilho da aventura, da fama, da glória.

(1) Ruy Cinatti, *Lembranças para S. Tomé e Príncipe*, p. 15.

O estático, fica e não atrai, não sugere o desejo de ter, de agarrar e possuir. O movimento incita à perseguição por excitação da retina e dos sentidos, imaginando a posse, dizendo-nos que há vida, na côr, na luz e no movimento.

Sophia de Mello Breyner dá-nos essa nítida sugestão do brilho e movimento do mar tornando-a desejo:

"O rumor das ondas, o perfume do sal,
o vidrado da luz marinha, o ar varrido
de brisas e vento, (...) os nevoeiros imóveis,
o arfar ressoante do mar estabelecem em
seu redor grandes espaços vazios, tumultuo-
sos e limpos onde tudo se abre e vibra." (1)

O poema fala-nos da vibração que no mar aberto se estabelece por fim, depois do rumor das ondas, do ar, dos ventos e nevoeiros. Esta vibração é a característica que melhor se compreende nesta paisagem e que uma vez sentida, atrai irremediavelmente. O mar vibra, constantemente, quer seja mansidão ou tempestade o que nesse momento o preenche, como ser inconstante e dotado de humores variáveis que os pescadores e navegantes tanto referem, como se de alguém caprichoso se tratasse.

Os grandes vazios abertos são um chamamento a reconhecê-los, um convite ao percurso superficial e quanto mais se anda mais se deseja encontrar algo, ou um limite que seja.

(1) Sophia de Mello Breyner Andresen, *Histórias da Terra e do Mar*, p. 59

"Eu busco o rastro de alguém
que o mar reflecte e contém." (1)

Os versos sugerem-nos uma personalidade do mar, única sugestão de humanização possível, já que todas as outras não lhe perduram à superfície. Humanização ilusória e sugestiva pela vida constante que o anima, pelo brilho que nos olha, e ondula permanente, que nos conta facilmente a qualidade do seu humor e desejos e estados. Este movimento ondulatorio observa-o Bachelard como um movimento que ao aproximar-se de nós, se humaniza em vontade humana (2). Dois estados opostos podemos ouvi-los na poesia de João de Barros, como constante do mar:

"E o Mar,
o Mar grita, espalha todo o grito enorme
cercando a terra que dorme" (3)

enchendo o espaço do seu corpo ruidoso e bravo ou, ao contrário, manso e luminoso:

"E tu ó largo oceano, e vós ondas constantes" (4)

em que o mesmo bravejar se torna musical e pacífica paisagem marítima e quase pastoril.

(1) Sophia de Mello Breyner Andresen *Dia do Mar*, p. 84
(2) Bachelard, *Paysages*, p. 29
(3) João de Barros, *Terra Florida*, p. 29
(4) *idem*, p. 36

As imensidades perdem-nos e transportam-nos ao devaneio sem limites e sem referências na igualdade da água e do espaço, ambos transparências, profundidades aquáticas ou aéreas.

Olhar o mar é o esquecimento do tempo e das coisas com forma, é vaguear esquecido de quem olha e olhe-se como se olhar, é sempre um olhar entre o tempo e o sem-tempo. Paira-se, gastando as horas, tal como olhar o fogo no movimento contínuo luz atrás de luz, capricho atrás de capricho e ficamos extasiados na ausência de tudo aquilo que não sejam ondas ou chamas.

Diante desta paisagem vamos sofrendo os mais variados sentimentos e sensações pela mais elementar objectivação estética: água, céu e luz.

Sem formas, sem relevo, sem quase variações de profundidade o mar desafia em nós o poder do imaginário.

A mínima variação de luz altera-se a côr e a impressão que ele nos dá, repentinamente de alegre a triste, de saudosa a temerosa, de brilhante a baça, de transparente a densa. Se o vento se levanta a superfície cintila e move-se inquieta, passando de calma a revolta e a tempestuosa, até que o brilho se perca e o mar se transforme em branco só, e neutros escuros a que mal atribuímos uma coloração.

Por tão fácil variação de humor, diante do mar tudo podemos sentir e é, talvez, Raul Brandão quem melhor observa esta extrema variação em muitas e diversas observações no seu livro "Os Pescadores":

"O mar às vezes parece um véu diáfano, outras pó verde. Às vezes é dum azul transparente, outras cobalto. Ou não tem consistência e é céu, ou é

confusão e cólera. De manhã desvanece-se, de tarde sonha. E há dias de nevoeiro em que ele é extraordinário, quando a névoa espessa pouco e pouco se adelgaça (...) Diferentes verdes boiam na água, esbranquiçados, transparentes, escuros, quase negros, misturados com restos de onda que se desfaz e redemoinha até ao longe. E ainda outros azulados, com a cor das podridões. Tudo isto graduado e dependendo do céu, da hora e das marés" (1)

Aqui se contém, pelas palavras de Raul Brandão, quase tudo o que o mar nos oferece, de calma, de perturbação, de cor e movimento.

Mas, há dois momentos que especialmente apreciamos, pelo grande contraste entre eles e pela especificidade das ambiências que se estabelecem e que se observam, sobretudo nas praias: a manhã e a tarde. É ainda Raul Brandão que de certo modo nos aponta a ideia, referindo no texto citado, que o mar de manhã "desvanece-se" e à tarde "sonha".

Na praia, de manhã com a maré vazia, há uma extrema qualidade do ar. Leveza, luminosidade, aroma, compõem este momento ambiental tão subtil e tão específico da paisagem marinha.

É como diz, quem como Raul Brandão percorreu e escreveu toda a costa portuguesa, um desvanecimento. Experimente-se a manhã cedo na praia e prove-se esta sensação de juventude que nos contagia, rejuvenescendo-nos também. Se procurarmos, encontramos o ar e a luz.

(1) Raul Brandão, *Os Pescadores*, pp. 97-98

Ambos os compreendemos pela doçura difusa e qualidades únicas que só no mar são possíveis.

O ar do grande espaço, carrega-se de humidade aromática entre sal e iodo, na frescura sem vento que se torna quase gustativa. É leve mas, com densidade palpável, um ar que possuímos, que usamos e nos causa o particular prazer da manhã. Mas breve.

A meio da manhã o ar aquecido eleva-se, e com ele, o aroma e as qualidades sensíveis perdem-se também. A luz doce e terna da beira-mar, baixa e azulada, eleva-se e torna-se intensa. A magia perde-se e o brilho intenso sobre o mar clareia demasiado o espaço, cegando, queimando e iluminando excessivamente o sonho.

Todo o meio do dia é a força excessiva da luz que em parte destroi a cór na retina, esbranquiçando a paisagem que mal se consegue olhar. A reverberação é quase feroz. Ofusca-nos, embotando os sentidos que de manhã eram alma exterior ao corpo, saboreando a finura do ar translúcido.

Aqui como em toda a paisagem o centro do dia é descanso, pausa e submissão. Aguarda-se pelo início da tarde permitindo-nos recuperar capacidades e imaginação, vontades e desejos de prosseguir o percurso da paisagem.

Se de manhã o sonho é um desvanecimento, à tarde "sonha-se" na plenitude, no esplendor da luz, iniciando o percurso para Ocidente, nos comprimentos de onda mais longos e quentes.

Do amarelo quase branco caminha-se, então, para a tonalidade quente da banda dos laranjas a que o olhar facilmente se acomoda recuperando a cor, que agora é a vida da paisagem.

O mar, é verde profundo ou azul de tinta e a luz quente e mais branda devolve o amarelo à areia. As falésias oxidam-se quase de

vermelho ocupando-se as linhas da erosão, de azuis e violetas de sombra. Levantam-se neblinas longínquas e o vento sopra do mar trazendo o sal das cristas rebentadas.

A tarde é o esplendor até à perda final da luz sobre a linha do mar onde podemos encontrar, se permanecermos olhando, todos os tons da luz pela refração na densidade aérea. Então ela bate-nos de chapa, sabendo o corpo orientar-se como um girassol, recebendo e absorvendo até ao momento final, a vermelhidão que vem no grande vento do mar.

"Ah! A saudade dessas milhas salgadas sem corpo,

E a névoa e a expansão que elas mesmas criavam.", (1)

Mesmo a saudade, que mais se pressente do que se sente, na vastidão nostálgica, da tarde marinha, é uma clara presença. Quer queiramos quer não, ela instala-se na natureza exposta, apenas pelo facto de a contemplarmos, disponíveis e atentos ao que se passa fora e dentro de nós, numa globalidade que é "um sentido do coração" (2)

*

Esta paisagem é a paisagem sem tempo ou se quisermos, onde o tempo é todo e um todo.

Como nas outras em que o tempo é tão marcado ao longo do dia, nas luzes e momentos tão diversos, e no ano, em que as estações

(1) Vitorino Nemésio, *Nem Toda a Noite a Vida*, p. 66

(2) D. Duarte, *Leal Conselheiro*, p. 128

lhe referem idades e estados diferentes, aqui o tempo quase não importa. Apenas o contraste da manhã e da tarde.

O ano é uma dimensão que nem sequer existe como tempo de quatro estações. Por certo não foi pensando no mar que Vivaldi compôs os quatro tempos da Natureza, nem Florbela, quando diz que "Os dias são Outono: choram... choram..." (1) e Cabral do Nascimento resumindo a primeira impressão da Primavera:

"A primavera denuncia-se
no odor dos goivos. Tanto basta" (2)

Não é ao mar que os poetas, os pintores, os músicos, vão procurar os momentos da terra. Nesta, é que eles existem, como tempos próprios daquilo que é estável e se fabrica entre o solo e o ar. Não no mar, que é demasiado instável para que nele se encontre o tempo diferenciado.

Do mesmo modo que os temas sazonais em pintura nunca se referem ao mar, os da palavra e da música também dele se retiram quando querem referir a repartição dos ciclos naturais.

O mar é uma unidade de tempo e espaço, numa impressão de luz e movimento na abstração do tempo dos dois momentos de princípio e fim de dia. São estes os únicos tempos perceptíveis.

Turner pinta esta tonalidade da luz do mar (3), ou melhor diríamos, das totalidades da luz, resumindo no espaço da tela todas

(1) Florbela Espanca, *Sonetos*, p. 54

(2) João Cabral do Nascimento, *Cancioneiro*, p. 109.

(3) Joseph Turner, *Quilleboeuf, na Foz do Sena*, nº 976, Fundação Calouste Gulbenkian - Museu

as variantes de que fala Raul Brandão em *Os Pescadores*. O tempo é aquele que levamos a ler o quadro onde se condensou o tempo final da tarde num momento de esplendor luminoso. E nunca saberemos dizer a que tempo específico ele pertence, porque vida e morte que nos referem as estações, ocultam-se a nossos olhos, sob a água. Apenas a noite e o dia fazem um sentido temporal regendo-se a cor pela luz da manhã ou da tarde. Só, no mar, com um céu de nuvens, se atinge a suprema variedade de luzes coloridas, de tonalidades impensáveis e que coexistem no momento em contraste extraordinário.

Assistir ao poente no mar é aprender a cor nas mais complexas combinações. Então este momento da tarde é uma longa percepção da luz em que a mutação das massas aéreas e as variantes cromáticas e luminosas que se introduzem, provocam em nós, não já o espanto, mas o silêncio necessário à poesia que pode iniciar-se "ouvindo o silêncio que o mar percute" (1).

7. PAISAGEM PLANETARIA

Paisagem, como ideia, como conceito, como noção e referência ao espaço físico e cultural que mantemos e habitamos, tornou-se neste século talvez insuficiente, se pensarmos nas novas paisagens já conhecidas da superfície lunar.

Talvez mais insuficiente ainda num futuro próximo, em que o espaço cósmico se alargará ao conhecimento do homem. Marte é já uma

(1) Ruy Cinatti, *Lembranças para S. Tomé e Príncipe*, p. 19

perspectiva realizável e como tal é possível que o conceito de paisagem a estender à Lua venha a modificar-se de novo pela diferente fisionomia que nele se descubra também.

As referências terrenas do nosso conceito de paisagem atribuído a campo, a planície, a vale e a outras mais, tenderão a modificar-se de modo a que contemplem também a ampliação do mundo pelo conhecimento do espaço sideral.

A descida na Lua, revelou-nos, por intermédio da televisão, a primeira percepção fisionómica desta paisagem.

Durante milhares de anos, cantámo-la apenas como poesia nocturna, encanto dos namorados, e romântica idealização da noite.

Tal como o Sol que comanda a vida, a Lua é responsável por uma imensidão de credices e por outras tantas superstições sem que ao longo de milhares de anos o homem a vislumbresse de facto ou a imaginasse, como paisagem visitável.

Quando Amstrong desceu na "terra" lunar (1), disse-nos: "um pequeno passo para o homem, mas um grande salto para a humanidade" (2)

Sem dúvida que o salto para a humanidade, que passou a ter um novo espaço fora da velha Terra é, sob vários pontos de vista, um salto de perspectivas incalculáveis. São imensas as dimensões expansivas que a conquista da Lua veio possibilitar, em direcção ao espaço, a novos planetas e a novas ideias.

(1) Esta talvez uma primeira questão com vistas à possível alteração de conceitos: designaremos a superfície lunar, aquilo a que chamamos solo por *terra* ou, à semelhança do que o que aqui usamos passaremos a chamar-lhe *lua*?

Conhecidas e vividas paisagens de outros planetas, o uso da palavra *solo* por si só nada significa se não lhe acrescentarmos o nome de planeta a que ele se refere: solo lunar, solo marciano ou apenas *lua* u *mar*

(2) *Diário de Notícias*, 26 de Novembro de 1977

Não iremos abordar estas questões, referentes ao espaço sideral mas, tão só, o que se prende com a superfície lunar e as implicações conceptuais que esta nova superfície traz para a generalidade da ideia de paisagem.

A primeira interrogação que se nos põe é esta: Sem vida, como se concebe este espaço, no sentido terreno de paisagem? Sem ar, sem água, sem seres, sem movimento, nua, silenciosa e estática, que paisagem é esta?

De paisagem, tal como nós a concebemos na terra apenas dispõe do sustentáculo estrutural que é o solo, e de luz. Nada mais.

Além de ser desprovida de vida, o carácter inóspito mesmo em condições artificiais é terrível.

...nem oxigénio, nem vento nem humidade,
constantemente bombardeada por meteoritos.
Com sol a pino, a temperatura sobe aos 117
graus centígrados (...). Quando o sol desaparece
a temperatura desce a 137 graus abaixo de
zero" (1)

A imagem do que disfrutamos na terra, a Lua, dispõe de um espaço extremamente pobre, faltando-lhe quase tudo aquilo que forma uma paisagem. No entanto ela recebeu já uma designação que por um lado a particulariza e por outro inicia um diferente conceito: *paisagem lunar*.

(1) *idea*, 22 de Julho de 1969

Apenas ,a designação "paisagem" não poderá conter a alusão original ao campo - "pays-paysan-paysage" - inconcebível que é no solo lunar. Esta palavra para designar a superfície da lua, tomar-se-á então um tanto por extensão e, de certo modo, também, metaforicamente.

Desta primeira interrogação e do sentido do uso de "paisagem" para designarmos a ambiência lunar, decorrem outras duas interrogações que se referem ao conteúdo desta paisagem.

- Como se comportará a estética proposta por Muniain? (1)

- Como se entenderá uma poética, tal como aqui a propomos?

Qualquer resposta que aqui ensaiemos, terá que ter em conta que apenas há um conhecimento da paisagem lunar através de descrições e imagens representativas e não da própria realidade. Este aspecto, que consideramos altamente importante, não nos permite avançar com segurança em termos de uma interpretação da paisagem lunar e, muito menos, no que se refere ao sentimento experimentado, quer estético, quer poético. Mesmo a compreensão do espaço, da forma, da dimensão, da luz, não são senão suposições abstractas. Uma imagem, mesmo a televisiva, substancialmente mais rica em movimento, não pode dar-nos a vivência das coisas, nem a elas se pode substituir.

Afirmamos, mesmo, que esta interpretação que agora fazemos é contrária ao espírito deste trabalho, que não prescinde *nunca* de uma vivência da realidade *paisagem* para enunciar a teorização. No entanto, entendemos que o conhecimento do espaço sideral é uma realidade para alguns homens e mais ainda a superfície planetária da Lua, pelo que nos parece, não podermos *hoje* (nem aqui neste estudo) prescindir de

(1) Muniain, *op. cit.*, p. 131. Referimo-nos aos componentes estéticos objectivos propostos por este autor: Luz e Cor, Céu, Grandeza, Figura, Movimento, Vida e Cultivo.

meditar sobre uma nova realidade, mesmo sem que pessoalmente a tenhamos experimentado.

Analisemos então à luz desta realidade *paisagem lunar* que alterações poderá sofrer a estética de Muniain.

Verificamos de imediato que os primeiros quatro elementos se mantêm: Luz e Cor, Céu, Grandeza, Figura, enquanto que Movimento, Vida e Cultivo desaparecem por inteiro.

Não poderemos dizer qual o valor que os quatro primeiros atingem mas supomo-los menos ricos de variedade, no que se refere à luz e à cor, afectados que nos parecem pela ausência de vida e obviamente diminuídos no caso da Grandeza e da Figura pela restrição e modificação do espaço e também pelo seu empobrecimento.

Luz e Cor o primeiro elemento que Muniain enuncia como o mais importante na sua estética, continuam-se aqui, possivelmente mais estáticos e sem serem realçados pela própria paisagem, em matéria, cor e contraste.

Mas o tempo de luz encontra-se profundamente alterado bem como os seus aspectos qualitativos.

O dia lunar (luz solar incidente) durando quatorze dias terrenos, subverte imediatamente a unidade luz/dia sob a qual estabelecemos os momentos poéticos o os momentos do dia.

Os movimentos do dia, que aqui proporemos, (1) terão na Lua uma duração consideravelmente maior que, provavelmente, os torna dificilmente relacionáveis e nem sabemos mesmo como serão na superfície lunar os tempos e luzes de um nascente e de um ocaso. (2)

(1) Referimo-nos ao Cap. IV desta Dissertação

(2) Do mesmo modo haverá sentido para uma *manhã* um *meio-dia* ou um *crepúsculo*?

Poderemos chamar-lhe "dia", a este período de iluminação solar de 336 horas em meia translação da Lua em torno da terra, mas para além desta noção de luz solar, como tomaríamos na lua o tempo de descanso relativo ao sono nocturno? Não mais ele se relacionaria com o dia e com a noite, não mais a noite seria o momento mágico e misterioso ou encantatório. Não mais a frequência do nascer e pôr do sol, não mais sequer a expressão "de sol a sol" para designar o labor humano, e o que mais estranhamente se nos afigura seria a dualidade descanso, actividade, não mais se reger pelo ritmo solar mas por um ritmo puramente orgânico. (1)

A vida de seres vivos transposta para a lua, terá concerteza a níveis psicológicos de fazer-se com profundas alterações rítmicas que, por sua vez, terão implicações profundas no comportamento individual e social. (2)

O artificialismo quotidiano da vida humana na Lua desligar-se-ia da realidade luz e tomaria por base o tempo do dia terreno ou então teria de adaptar a noção de dia a uma unidade diferente, já que, teria em contrapartida, uma noite com a duração de catorze dias.

Não supomos claramente o que será viver "dias" e "noites" com esta dimensão e que implicações terão elas sobre o psiquismo humano. Sabemos sim que a permanência do ser humano na Lua terá de fazer-se num total artificialismo sem um contacto, sequer epidérmico, com o meio natural.

(1) Haverá certamente algumas semelhanças com as condições observadas nas regiões polares, não sendo assim de todo inédita esta situação.

(2) Cf. François Caviglioi, "Ils sont encore dans la Lune" in *Paris-Match*, de 24.2.1973 n.º 1242, pp. 78-83

Assim um dos mais poéticos astros do espaço sideral perderá talvez parte da aureola poética de que até agora se tem revestido, experimentado que venha a ser pelo comum das pessoas, num vulgar quotidiano.

Mas que se passa quanto às qualidades da luz? Que alterações, que modificações sofre a luz solar naquela paisagem?

Não são muito claras, na sua maioria, as informações que tiramos das palavras dos astronautas que estiveram na Lua e nos deram as suas impressões. Nem a luz nem a cor aparecem claramente definidas por eles, nem mesmo a explicação dos fenómenos que observaram relativamente à reflexão, se tornam conclusivas.

Armstrong, no diálogo com Aldrin ainda no interior da cápsula, dá-nos de imediato uma estranha relação luz-sombra como se esta fosse mais obscura que a verificada na Terra: "na sombra está bastante escuro, e torna-se um pouco difícil ver... caminharei até à luz solar sem olhar o sol de frente" (1).

Seria pleno dia na Lua conforme depreendemos das palavras de Armstrong. No entanto tinha dificuldade em ver nas áreas de sombra, o que em parte Aldrin nos explica com o que sobre este assunto escreveu:

"A luz solar resultava por vezes prejudicial, porque quando atingia o capacete obliquamente, entrava pela viseira e produzia em toda ela um resplendor que nos deslumbrava. Por outro lado quando passávamos para a sombra, víamos o nosso rosto reflectido na viseira, obscurecendo

(1) *Life*, vol. 34 nº 5, de 8 de Setembro de 1969, p. 18

tudo o que estava diante de nós. Cada vez que entrava na sombra as minhas pupilas tardavam uns 20 segundos em dilatar-se o suficiente para permitir-me distinguir os pequenos detalhes" (1).

Haveria forte encandeamento mas, também, qualquer outro fenómeno de obscuridade como se verifica nas palavras que reproduzimos.

A relação luz / cor é ainda mais obscura e variável e o próprio Armstrong não compreendia os fenómenos que se passavam. Se bem que as rochas trazidas pelos astronautas possuam uma variação cromática desde o branco ao castanho e aos óxidos, todas as imagens da paisagem lunar que nos foi dado ver, se nos afiguraram monocromáticas e de tom claro. Tanto Aldrin com Armstrong referiram, para explicar esta paisagem, a reminiscência dos desertos, não só pelo vazio, mas julgamos também que pela uniformidade cromática. Obviamente não era sua preocupação conhecer as razões de mudanças de cor por efeito da luz, nem tão pouco apreciar a Lua sob o aspecto estético e paisagístico, como verificamos pelas suas palavras.

"De dentro do «Águias» o céu via-se negro, mas lá fora parecia de dia, na superfície, e esta tinha uma cor como a de canela. Produzem-se efeitos de luz muito

(1) Edwin Aldrin, "El polvo lunar olía como la pólvora" *in Life*, Vol. 34, nº 6, de 22 de Setembro de 1969 p. 12

peculiares na superfície lunar, que parecem fazer mudar as cores. Não compreendo muito bem este fenómeno. Se se olha de costas para o sol - para a nossa própria sombra - ou na direcção desta, a Lua parece de cor de canela. Se se olha com o sol de través, é mais escura; e se se olha directamente para baixo, para a superfície, sobretudo à sombra, parece muito muito mais escura. Quando se recolhe matéria lunar com as mãos, é também escura, cinzenta ou negra" (1)

Torna-se difícil fazer uma apreciação das palavras de Armstrong e saber até que ponto são fenómenos desconhecidos. Aparentemente o que nos descreve não oferece novidade e é explicado pela relação "posição do observador - direcção da reflexão da luz" mas a falta de atmosfera, e consequentemente, a ausência de difusão da luz quer por humidade, gases, ou quaisquer partículas em suspensão introduzirá fenómenos para nós desconhecidos.

A mesma variação cromática observamos na descrição que Armstrong faz já próximo da Lua:

"vista por aqui, a Lua possui um tom rosado, enquanto que pelas outras vigias nos aparece ora cinzentada ora acastanhada." (1)

(1) Neil Armstrong, "La Luna nos esperaba hacia tiempo" *In Life*, vol 34 nº 6 de 22 de Setembro de 1969 p. 11

(2) *Diário de Notícias*, 20 de Julho de 1969

sem que possamos compreender muito bem a causa da transformação cromática, a não ser pela direcção em que se olha, juntamente com a reflexão produzida à semelhança do que atrás se descreveu.

Luz e Cor terão certamente também, uma muito menor expressão pela ausência da vida vegetal, variando sobretudo pelas inclinações solares que nos traduzem a variação sobre um solo que, pelas descrições, nos parece bastante homogéneo cromaticamente. Também nos extremos do dia, quando o Sol está muito baixo no horizonte lunar "é um mundo verdadeiramente cinzento" (1) sem que encontremos nas descrições, alguma da bela luz quente observada na terra. Não havendo difusão ou dispersão não haverá de facto lugar aos azuis de sombra nem aos laranja amarelados e vermelhos do Poente ou do Nascente. Então os tons "vão desde o negro absoluto ao cinzento claro" (2) dando à paisagem lunar uma "aparência sinistra ou inóspita" (3)

O Céu, segundo elemento enunciado por Muniain, recolhe poucas referências por parte dos astronautas. Referem-nos com frequência a sua cor negra na noite lunar mas encontrando-se a superfície da Lua fortemente iluminada pela reflexão emitida pela terra (4). Este estranho contraste será talvez a maior alteração observada sem que contudo se altere como elemento estético.

Quanto a colorações, não encontramos nas descrições qualquer referência que nos esclareça de quais os seus aspectos ou, ainda, de fenómenos cromáticos ou luminosos que possam produzir-se.

(1) Michel Collins, "Ruidosamente se movia en la minicatedral", *in Life*, vol 34 nº 6 de 22 de Setembro de 1969 p. 15

(2) *idem, ibidem*

(3) *idem* p. 13

(4) Neil Armstrong, *op. cit.*, p. 11

Será, pelo que depreendemos, um céu permanentemente pleno, isto é, sem nuvens nem nebulosidades ou névoas, ausente que está a atmosfera. Temos a sensação acentuada do estático desta paisagem na qual nem mesmo o céu contribui para o quebrar, quer em forma, quer em cor ou movimento. Mesmo o sentido de profundidade que as nuvens estruturalmente conferem, desaparece aqui, porque elas próprias estão ausentes.

O terceiro elemento, Grandeza, afigura-se-nos estar francamente reduzido num dos aspectos principais da paisagem, a profundidade. Com um diâmetro cerca de quatro vezes menor, a Lua, oferece um horizonte extremamente próximo conforme podemos verificar em qualquer fotografia tirada na sua superfície. A acentuada curvatura superficial aliada ao relevo, esconde desde logo a visão à distância. Armstrong diz-nos dessa experiência da profundidade que, mesmo vista a superfície lunar ainda antes da alunagem, portanto de um ponto de vista superior, não se conseguia apreender o "longe" (1).

Esta questão, representará uma importante diminuição para o factor estético, Grandeza, já que, mesmo atendendo às altas montanhas, algumas próximas dos oito mil metros e às larguíssimas crateras com dezenas e centenas de quilómetros de diâmetro, não as podemos apreender por inteiro na sua presença espacial.

A forte curvatura anula a profundidade e consequentemente a possibilidade de alcançar as grandes dimensões e as grandes distinções mesmo de um ponto muito alto. Assim, na Lua, nunca apreendemos a Grandeza da sua superfície como um elemento estético a qual apenas talvez possamos referir à referência espacial do céu.

(1) *idem, ibidem*

Pela mesma razão, o quarto elemento, Figura, resulta extremamente empobrecido não só pela reduzida sensação de espacialidade relacional da superfície mas, também, pela monotonia de formas exclusivamente estruturais. Apenas o relevo colabora na formação da Figura mantendo-se assim uniforme a sua constituição por toda a superfície lunar sem que outro factor de contraste intervenha.

Será uma Figura fixa, sem vida, nem movimento, nem variedade, empobrecendo o conceito de Muniain que é "La armoniosa combinación de massas, distancias, colores y luces; es decir, a la ordenación de los compuestos espaciales del paisaje" (1)

Como atrás referimos os restantes elementos estéticos de Muniain, Movimento, Vida, Cultivo, estão ausentes nesta paisagem. Estando todos os três relacionados com a vida, estão impedidos de se manifestarem como componentes da paisagem. Apenas o que se refere ao Movimento poderá adquirir alguma expressão com a futura presença do homem, mas não será nunca um movimento próprio da paisagem.

Teremos assim uma estética objectiva da paisagem, drasticamente empobrecida num dos seus aspectos mais fundamentais: a variedade. A luz da paisagem terrena, a paisagem lunar, resulta numa ossatura de paisagem como se não se tivesse iniciado ainda o momento da criação. Seca, esteril, silenciosa, irrespirável, um quase nada de paisagem. Contudo, extremamente bela em alguns aspectos.

é Aldrin, quem seguidamente melhor nos dá a possibilidade de encarar uma diferente visão estética em função de uma outra paisagem, em que os próprios sentidos apreendedores se reduzem ou se alteram.

(1) Muniain, *op. cit.*, p. 198

A pouca gravidade diminui não só o sentido de equilíbrio, como a referência horizontal. "é difícil saber, quando estamos inclinados para diante ou para trás e em que grau, "o que lhe causava a impressão de inclinação também da própria topografia lunar. (1) Determinar e realizar a posição do corpo necessitava, segundo as próprias palavras de Aldrin, de um balancear do corpo para trás e para diante como prova comparativa.

O tacto directo é impossível e apenas o próprio andar, permite estabelecer alguma compreensão do solo lunar em que a gravidade diminui a aderência e o equilíbrio, dando a sensação de resvalação contínua (2). O próprio movimento humano é alterado e as referências à força, à velocidade e à percepção do espaço alteram-se pela gravidade. A noção de *tempo do movimento* de um objecto lançado e portanto também de um espaço percorrido introduz uma diferente sensibilidade: "As coisas voavam com ritmo lento, preguiçoso". (3)

O ouvido nada acusa, e mesmo que algum ruído se produza na superfície lunar os capacetes protectores nada deixam ouvir.

Quanto ao olfacto, Aldrin já no interior do "Águia" nota um cheiro peculiar e penetrante como o do fumo da pólvora" (4) que se eleva do pó que aderiu às botas e aos fatos.

*

Estando as percepções tão reduzidas e, com a excepção da visão, não podendo participar directamente na compreensão da ambiência

(1) Edwin Aldrin, *op.cit.*, p. 12

(2) *idem, ibidem*

(3) *idem, ibidem*

(4) *idem*, p. 13

lunar, é óbvio que uma estética objectiva se reduz essencialmente ao olhar. Mesmo este, reduzido que é em acuidade, pelo capacete protector, pela viseira e pelos reflexos é, por outro lado, constringido a uma pequena profundidade em que a relação das formas se restringe também ao pequeno campo visual.

Os elementos perceptivos que possuímos sobre a paisagem lunar são, evidentemente, poucos e além disso pobres como expressão de sensibilidades. O próprio Aldrin refere essa questão aludindo ao "laconismo" que o caracteriza a si e ao seu companheiro Armstrong e mesmo à reduzida reacção perante algo que nunca antes viram (1). O afecto parece algo de ausente, quer entre ambos, quer pelos aspectos belos que de onde em onde referem. Apenas, segundo as palavras de Aldrin houve um momento em que exclamaram: "Portamo-nos bem" (2). Estranho laconismo, para tão espantosa viagem!

Contudo, pensamos, haver momentos de enorme beleza nestes estranhos dias lunares e na própria viagem de aproximação ao satélite. Aldrin diz que "O ambiente lunar parece-nos singular, quase místico" (3) mas não entra em pormenores sobre as causas que o levam a senti-lo como tal. Michael Collins, vogando no "Columbia", descreve-nos as suas sensações de um modo mais emocional que os seus companheiros que tiveram o privilégio de experimentar o solo lunar: "Era um dia lunar - se é que existe tal coisa - formoso, claro e fresco" (4)

Curioso, é também o facto de Aldrin meditar sobretudo no seu próprio planeta, mais do que sobre a Lua que tinha diante de si:

(1) *idem*, p. 12.

(2) *idem*, p. 13

(3) *idem*, p. 12

(4) Collins, já aqui, põe em causa o conceito de dia, no momento em que transporta a palavra para o meio lunar. Por outro lado, refere uma sensação terrena que a imaginação lhe faz supor, que é a sensação de *fresco* dada pela visão. Collins, *op. cit.*, p. 13

"Pensei que bom seria regressar ao planeta Terra e ver a sua água azul em vez deste mundo vazio e completamente estéril... A Lua é um lugar fascinante... mas a mim, dêem-me a terra." (1)

E emite o desejo de que o programa espacial expansionista e a tecnologia desenvolvida possam servir para "conservar e proteger o nosso planeta e fazer compreender aos terrenos que o seu planeta é um lugar muito formoso". (2)

Collins, infelizmente aquele que não pisou o solo lunar, afigura-se-nos o único dos três astronautas, possuidor de um sentido poético que o levou a ultrapassar a simples objectividade das coisas.

No seu artigo, escrito para a revista *Life* tal como o fizeram os outros astronautas, transparece uma afectividade pela condição humana, pelo planeta terra, e ainda pelas coisas. Transcrevemos as suas palavras:

"Prefiro os seres humanos às máquinas, mas há ocasiões em que os objectos frios e inanimados merecem o afecto, a consideração e a estima que ordinariamente se reservam para os seres de carne e osso" (3)

(1) Edwin Aldrin, *op. cit.*, p. 15

(2) *idem, ibidem*

(3) Collins, *op. cit.*, p. 15

E prossegue, contando como após o regresso à Terra voltou ao módulo lunar "Columbia", que os havia levado "através de um vazio hostil e negro a um astro estranho" (1) e que depois os traria de volta depositando-os "quase amorosamente na mais azul das águas azuis", num momento de afectividade para com ele.

Não lhe parecia justo "deixar o seu esqueleto chamuscado sem mais nem menos" (2) Assim, emocionado, escreveu no posto de navegação: "Astronave 107, aliás Apollo 11, aliás Columbia... Deus a bendiga" sem que mais fosse capaz de exprimir (3).

Tivesse sido Collins a desembarcar na lua e por certo teríamos uma bem diferente visão das coisas. uma interpretação, mais que uma confusa descrição que pouco nos deixa imaginar o que é na realidade a paisagem lunar se "um vazio hostil", se "uma beleza selvagem sem igual". Provavelmente ambas as coisas, provavelmente a impossibilidade da vida, a rara beleza dos fenómenos siderais, o terror do vazio e a plenitude do espaço e da luz criando um mundo fantástico.

*

Se esteticamente supomos haver não só uma redução de valores pela mínima variedade e ausência de vida, como uma muito incompleta visão do conceito de paisagem sob o ponto de vista terreno, já poeticamente, supomos também, poder não haver qualquer alteração.

(1) *idem, ibidem*

(2) *idem, ibidem*

(3) *idem, ibidem*

A estética proposta por Muniain fica reduzida apenas a parte dos seus elementos. Empobrecida e limitada, perde expressão e conteúdo, transposta que seja para um mundo tão adverso aos sentidos. Ela própria terá quase que declarar que a paisagem lunar não preenche os requisitos estéticos suficientes para ser designada como tal. E, assim sendo, careceria mesmo de ser tida como paisagem, pois que lhe está ausente o mais fundamental dos elementos: vida.

Aos nossos olhos é no entanto *paisagem*, pois que, natureza, contendo o belo, contendo mesmo o homem, cujo traço à superfície, lhe deu alguma "sombra de vida". Inóspita, é verdade, onde só por um artificialismo da técnica é possível o homem permanecer. Estéril silêncio, estéril poeira e rocha, estéreis temperaturas, estéreis dimensões do dia e da noite, tal é esta *paisagem* que, como concepção, teremos que completar com *lunar*, para a distinguir da concepção de *terrena*.

Tal como disse Collins, acerca dos objectos inanimados passíveis de afecto, assim supomos a Lua, passível também de poesia e de uma vivência poética.

Se esta, ao transcender o belo, ao dispensá-lo mesmo como objecto, se mantém tão essência e tão poesia na flutuação afectiva sobre o mundo, qualquer que ele seja, em nada será afectada pela redução ou transformação de uma estética a que aludimos. Talvez, mesmo, muito mais se acrescente pois que sendo "um acto de conhecimento" (1) quanto maior for o mundo dado ao conhecimento humano mais vasta a poesia que ele imaginará.

(1) António Ramos Rosa, *Incisões Obliquas*, p. 57

Porque "o poeta fala a linguagem da origem" (1), cremos que ele encontrará na paisagem lunar algo muito próximo de uma origem não só planetária, cósmica e sideral, como da própria poesia, tomada esta, como "Busca da presença e de uma percepção originária". (2)

A medida que descubra o universo mais se aproximará desta percepção, mais vasto construirá o mundo da poesia, cada vez mais próximo da pureza do princípio como uma indagação do Cosmos "e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação - começando, como é natural, pelas coisas primeiras. " (3)

Assim começa Aristóteles a *Poética*, falando de poesia, vinte e três séculos antes de Collins manifestar a sua afectividade por um ente inanimado, talvez como expressão da sua indagação do mundo.

A poesia não se limita a observar que os seres vivam ou não, que se animem de movimentos, que se preencham de conceitos e que estes mesmos se percam ou se transformem. Não lhe interessa sequer que a Lua seja inóspita, muda ou estéril e que a Terra se preencha de vida, ou Marte seja apenas uma esperança.

A poesia, interessa essencialmente *conhecer e imaginar* como nos diz qualquer poeta, indiferente ao tempo e ao espaço, indiferente mesmo a todo o mundo conceptual e que, em querendo, reúne numa só unidade poética do momento, Collins, Aristóteles e Ramos Rosa.

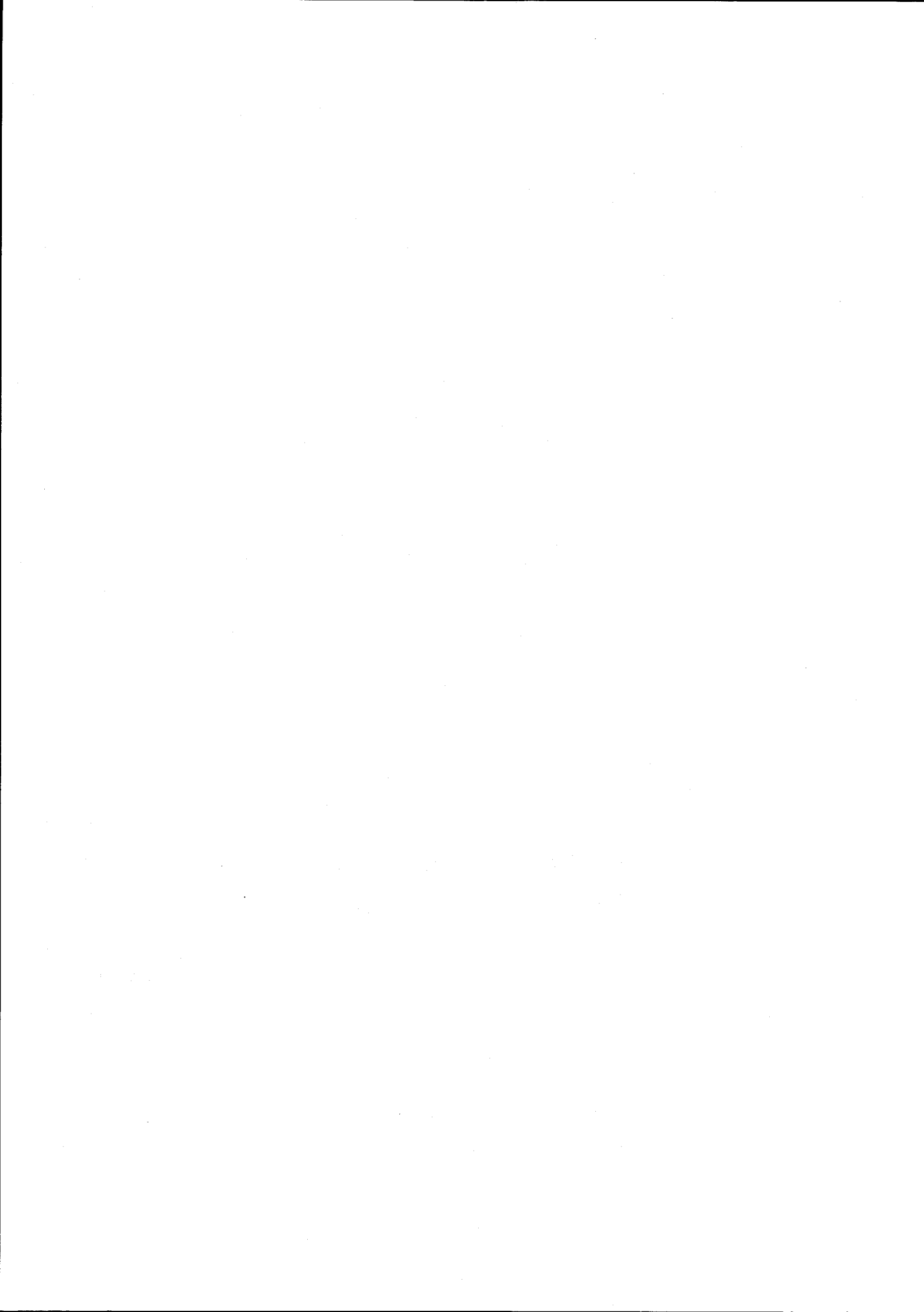
Que importa à poesia os séculos e as distâncias? Que lhe importam mesmo as impossibilidades conceptuais? "Desta maneira, se alguém compuser em verso um tratado de Medicina ou de Física, esse será vulgarmente chamado «poeta»" (4).

(1) *idem*, p. 76

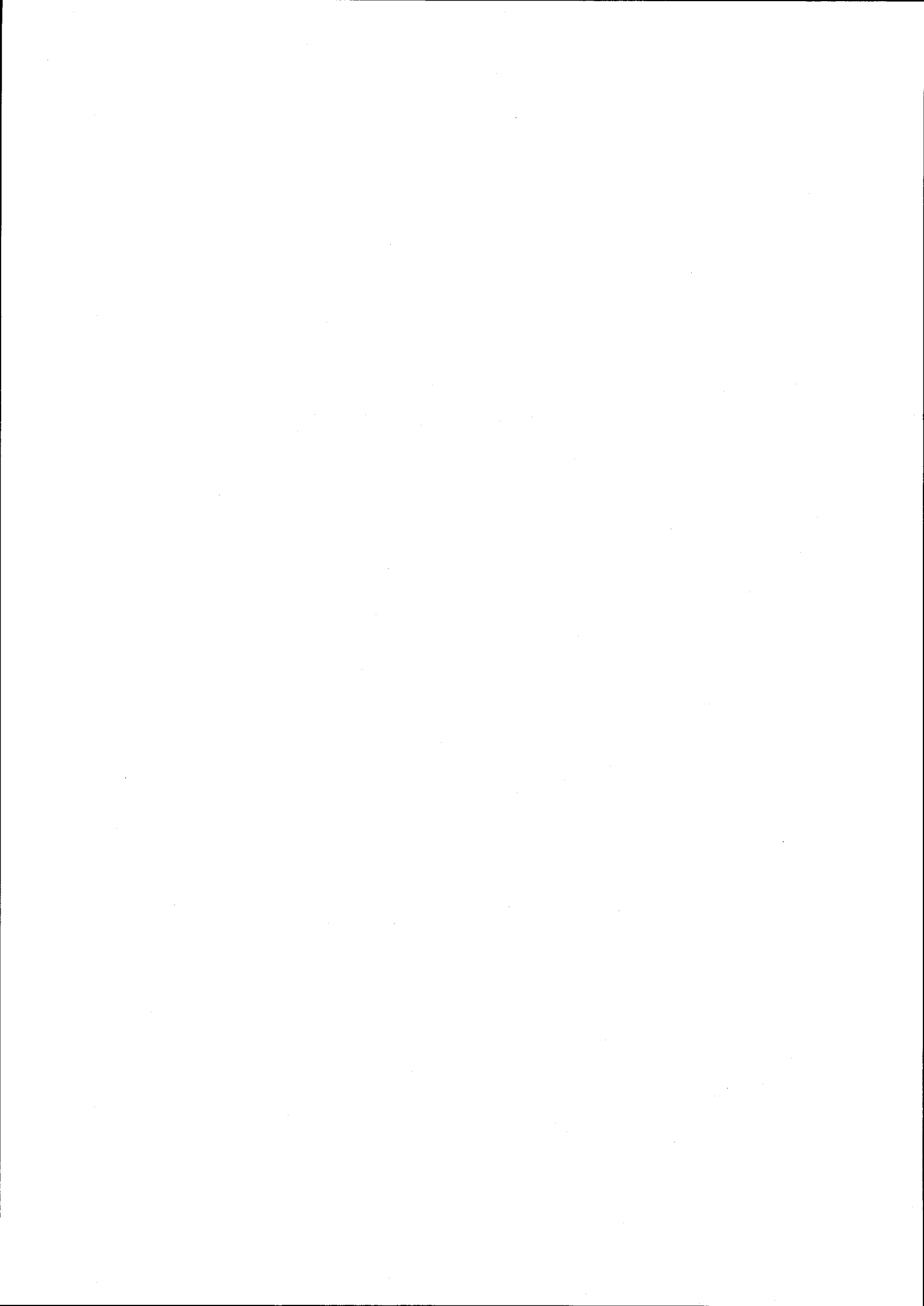
(2) *idem*, p. 73

(3) Aristóteles, *Poética*, p. 104

(4) *idem*, p. 104



CAPÍTULO II
O SENTIMENTO DE PAISAGEM



1. DO SENTIMENTO PURO A INTELECTUALIZAÇÃO DO SENTIMENTO

Emile Callot, diz no seu ensaio dialético sobre a Natureza, que "l'intuition de l'existence consiste en ce que cette existence est sentie comme un attribut attaché a la chose ainsi perçu, et ce constat de relité est éprouvé par la conscience comme une impression ou un sentiment, c'est à dire une affection" (1).

é através desta "afeição" que conduzimos e expomos a relação do homem com as coisas da natureza em todas as suas manifestações e pela qual a paisagem se institui. Por aqui entendemos a compreensão do essencial da natureza, por uma relação íntima e afectiva e ainda como diz Callot: "Qu'elle que soit la théorie de la connaissance qu'on

(1) Emile Callot, *La Philosophie de la Science et de la Nature*, p. 34.

adopte, on doi faire débiter la connaissance de la Nature à la sensation". (1)

Sensação e percepção são portanto pontos de partida essenciais e ao mesmo tempo os únicos possíveis no campo das emoções onde nos movemos.

Este mesmo início da compreensão da natureza pelo "sentimento, a intuição ou a concepção de uma realidade" (2) coloca-se também em Paolo Casini atribuindo-os desde logo à vida sentimental do "homo sapiens". O seu mundo interior exprime-se de imediato nas gravuras das cavernas, realidade essa que pode ser hostil ou benigna mas da qual ele se sentia dependente pelo conhecimento intuitivo (3)

Deste modo Altdorfer expõe o seu sentimento de natureza na pintura de "S. Jorge e o Dragão". (4) A densa paisagem de arvoredo envolve as figuras, tornando-as quase secundárias. A natureza, tem o seu quê de assustador, pela presença impenetrável da folhagem e envolvimento quase sufocante e que leva Keneth Clark a dizer: "in Altdorfer's landscape we have the (...) feeling that the world has been newly created" (5). Esta, é uma paisagem dos sentidos que reflecte o próprio mundo do autor e o modo como ele o comunica.

Mais de trezentos anos depois poderemos encontrar semelhante sentimento na pintura de Van Gogh mas aqui, é pela violência de forma, de movimento e de cor que sentimos uma revolução repentina da natureza.

(1) *Idem*, p. 36

(2) Paolo Casini, *As Filosofias da Natureza*, p. 8

(3) *Idem*, *ibidem*.

(4) Albrecht Altdorfer, "S. Jorge e o Dragão", Waf 29, *Velha Pinacoteca de Munique*

(5) Keneth Clark, *Landscape into Art*, p. 75

Digamos então que o sentimento de natureza não é histórico mas sim do espírito do artista, que como vemos nos dois exemplos, ocorre independente de tempos ou movimentos culturais.

A evolução do conceito de Natureza desde o mundo grego à divinização medieval à exaltação romântica e ao actual sentido ecológico, não define necessariamente o fazer poético do artista. Esta poética é a sua concepção sensível do mundo, e só em parte se relaciona com o conceito histórico de Natureza.

Em apoio desta variabilidade de sentimento de natureza independente dos momentos históricos que, ora se nos apresenta subjugante e assustadora, ora sublime e idílica, está o monólogo da "Menina e Moça":

"... alevantando-me eu, vi a manhã como se erguia formosa estender-se graciosamente por entre os vales e deixar indo os altos, que já o sol, alevantado até aos peitos, vinha tomando posse nos outeiros, como quem se queria senhorear da Terra". (1)

Em nada esta imagem é semelhante às duas anteriores visões. A de Bernardim, é de um lirismo raro, de uma imensa beleza levemente saudosa, ao mesmo tempo que se reveste de uma enorme pureza de concepção.

E se recuarmos ainda mais, ao invocado temor medieval perante a natureza podemos verificar que ele não é generalizável ou pelo menos nem sempre reflectível nas obras humanas. (2) O sentimento

(1) Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, p. 30.

(2) Este temor medieval perante a Natureza, invoca-o Kenneth Clark como dominante na pintura de paisagem: "Nature as a Whole is still disturbing, vast and fearfull". Mas este temor é apenas um conceito e de modo nenhum o podemos confundir com o sentimento, como o faz o autor, misturando o estado de espírito com o conceito intelectual. *op. cit.*, p. 10-13

que transparece em obras como o *Cantar de Mio Cid* não é de modo nenhum o de temor, mas sim de beleza e agrado perante essa mesma natureza. A floresta misteriosa e assustadora é para o poeta de Mio Cid na paisagem de "Castilla la Gentil", "maravillosa e grand" (1) e, o amanhecer, uma visão que contém algo de assombroso:

"ya crieban los albores e vinie la mañana, ixie el sol,
Dios, qué fermoso apuntava" (2).

Altdorfer e Bernardim Ribeiro são contemporâneos e, quem sabe, talvez que ambas as obras a que nos referimos tenham sido concebidas simultaneamente, o que mais contraste estabeleceria entre as naturezas contempladas. A melancolia brilhante e luminosa de Bernardim opõe-se à pujança, à soberba, à assustadora natureza de Altdorfer e à violência cromática e por vezes angustiante de Van Gogh.

A paisagem é assim a manifestação visível da natureza e, na pintura, é primeiro que tudo a manifestação sensível do artista. O homem na sua acção mental e intelectual não lhe retira a sua essência. Apenas a vê por modos relativos ao seu sentir, mais do momento vivido, que do tempo histórico. Medo, amor, saudade; melancolia ou exaltação; extase, alegria ou plenitude. Coisas que acontecem a qualquer ser humano, de qualquer tempo e em qualquer momento.

A paisagem, é por excelência, natureza, e tudo o mais que se conceptualize em sua volta baseia-se sempre inevitavelmente neste facto. E, de tal modo assim é que Bachelard nos diz que somos

(1) *Cantar de Mio Cid*, p. 84

(2) *idem*, p. 86

comandados por valores vegetais, o que nos torna verdadeiramente em plantas muito velhas. (1)

Contudo, apesar de tão velhas, somos as últimas plantas a surgir, mas os valores que nos formam, física e psiquicamente, provêm do início vegetal, da primeira e ancestral paisagem, de fetos, musgos, líquenes e algas, as primeiras formas de vida em terra sólida.

Por este pensamento de Bachelard nos contemos numa essência vegetal de partida o que nos amarra à natureza da paisagem por muito que dela nos afastemos pelo processo de vida presente.

Mas, este sentimento de que temos vindo a falar é o sentimento que podemos observar constando da obra de arte e, como tal, sentimento intelectualizado. Ele provém da pura emoção diante das coisas, elaborando-se depois mentalmente em criação e em forma visível ou audível.

São estes os dois aspectos do sentimento que pretendemos esclarecer; o puro e o intelectualizado.

*

O sentimento puro de natureza ou de paisagem e, o sentimento intelectualizado que sempre se expressa em obra, são inegavelmente coisas diferentes.

O sentimento intelectualizado decorre do primeiro e, este, não tende obrigatoriamente para o segundo.

Esta distinção das duas etapas observa-se também em Orozco Díaz referindo-se à arte literária. Considera a "visão estética" e o

(1) Gaston Bachelard, *Paysages*, p. 44

sentimento da natureza (1) etapas diferentes mas tendo a arte sempre que se alimentar do sentimento.

O sentimento da natureza, apreciado na literatura, na poesia, na pintura, enfim o sentimento que forma e informa a arte é um sentimento de elites cultas e, por conseguinte, um sentimento de cariz intelectual que se nos oferece apurado já, por um pensamento filosófico. É a visão estética da natureza materializada na obra e constituindo-se numa dinâmica própria e objectivada.

O sentimento abundante do comum dos mortais e que não se exprime em obra, mas puramente em sentir a natureza mediante a usufruição da paisagem, é pura subjectividade e não o conhecemos nós em manifestação exterior. Passa-se apenas no interior de cada um sem expressão exterior que não seja a que transparece no olhar e no tempo deixado diante de certas paisagens ou na oralidade comunicante.

É este verdadeiramente o sentimento que nos interessa e aquele que inicialmente questionámos. Apenas não há dele testemunhos antigos senão aqueles que possamos extrapolar pelas obras que até nós chegaram e essas certamente que nos oferecem uma expressão diferente daquela que seria a do comum sentir das pessoas.

Não cremos poder aferir da existência ou não deste sentimento pelo conceito de natureza de uma determinada época. Esse conceito histórico ao qual normalmente subordinamos o pensar de uma sociedade refere-se a um conceito intelectual e filosófico e esse sim é aquele que pode em parte conduzir a obra. Ele poderá generalizar-se a uma restrita sociedade letrada que o contacta e absorve, mas não é crível que ele passe para as classes iletradas ou campesinas ou mesmo

(1) Emilio Orozco Díaz, *Paisaje y Sentimiento de la Naturaleza en la Poesía Española*, p. 67

para a grande maioria da sociedade urbana menos evoluída, impossibilitadas que estão de a usufruir ou contactar.

é necessário lembarmo-nos que até a uma eclosão da era industrial a ruralidade continha a maioria da população de qualquer sociedade. Nos centros urbanos, a sociedade culta reduzia-se a um pequeníssimo número de pessoas.

Pierre Gourou acentua este facto falando mesmo das civilizações superiores incluindo a europeia, que reuniam no campo 80 a 90% dos seus habitantes, e realça o carácter fechado do meio rural que pouco ou nada recebia do mundo exterior permanecendo assim enormemente afastado das ideias filosóficas. (1) Hoje ainda é grande o afastamento e a incomunicabilidade entre estes dois mundos.

O seu modo de sentir e usufruir da beleza na natureza seria certamente independente e bem mais utilitário e modesto, mas verdadeiro e pleno de sentimento. (2)

Keneth Clark diz-nos logo no início da sua obra *Landscape into Art* "Landscape painting marks the stages in our conception of Nature". (3)

Este ponto de vista, crêmo-lo correcto enquanto inserido num contexto essencialmente intelectual. Generalizá-lo ao comum da sociedade de qualquer tempo parece-nos um exagero impossível de fundamentar.

(1) Pierre Gourou, *Pour une Géographie Humaine*, p. 175

(2) Cf. Alvaro Cunqueiro, "El paisaje en la contemplación poética" in *Paisaje y Cultura*, p. 145

(3) Keneth Clark, *op. cit.*, p. 1 Teremos de tomar esta afirmação como uma generalidade bastante superficial. Mais correcto seria dizer *alguma* pintura de paisagem deixa transparecer o conceito de Natureza. De outro modo teríamos a pintura subordinada ao conceito, assim como a própria poética do artista.

Conceito, pressupõe uma elaboração mental da ideia de algo e, essa preocupação exclui-se a níveis menos evoluídos da população, quando se trata de uma questão tão abstracta, como interrogar o mundo rural sobre o que pensa da natureza ou da paisagem. Por isso pensamos que se deverá falar de sentimento, de sensação, de prazer e não de ideia ou conceito.

Pensamos ser na tradição oral ou no artesanato, únicas manifestações da cultura popular, onde poderemos encontrar a relação de um povo com a natureza. E aqui teremos de entender natureza coincidente com a paisagem, pois é esse o espaço que é para ele inteligível e personificante da nossa ideia de natureza. Ele não expressa nas suas manifestações uma ideia ou conceito, mas sim um sentir do seu espaço de paisagem que se exprime em objectivações elementares.

Não poderemos assim, avaliar do sentimento de paisagem, só pelo conceito intelectual que dela fazemos. Conceito é ideia, sentimento provém em totalidade ou em grande parte do facto natural da paisagem.

Por isso discordamos de Keneth Clark, quando ao falar do conceito de natureza da Idade Média e da condenação dos prazeres dos sentidos (1) que a mentalidade religiosa medieval impunha, nos põe a hipótese de por essa razão ao comum dos mortais a natureza não dar prazer (2).

Apesar de ele reconhecer que este ponto de vista provinha de um meio monástico (o que nos leva a pensar que poderia ter feito a

(1) *Idem*, p. 3

(2) *Idem*, *ibidem*

separação de um conceito intelectual e de um sentimento que a ele se subtrai na vivência quotidiana) acrescenta de imediato que para os trabalhadores agrícolas, o campo apenas significa não só trabalho duro como ele próprio, homem rural, "are not enthusiastic about natural beauty" (1).

Não podemos, evidentemente, tentar encontrar esse "entusiasmo" por parte do rural. Não nos parece mesmo a palavra entusiasmo, adequada à ideia que Keneth Clark desenvolve, mas sim o amor à terra que é sem dúvida diferente do amor da contemplação, que este sim é uma intelectualização daquele e mais propriamente pertencente ao romantismo.

Obviamente que o duro trabalho da terra não suscita no momento activo, qualquer vontade poética. Não há mesmo predisposição física e mental para o fazer, quando o homem consagra a sua totalidade ao labor físico. Mas, ele vê depois o resultado, sabe depois olhar com a mesma totalidade, a harmonia que realizou. Sente-a, ama-a e detém-se perante a sua obra e a obra natural, contemplando-as ambas pela afectividade.

A Idade Média é frequentemente atribuído, também, o temor perante a natureza, como uma característica generalizada de que Keneth Clark faz eco referindo-se ao poema épico Beowulf. (2).

O facto de se verificar este temor da natureza em obras ou no pensamento filosófico da Idade Média, não pode levar a que isso defina o conceito de natureza nem, tão pouco, a poder-se dizer que era assim que o comum dos homens a sentia.

(1) *idem, ibidem*

(2) *idem, p.4.*

A par do temor há os sentimentos da graça, da plenitude, o puro prazer da natureza e, é Andrade quem assim o sugere citando o célebre poema de D. Dinis:

"-Ai, flores, ai, flores do verde pino,
¿ se sabedes novas do meu amigo?
; Ai, Deus, e u é?" (1)

Não é certamente o temor, o sentimento que aqui está presente: bem longe disso.

Hoje ainda, perdura o temor da natureza na nossa poesia, sem que contudo isso nos possa servir para catalogar uma imagem conceitual que dela possamos fazer.

Lá fora a natureza pânica estrebucha,
profundamente chora
E ri na escuridão o riso duma bruxa! (2)

ou

"Entre o terror e a noite caminhei" (3)

Em Garcilaso de la Vega, reencontramos o temor da escuridão que se avizinha com o pôr do sol o que certamente não nos pode levar a dizer que ele ou a sua época estão rotulados pelo temor da natureza.

(1) Hernâni Cidade (org.), *Poesia Medieval*, p. 1

(2) Mário Brandão, *Ausente*, p. 28

(3) Sophia de Mello Breyner Andresen, *Dia do Mar* p. 69

"Como al partir del sol la sombra crece,
y en cayendo sur rayo, se levanta
la negra escuridad que'l mundo cubre,
de do viene el temor que nos espanta
y la medrosa forma em que s'ofrece (1)

A par do temor, é imediato em Garcilaso o sentimento de
doçura que ele exprime pela mesma natureza:

¿Quien me dijera, Elisa, vida mía,
cuando en aqueste valle al fresco viento
andábamos cogiendo tiernas flores (2)

É esta a realidade em qualquer época, e isso sim aquilo que
caracteriza os nossos complexos sentimentos perante a paisagem: prazer
desprazer, temor esperança, amargura doçura.

O próprio sol nos dá esta imagem no poema de Garcilaso. Ele
reune num dos momentos mais cantados pelos poetas nos instante em que
se esconde no horizonte, a beleza plena da luz e das cores, o extase
da sua plenitude, anunciando-se ao último raio, as trevas que sempre
infundem temor, mistério, ansiedade.

A natureza assim se nos apresenta: ora meiga e doce, ora
bruscamente tempestuosa e terrífica de força. Ora imensamente calma e
luminosa, ora carregada de magnetismo explodindo em relâmpagos.

(1) Garcilaso de la Vega, "églogas" in José Bento (org.) *Antologia Poética*, p. 158.

(2) *idem*, p. 156

E estes estados da natureza transitam por vezes rapidamente de um ao outro, transitando nós também do medo ao extase, quando após a violenta tempestade, o trovão e o vento, a natureza se acalma e o sol rebenta entre as nuvens num magnífico espectáculo. (1). O nosso estado de ânimo acompanha do mesmo modo os estados da natureza em perfeita sintonia e os sentimentos reflectem as realidades da natureza.

Assim, não cremos em épocas temerosas nem em épocas especialmente feitas de prazer. Se os nossos sentimentos provêm da natureza e de nós próprios é aqui, nesta dualidade que teremos de os analisar e não naquilo que alguém isoladamente escreveu, talvez num estado de ânimo depressivo.

Por outro lado o poema Beowulf, como outras manifestações dos séculos seguintes durante o período que se designa por Idade Média, refere-se ao pensamento Ocidental, e este não é o pensamento por excelência. Exactamente, no tempo deste "épico primitivo" já na China se tinha escrito há quatro séculos o primeiro ensaio sobre a pintura de paisagem e ela mesmo, como género independente, nesse mesmo momento se iniciou (2).

A nossa discordância com Keneth Clark refere-se à confusão gerada entre o que é o puro sentimento e o que é a intelectualização desse sentimento e ainda, à não distinção entre *sentimento de Natureza* e *conceito de Natureza*.

(1) *Vide*, Vol. II desta dissertação, pp. 19.8 e 48.3

(2) Tsoung Ping (375-443) escreve um ensaio sobre a pintura da paisagem, refere-nos James Cahill (p.25), evidenciando a precocidade de uma teoria estética "d'après laquelle la peinture a pour objet d'exprimer la pensée et les sentiments de l'individu..." (p. 5) *La peinture chinoise*.

O sentimento intelectual expresso na pintura de paisagem do qual ele se ocupa afinal, era muito velho e maduro já, na China, quando na Europa estávamos ainda muito longe da paisagem.

Não cremos que seja possível excluir daqui o pensamento e atitude tão anteriores que foram, e que nasceram na China, mesmo não tendo influenciado em épocas anteriores o mundo Ocidental.

Hoje, não podemos prescindir da presença dos séculos de paisagem que os chineses construíram. Não haverá consequência directa ou indirecta na filosofia e pintura de paisagem do Ocidente senão em épocas mais recentes mas, ao tratarmos da paisagem, teremos obrigatoriamente que questionar o porquê de uma tal antecipação à realidade ocidental, e tê-la presente numa visão da própria paisagem.

Torna-se assim impensável para nós, a ideia de que o mundo rural e o mundo urbano não intelectual pudessem ser insensíveis à natureza e à paisagem. Nem em épocas recuadas nem tão pouco agora, o podemos assim conceber.

Afirmá-lo é destituir ambos os homens da possibilidade de sentir e apreciar, não só o belo natural como, por consequência, qualquer outro belo.

*

A comunicação do sentimento intelectual da beleza natural aparece essencialmente exposto pela sociedade letrada, pois é ela que está capacitada, e ainda hoje, para o comunicar ideológica e factualmente.

São estes os testemunhos que temos na poesia, na prosa, no ensaio, na descrição, na pintura. O povo só se poderia servir de meios

orais que não deixam rastros físicos, ou das suas artesanias que, como todas as representações primárias, são incapazes de representar o espaço. Gráfica e formalmente são insuficientes para exprimir um sentimento de agrado pela paisagem e muito menos ainda pela ideia de beleza natural.

Nem isto os preocupava como intenção vital, mas sim o belo, intimamente ligado à vida, um belo vivido e não idealizado. Este sentimento poderemos apenas observá-lo na oralidade, recolhida por eruditos e que adiante referiremos, e só aí.

O sentimento intelectual de natureza, teremos de o interpretar nos testemunhos concretos que as várias épocas nos deixaram onde de facto Keneth Clark, Muniain, Orozco Díaz, Tison-Braun e tantos outros vão beber: a pintura, os pensamentos escritos, as cantigas de amigo, os livros sagrados. E não era o povo que os escrevia ou pintava. Não era o rural nem tão pouco o urbano que pintava o magnífico fundo do quadro de S. Lucas desenhando a Virgem (1), nem quem escreveu o *Cântico dos Cânticos*. Hoje ainda não é o povo que o faz.

Distinguimos assim o puro sentimento de qualquer ser humano perante as coisas da natureza, aquele que se refere à sua sensação pelos estímulos percebidos e aquilo que depois resulta da sua intelectualização.

Como no início dissemos, pelas palavras de Emile Callot, o conhecimento da natureza tem de fazer-se afectivamente e começar-se pela sensação. É este o sentimento puro e primeiro, a partir do qual e através de uma intelectualização surge o sentimento, construindo e sendo, arte.

(1) Rogier Van der Weiden, "S. Lucas desenhando a Virgem" WAF 1188, *Velha Pinacoteca de Munique*

Destas duas ordens de sentimento nos ocuparemos seguidamente, mais em particular, pois nos parece ser fundamental a sua distinção clara e a sua objectivação.

a) A oralidade, e o sentimento puro

É comum falar-se do campo como sendo a paisagem do camponês, se bem que saibamos, também, que é um palavra que mal cabe no seu vocabulário, e nem mesmo na sua cultura haja espaço para a ideia de paisagem.

O ponto de vista do camponês é a terra de que vive e cujo limite e filosofias se confinam à quantidade de que dispõe ou de uma forma mais impessoal, ao conjunto dos campos da sua região. (1)

Essa filosofia realiza-se na produtividade da terra e na colaboração da natureza, em sol e água; no amor que lhe tem numa mistura do prazer de ver nascer e produzir, de conhecimento visceral e profundo, no saber lê-la e pressenti-la, nos seus estados e variações.

Mas, que seja ponto de vista ou resultado natural da subsistência, não se confunde de nenhum modo com o que ele pode sentir diante da porção de natureza que designamos por paisagem.

Talvez por tanto trazerem a paisagem consigo, não chegem a ter necessidade de a interrogarem e pôr um nome que a identifique, além de campo ou terra. A dimensão dela é apenas a que têm e que as suas mãos alcançam, ou a que gostariam de poder ter. Para quê chamar-lhe outra coisa se isso nada alteraria na sua vida?

(1) Vide Vol. II desta dissertação p. 60.

Em toda a sua manifestação de ordem espiritual ou lúdica ou mesmo estética, literária ou musical não aparece a palavra paisagem. Aparece sim o campo e a terra, a água, o sol e o vento e a chuva, o tempo e os animais, as flores, as árvores. Toda a paisagem aparece, toda a natureza e os seus sentimentos em volta dela, só não usa a designação *paisagem* apesar de usar a palavra *Natureza*. Aquela é de uso erudito, e digamos mesmo que menos visceral, como sentimento relativo àquele que tem o camponês pela terra que conhece nos olhos e no corpo. Ele, sente-a e sabe que é parte dela, meio terra, meio água e meio sol. Mais que numa religião ele vê, nesse sentido que o gerou - onde lê dia a dia o seu tempo, a sua forma ou postura - os seus limites.

O sentimento de paisagem foi e será sempre o mesmo pois que se confunde com a razão da existência humana, para além de modas de culturas, de épocas, religiões ou políticas. É a explicação da sua quota parte de natureza, ou natureza que se exprime pela sua boca. Como natureza pura, este sentimento dela, é inalterável pois não está sujeito a culturas e a desígnios do homem, sendo em si próprio uma essência; é inato, é o homem tomado pelo sensível independente de cultura, como atrás referimos.

Ele é facilmente pressentido no camponês como uma compensação da outra face da natureza, a do trabalho de sol a sol que descreve Silva Picão ao longo do seu livro *Através dos Campos*(1). Este sentimento, amor pela paisagem (2), transparece em muitas das obras populares, nunca desligadas de uma percepção estética e de um sentido laboral.

(1) José da Silva Picão, *Através dos Campos*

(2) Dizemos "amor pela paisagem" preferentemente a "amor pela natureza" como é mais comum dizer-se já que entendemos que é a paisagem que ele ama e exprime objectivamente e não a natureza que é algo de muito vasto e fora do seu mundo.

Vejamos então o que nos chega pela oralidade, único meio por onde o povo se transmite em sentimento.

*"Nasce o sol pintando flores
nas margens do Guadiana
vale mais uma hora de amores
que a jorna duma semana" (1)*

O sentido estético transparece na cor, e o amor, surge em plena natureza como o facto mais importante da vida.

A sua proximidade da natureza, quer na vida quer na morte, observa-se nesta quadra:

*"Eu devo o meu corpo à terra
A terra m'o está devendo
Que a terra m'o pague em vida
Que eu pago à terra em morrendo" (2)*

mesmo o sentimento de um oceano, raramente visto:

*"Os trigais da minha terra
Parecem um oceano
Ondeam do val'á serra,
seis meses em cada ano" (3).*

(1) Joaquim Barroso (org) in *Antologia da Poesia Tradicional Alentejana*, p. 63, Os versos em itálico são da nossa autoria.

(2) *idem*, p. 61

(3) *idem*, p. 42

ou ainda o sentimento saudoso ou melancólico da beleza da tarde:

"Se nalgumas tardes belas
vires passar andorinhas,
repara que todas elas,
levam saudades minhas (1).

Ao longo desta pequena antologia de duas centenas de quadras vamos reafirmando que de facto a palavra paisagem não está presente nem na cultura campesina (2) nem no pensamento, mas que o sentimento vital de todos os seus elementos é um acontecimento natural e elevado na vida do rural. Talvez ainda mais vital que aquela que está implícita no conceito erudito da palavra paisagem, porque muito mais próximo na realidade de uma vivência da natureza. Nela vive e dela depende e a relação é quase sanguínea. De tão próxima que é, retira-lhe a necessidade de a explicar e designar, por outra palavra que não seja, terra ou campo ou flor.

Numa breve análise apercebemo-nos que "os quatro principais temas da poesia alentejana - o amor a saudade, o fatalismo e as paródias" (3) estão em íntima relação com a natureza que os cerca que, os justifica e que sentimos fazer parte essencial da sua vida, pelo á

(1) *Idea*, p. 61

(2) Em *Senhores da Terra* o lavrador Parreira Cortez, viajando de Lisboa a Paris e descrevendo os acontecimentos ao longo de doze dias de viagem, nunca utiliza a palavra "paisagem". As expressões que surtem são: vista, natureza, natureza do humano espectáculo, opulência da natureza, campos, sítio, (p.p. 314 a 368). Talvez que o facto da sua origem de lavrador alentejano (p.29) e a sua vida dedicada à terra diluam a palavra e a sua noção em noções bem mais presentes para o conceito de vida que para si formou, sobrepondo-se assim à visão estética, A.C. Matos (org.) *Senhores da Terra, Diário de um Agricultor alentejano, (João Maria Parreira Cortez)*.

(3) Joaquim Barroso, *op. cit.*, p.4

vontade com que utilizam as coisas naturais que lhe são quotidianas. A paisagem é algo tão directo e tão natural que não há qualquer razão para a explicarem. Está, é, e isso lhe basta.

Com maior frequência surge a referência à vegetação cabendo às flores um destaque evidente e dentro destas uma especial atenção pela rosa. A água surge de imediato, quer de forma abstracta, quer pelas ribeiras ou pelo rio Guadiana talvez porque não abunda, nem se alcança facilmente. O sol e a terra são palavras que ocorrem no terceiro lugar da frequência talvez pela razão inversa da água - abundância - o mesmo acontecendo à palavra trigo.

Assim os principais elementos participantes na paisagem ordena os a poesia tradicional Alentejana: (1).

- vegetação
- água
- terra e sol

Porquê esta maior ocorrência dos elementos vegetais? Porquê ainda a preferência pelas flores e pela rosa?

É possível que isso, para além da atracção da beleza da vegetação e da cor, contenha um louvor à Primavera pelo que significa de renascimento de vida e de estação mais branda e clemente para quem trabalha no campo. As palavras que mais ocorrem resumem de qualquer modo o território do camponês pois são tudo aquilo que lhe é necessário. Por outro lado, as flores transportam já poesia na cor, no aroma e na abundância com que cobrem os campos e, a rosa, a mais cantada por todos os poetas, simbolizando o amor, e num sentido

(1) À mesma orden de ocorrência e em proporções muito semelhantes, vamos encontrar, em cerca de setecentas quadras que analisámos na antologia *O que o povo canta em Portugal*. Verifica-se a mesma preferência pelas flores e dentro delas, pela rosa quase como única flor especificada. Jaime Cortesão, (org), *O que o Povo canta em Portugal*.

figurativo o "viço, a frescura, a beleza e pessoa ou coisa formosa", (1) continua a ser aqui igualmente a mais cantada. É possivelmente ainda porque o seu sentimento da paisagem, que é estético e poético, encontra expressão no campo - trabalho edificando-se naquilo que para ele é belo desse campo: as flores. A terra a água e o sol surgem como abstração, como idealização daquela terra que trabalham e que não prescindem da água e do sol.

A designação *paisagem* nunca aparece enquanto o espaço não é percebido ou usado com um sentido intelectual. Enquanto as funções a resolver se limitam à agricultura, à floresta e à subsistência não há lugar à visão estética da natureza como o conjunto que o erudito designa por paisagem. Há beleza sim, nos pormenores, nas flores, na água, no ar puro. (2)

Esta questão podemos observá-la em Silva Picão, explicando o espaço do Alentejo numa visão global, aquela que poderia coincidir com o uso do termo paisagem. Usa designações como "... os campos do Alentejo... vastíssimos horizontes... as herdades do Alentejo, analisadas de relance sobre um ponto de vista geral..." (3) ou "arvoredos de azinho... planícies enormes... terras transtaganas" (4) e só aparece uma vez o termo paisagem, aliado ao pitoresco e ao arvoredado (5), evidenciando uma característica contrária ao espaço e escalas do Alentejo, mas que nos surge carregada ainda das influências do romantismo.

(1) Rodrigo Fontinha, *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*.

(2) A palavra paisagem nunca aparece nas novecentas quadras que analisámos enquanto que a palavra natureza, surge com alguma frequência referindo sempre algo de transcendente.

(3) José da Silva Picão, *Através dos Campos* p. 13

(4) *idem*, p. 16

(5) *idem* p. 27. "os encantos próprios das paisagen pitorescas" Compreende-se que surja o uso da palavra paisagem, pois que está associada a pitoresco atribuindo-lhe assim um sentido estético que as outras expressões acima indicadas não contém. Paisagem, refere-se mais ao pitoresco que aos espaços nus alentejanos.

Atente-se aqui, também, que ele escreve no princípio do século, em que a paisagem e o romântico, se confundiam num mesmo sentimento.

O sentimento inato, o sentimento puro, aquele que fundamentalmente nos interessa em termos de uma poética da paisagem é em parte aqui, na oralidade popular, que o encontramos.

Foi-nos dado por vezes ouvi-lo entre as muitas pessoas com quem falámos nas viagens de estudo constantes no segundo volume deste trabalho. Desde o amor pelo sítio que se exprime na tristeza com que nos era contado o fim dramático de uma quinta, à falta de haver quem a continuasse até ao orgulho por verem o apreço pelo seu vale, um pouco de tudo fomos encontrando (1).

A expressão "paisagem elegante e ar importante" (2) que repentina e surpreendentemente nos surge no fundo do Vale do Vouga, faz supor, para além de um possível contágio intelectual, mas que nunca encontramos dito com esta elegância, algo de muito sensível e profundo relativamente à paisagem em causa.

O espaço do vale que merecera estas palavras era um espaço bravo de vegetação, de formas e de paisagem humanizada que a natureza reconquistara. Nada de pitoresco nem doce harmonia, mas uma paisagem que se impunha pela integridade, pela personalidade dos grandes carvalhos e de um rio bravio. Grande, bela e realmente elegante naquilo que se nos apresentava.

Assim foi a tradução do seu sentir que melhor exprimiu o espírito daquela paisagem. A importância do ar, era uma imagem poética

(1) Vide Vol. II desta dissertação, pp. 8.4 e 60-6

(2) *idem*, p. 8-2

subtil para a qualidade da atmosfera e aquilo que supomos poder ser um contágio intelectual pode no entanto apenas ser uma bela simplicidade sensível de um camponês. (1)

A beleza, a pura beleza visível na paisagem que o camponês tem diante de si, tornou-se um facto pelas palavras entristecidas constatando a perda de um Vale e do seu rio pela construção de uma barragem. "Era um vale, lindo, lindo" (2) e estas palavras continham simultaneamente a perda da terra e a perda da beleza viva que é o correr de um rio e o sentimento puro inerente a essa paisagem.

Sem dúvida que nos impressionou este sentido do irremediável nas pessoas desta aldeia, que para além da perda da terra lamentavam de igual modo a destruição da beleza do seu sítio.

Por estas e outras mais situações, nos foi dado aferir da qualidade do sentimento do camponês e do povo em geral pelo seu lugar.

A beleza é-lhes tão preciosa como a terra de onde vivem. Uma e outra fundem-se num sentimento único, vitais ambas e que se não podem desligar nem tomar separadamente.

Nelas se consubstancia o amor:

"A oliveira da serra
o vento leva a flor;
só a mim ninguém me leva
as cartas ao meu amor" (3)

(1) Acreditamos que hoje, um meio de informação como a televisão acessível em qualquer aldeia, possa ter já introduzido a palavra paisagem no uso popular. Se ainda não o fez cremos que muito breve o fará.

(2) Vide Vol. II desta dissertação, p. 205-1

(3) Viale Moutinho, (org.) *Terra e Canto de Todos* p. 42

Na flor da oliveira e nas saudades de alguém, encontramos um feliz e curioso paralelo nas cantigas de D. Diniz e Martin Codax:

"Ai, flores, ai, flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?" (1)

Ondas do mar de Vigo,
Se vistes meu amigo!" (2)

Saudades também como sentimento de lugar, lugar que é a paisagem do homem rural.

"Abalei da minha terra
olhei para trás chorando:
minha terra da minha alma
que tão longe vais ficando". (3)

Restarão algumas dúvidas sobre o sentir por estes "agricultural labourers" (4) de hoje ou de ontem? Restarão mesmo algumas dúvidas sobre a profundidade e qualidade do seu sentir?

Decididamente que não, e só quem não experimentou o mundo rural, homem e paisagem, pode supô-lo um mundo apenas de "hard work".

Como sentimento, é este, o inato, o puro, aquele que principalmente interessa à poética da paisagem, num início da sua compreensão.

(1) D. Diniz, in *Poesia Medieval* p. 1

(2) Martin Codax, in *Poesia Medieval* p. 4

(3) Viale Moutinho, *op. cit.*, p. 48

(4) Referencia à frase de Kenneth Clark: "today agricultural labourers are almost the only classe of the community who are not enthusiastic about natural beauty" *Landcape into art* p. 3

Este é anterior a toda a obra e não é através dela, que podemos observá-lo mas pelo conhecimento do interior humano.

b). Sentimento intelectual de natureza e de paisagem

Sobre a intelectualização do sentimento já referido e que sempre se exprime em obra, analisaremos agora como ele ocorre diferenciado, aquele que manifesta a paisagem e aquele que manifesta a natureza no sentimento de idealização.

"A imensa pastoral crescia em sonhos;

Matos bravios o ar embalsamavam

Com o olorante travo dos medronhos!

"Oh que manhã de lúcidos sorrisos!

O azul sem nuvens, tão macio e limpo...

A terra flôr dos mundos, enrubece", (1)

Que sentimento se verificou em Mário Beirão ao escrever este poema? Poderia ou saberia ele dizê-lo?

Para além daquilo que o poeta nos pudesse responder sobre a origem do seu sentir e razões do seu poema, está o que nele podemos ou queremos ler, liberdade que nos assiste pela própria condição da poesia.

(1) Mário Beirão, *op. cit.*, p. 46

Os três primeiros versos introduzem-nos numa paisagem de matos e medronheiros que facilmente nos introduzem num espaço mediterrânico, vasto e aromático.

Sem limites definidos, nem pormenores, mas uma ambiência concreta, de um espaço que se refere a uma dada paisagem, conhecida ou imaginada. Um espaço que sentimos luminoso, revestido de arbustos entre os quais se evidenciam os medronheiros e que edificam em nós a sensação de espaço referenciado a sítios do sul imediatamente reconhecíveis.

Nos três versos seguintes, como que o seu sentimento se eleva e se transcende convertendo a realidade dos medronheiros em manhã sorridente e aérea, em puro azul e terra idealizada, já sem matéria.

Nesta paisagem, do objectivo ao subjectivo, Mário Beirão deixa-nos perceber o que pode haver de diferente entre o sentimento de paisagem e o sentimento de natureza.

Num, transparece muito de material, como se o poeta desse voz às intuições sensoriais que perante a paisagem se agudizaram fortemente pela cor pelo aroma e pelas percepções tácteis de uma emoção violenta. Noutra, tudo se eleva e se desmaterializa.

O início do poema carrega-se, assim, de uma materialidade natural nas primeiras impressões recolhidas, inevitavelmente fortes pelas quais o poeta nos leva quase a saborear a paisagem que o encantou. Há uma sensualidade na densa e meridional percepção desse espaço que se constitui materialmente nas poucas palavras que no poema comunicam o sentimento. No entanto, não é uma realidade completa o que nos comunica mas sim uma impressão de realidades, suficientemente forte

para que mais depressa sintamos uma paisagem, do que uma natureza idealizada.

Essa, sim, é a que podemos pressentir nos três últimos versos em que a manhã se preenche de sorrisos numa ambiência de puro azul e terra desmaterializada como "flôr dos mundos". A manhã humaniza-se sorrindo e o poeta naturaliza-se em azul e terra, numa transmutação poética.

Há sem dúvida esta diferença dos dois sentires e aqui neste último percebemos uma levitação uma força de alma que eleva o homem e o poeta a vivência do sonho.

Não é que ele não sonhe pelo sentimento de paisagem. O que queremos reforçar é que há um sonho referenciado e outro desmaterializado, caso os pudéssemos tão facilmente separar. Um, sente e sonha referido a um espaço terreno, o outro, elevando-se, é num espaço cosmológico que se realiza sentimento.

Um mais concreto que outro no ponto de origem, mas que de imediato se transforma pois ambos tendem para a idealização. O belo objectivo da paisagem tende, sempre que nele nos detemos, para uma sublimação do concreto em direcção ao imaginário e à poetização.

Neste ponto, sentimento de paisagem e sentimento de natureza fundem-se num mesmo sentir que é o homem atento perante o mundo que se oferece. Para aquele que sente, é já irrelevante distinguir paisagem de natureza, pois o poeta, todo o poeta, sente sem ter que explicar o que sente ou porque sente.

E como diz Orozco Díaz acerca dos conceitos de paisagem e natureza, "fundem-se num ponto de arranque e de procura do tema" (1) sobrepondo-se assim as duas noções.

(1) Eulio Orozco Díaz *op. cit.*, p. 8

Sentindo a paisagem sentimos a natureza. Sem dúvida, sem receio de enganos ou de conceitos. O contrário é que poderá não ser totalmente verdade.

Ela é a fonte. Eu posso saber que é
a grande fonte
em que todos pensaram. Quando no campo
se procurava o trevo, ou em silêncio
se esperava a noite,
ou se ouvia algures na paz da terra
o urdir do tempo
cada um pensava na fonte. Era um manar
secreto e pacífico
uma coisa milagrosa que acontecia
ocultamente (1).

Este poema de Herberto Helder assim nos diz. Apenas o campo e o trevo são uma vaga referência à paisagem enquanto que todo o poema procura a "grande fonte". O silêncio, a noite, o tempo tudo tende para aquela "coisa milagrosa". Todo o poema se desliga da paisagem, mesmo que de início dela tenha partido como nos podem fazer sugerir as vagas referências.

E o poeta sabe, ele "sabe" que é a natureza e não a paisagem aquilo em que ele e outros pensaram como "fonte", permanente e oculta, e que a dado momento tudo supera, homem, trevo e a própria paisagem. Esta, é então uma íntima parte dessa "grande fonte" que, transvasando, se iguala ao universo em dimensões e conceitos pouco explicáveis.

(1) Herberto Helder, in Antologia da Poesia Portuguesa, Contemporânea, I vol p. 488

Assim, os dois sentimentos tanto se podem tomar em coincidência como em extrema distanciação pelo espaço que cada uma sente e exprime.

Genericamente, ambos referem a mesma sensação ou, se quisermos, é o seu uso corrente que nos leva a uma igualdade de sentidos sendo por vezes quase impossível distingui-los, de tal modo se sobrepõem.

Orozco Diaz (1) e Andrade (2) ocupam-se ambos destes sentimentos. Em ambos observamos, não porque o digam, mas apenas pelo que percebemos globalmente, a coincidência e o afastamento de significados. Mesmo por vezes alguma indefinição, como é o caso de Andrade ao dizer: "¿non será Rilke um caso sumamente típico de pureza de sentimento paisaxístico levado o limite?" (3) ainda que ele seja "um lírico cheo de sedes transcendentales" o que mais rigorosamente faria pressupor, como atrás propomos, um sentimento de natureza e não de paisagem.

Andrade fala sempre do sentimento de paisagem enquanto que Orozco Diaz nunca o refere preferindo sempre o de natureza.

Citamos especialmente estes dois autores pois cada um por si, ocupando-se deste sentimento por formas e atitudes diferentes, são um precioso e claro apoio à nossa ideia.

Teremos de os ler longamente percebendo no todo o que cada um pretende exprimir. Em nenhum encontramos uma definição objectiva mas propõem-nos, explicitando, o sentimento que tratam, num entendimento diferente dos cambiantes que há entre as duas dimensões.

(1) Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*

(2) J.L. Alué Andrade *in Paisaje y Cultura*

(3) *idea*, p. 127

Andrade trata do sentimento sempre referindo-se à paisagem da Galiza como de um sentimento especial e próprio da cultura galega, delimitado a "este mundo" e a "este espaço". é um sentimento próprio de um povo perante a sua paisagem não perante a Natureza: "O noso home, partindo de ista radical vivencia(...) *sinte amor polas cousas*" (1) referindo assim a intimidade circunstancial das coisas da paisagem tão ligadas à sua personalidade.

Entende-se claramente porque razão usa "sentimento de paisagem" e não de "natureza" se bem que também entenda ele que "O sentimento amoroso da natureza, que é cáseque sempre tanto como decir intimidade paisaxística" (2). No entanto, entende que o sentimento de natureza pertence muito mais ao romantismo e ao impulso que ele dá ao gosto pela própria natureza. Ao longo do seu trabalho esta ideia é explicitada nos exemplos que cita estabelecendo a diferença sensível que há entre a literatura galaico-portuguesa e as outras literaturas europeias, inclusivé a Castelhana.

Naquela a presença da paisagem é tão palpável que o sentimento que transparece não é o da abstração da natureza, ou o da idealização extasiante do romantismo. Assim, fala-nos de Martín Codax, como o cantor das ondas do "Mar de Vigo" (3) e de D. Diniz com as suas "flores do verde pino", (4) como poetas que sentem o prazer da paisagem, escrito nos seus versos.

é paisagem que cantam, são flores, ondas ou terra, coisas que os olhos veêm e amam e palpan se quizerem. Não a distanciação da

(1) *idea*, p. 131

(2) *idea*, p. 138

(3) Martín Codax, *Barcarolas*, in *Poesia Medieval*, p. 4

(4) D. Diniz, "Ai, flores, ai, flores do verde pino" *idea* p. 1

natureza transcendente já, só ideia sem paisagem formal, perdendo-se a referência de sítio em que as coisas nascem e vivem à escala do homem.

Já Orozco Díaz se refere apenas a sentimento da natureza ao longo da análise que faz à poesia espanhola não referindo nunca a diferenciação para o sentimento da paisagem.

No título da obra *Paisaje y Sentimiento de la Naturaleza en la Poesia Española*, indica-nos já que paisagem e sentimento os toma separadamente.

Refira-se, contudo, que a sua intenção difere da de Andrade, na medida em que se ocupa apenas do sentimento em poesias sem se deter diante da paisagem, interrogando-a pelo sentir. Esta disposição, interpõe entre ele e a natureza, a obra de arte, pela qual analisa o gosto do poeta pela natureza. Verifica a presença da paisagem na obra, mas analisa também por ela, o sentimento de natureza.

A natureza de que ele se ocupa, aparece-lhe já como que sublimada pelo olhar poético, onde obviamente se dá como que uma decomposição estrutural da paisagem. Já não é ela que lhe chega como espaço harmónico referenciado, às formas, à luz e a uma realidade vivenciável mas, sim, uma primeira idealização que se institui em natureza (1).

Esta é a diferença fundamental entre as duas visões, a de Andrade e a de Orozco Díaz.

O primeiro interroga não só a poesia mas sobretudo a sua paisagem que, como galego, ama de um modo especial, enquanto que, o segundo, interroga sobretudo a poesia e a arte em geral e é através

(1) Emílio Orozco Díaz, *op. cit.*, pp. 7-31

delas que olha a paisagem para descobrir e evidenciar o sentimento de natureza de tendência idealizante.

*

Da distinção entre sentimento de paisagem e sentimento de natureza, como formas diferentemente objectivadas do sentimento, parece-nos ainda ser importante uma referência, tendente a uma maior especificação do primeiro.

Falámos atrás, quando tratámos da paisagem de planície, da particularidade do sentimento de paisagem referido a ambiências particulares, tal como sentimento de montanha, de vale ou qualquer outro.

O sentimento da paisagem está fortemente identificado com o lugar, tal como o aborda Stern ao tratar as ligações sentimentais. (1) Este sentimento confunde-se em parte com a noção de saudade que mais adiante trataremos, pois particulariza-se já numa emoção tão específica de ambiências que se tornam em necessidade de algo presente na nossa memória e afectividade.

Nós próprios experimentámos frequentemente essa diferença sentimental ao transitar de um local para outro, experimentando um prazer especial no contraste da mudança (2). Indubitavelmente que temos que falar em sentimentos diferentes quando transitamos de um vale para uma planície.

(1) William Stern, *op. cit.*, p. 718

(2) *Vide* Vol. II desta dissertação, p. 235-1-4

Genericamente há o sentimento que experimentamos nas duas paisagens que nos são afectivas mas a forma como cada uma nos atinge e a relação que estabelecemos com cada uma delas, é profundamente diferente, ao ponto de provocarem estados de ânimo que em nada se parecem.

As atmosferas sentimentais "como modo de vivência mais próximo da pessoa envolve a imagem interior" que formamos de nós próprios (1) levando-nos nessa relação "eu-ambiência", a criar estados particulares de cada lugar.

E se, como nos sugere Stern, os estados de ânimo ou de espírito (2) contidos na generalidade do sentimento são deste, momentos particulares, então em lugar de sentimento de planície ou de vale, ainda com mais propriedade falaríamos em *estado de planície* e *estado de vale*, para momentos "de pronunciada particularidade qualitativa" (3). O "estado", surgirá assim, no prolongamento do sentimento, realizando-se nele estado, o assumir da própria especificidade da paisagem, numa espécie de consubstanciação. Seria um aprofundamento do sentimento, levando-nos a sentirmo-nos afectivamente parte integrante da paisagem em que estamos.

Os sentimentos de natureza e de paisagem são sempre sentimentos demasiado subjectivos comparados com a especificidade de uma determinada ambiência, como é uma parte da paisagem que pormenorizadamente experimentamos.

(1) William Stern, *op. cit.*, p. 696

(2) *idem*, p. 697

(3) *idem, ibidem*

A cada uma das paisagens que propuzemos em "Paisagens" corresponderia então um estado próprio que se formará da consciência do "eu" no seio da ambiência vivenciada.

Em resumo, o que nos parece a nós importante salientar não é tanto a diferença entre o sentimento da paisagem e o sentimento de natureza mas muito mais o modo como ambos acontecem. e os percursos a que nos levam.

é distinto o sentimento que decorre da experiência da paisagem pela vivência e aquele que transparece na arte. Entre os dois há uma distância que se mede também entre viver o momento e o difuso recordar.

O sentimento transposto para a arte provém sempre da experiência vivida, mas a paisagem como que perde natureza convertendo-se em símbolo, em recriação e em imagem. Esta é, sempre, a paisagem do sonho e que paira sobre a outra, a experimentada, guardando dela a eteriedade ambiental como sùmula da realidade.

A vivenciada, a experimentada e saboreada no momento torna-se na mais sublime poesia interior, irrepresentável, pois é pura vida sentida, em parte no corpo, em parte na alma. é o imenso prazer inclassificável de estar no interior da paisagem em consubstanciação, assumindo-nos também como tal e descobrindo a linguagem comum que nos permite ser vegetal, ou terra ou água. E só atingindo esta exigência, nossa e da paisagem, é possível depois atingir a poesia e a arte, aprendida que é a arte de sermos paisagem e de nela nos descobirmos. Antes, é estarmos de fora mirando o espectáculo, capazes apenas de descrever, de imitar ou reproduzir, mas não de re-inventar o mundo.

Sem dúvida que de todas as formas de arte, é a poesia aquela que mais longe e mais completamente entende a paisagem e não é apenas

da poesia poema de que falamos, mas da poesia do interior de cada um, essa que poucas vezes chega a expandir-se em forma de arte. Falamos da poesia do sentimento da natureza e da paisagem *in loco*, aquela que é permitida a todos os seres humanos independentemente de com ela fazerem ou não arte, mas aquela que designamos afinal por sentimento poético ou por poética pessoal e que é intimidade absoluta da singularidade humana. A este sentimento todos acedemos, todos temos e experimentamos mesmo sem saber o que é, independente de arte, e de conceitos, independente mesmo de saber ou não filosofar. Ele vive na alma e não cremos que alguma exista sem que por ela passe o profundo prazer da natureza na simultaneidade amarga da transitoriedade que a torna um instante único nunca repetido. Este sentir, é instante que no próprio instante se perde e que se torna em fusão de extase e angústia sem sabermos que nome dar à luz que daí resulta.

2. O SENTIMENTO E A GÊNESE DA PAISAGEM NA OBRA

A história da cultura europeia dá-nos uma ideia de evolução do sentimento intelectual de paisagem extremamente lenta até à eclosão do Romantismo como se o facto de o homem por tão intimamente pertencer à natureza estivesse incapacitado de a apreciar interrogando-a em profundidade.

As suas obras como testemunhos do seu pensamento e das suas preocupações dominantes mostram-nos que a natureza, e mais ainda a paisagem, surgem numa época que a história considera já como período moderno, em que as grandes opções do espírito se haviam já formado.

Durante séculos descobriu-se a si próprio, olhando-se mais como centro do universo do que como um elemento dele, e apenas tateando muito ao de leve o espaço de natureza em torno de si.

Facilmente desenhava ou esculpia uma folha de árvore ou planta (1) nos capiteis góticos mas não ousava entrar no todo a que ela pertencia. Representar esse todo implicava questioná-lo e questionar-se, mas, nesse momento, o todo da preocupação intelectual que o habitava, era de ordem divina (2) do qual se excluía qualquer parte dos sentimentos terrenos e dos prazeres do corpo. Os da alma, esses, eram dirigidos num sentido ascencional, tal como as catedrais, sempre num objectivo de atingir as alturas de religiosidade, pela elevação da obra.

As suas manifestações artísticas mostram-nos que o homem precisou primeiro de se conhecer para depois conhecer o espaço. O conhecimento da parte é mais acessível que o conhecimento do todo, do mesmo modo que a percepção de um objecto é menos complexa que a percepção do espaço onde esse objecto se insere.

O objecto por si mesmo coloca apenas as relações relativas à sua constituição. Vê-lo no espaço coloca de imediato uma complexidade

(1) Chegava mesmo a esculpir, como em Santa Maria de Leça "a flora dos nossos campos e a fauna dos nossos montes" Mário Tavares Chicó, *A arquitectura gótica em Portugal*, p. 120.

(2) O mundo *intelectual* da Idade Média, contemplava o encanto da natureza, mas tendente para Deus já que Nele se consubstanciava, Paolo Casini, *As filosofias da Natureza* p. 69.

Curiosamente esta idealização da natureza tendente para Deus e que leva a que se exprima na mais alta expressão artística Ocidental que são as catedrais, encontra um paralelo na arte chinesa com a pintura da paisagem e o sentido espiritual que ela continha. Em ambos os casos o factor religiosidade foi decisivo, Hubert Delahanye, *Les premières peintures de paysage en Chine: Aspects religieux*, p. 131.

de relações de tempo, de profundidade, de dimensões que tornam a apreensão consideravelmente mais vasta.

Poderíamos estabelecer um paralelo entre a evolução do homem neste processo e a própria evolução enquanto criança ou mesmo enquanto iniciado na arte do desenho.

É nitidamente mais fácil para a criança a representação da figura, da casa, da árvore que provém da vivência directa do que a representação do espaço da paisagem que pressupõe uma noção de espaço e tempo. É também muito menos complexo a quem se inicia no desenho a representação de objectos, ou de pequenos espaços urbanos que a representação da paisagem com as suas multiplas relações.

E não é tanto uma questão de capacidade gráfica que está em causa, mas sobretudo uma capacidade de abstracção que possibilite a compreensão do espaço e a sua representação em plano. A transposição das quatro dimensões da realidade para a planificação da representação gráfica implica uma maturidade intelectual em que, sem dúvida, a par da capacidade criadora e inventiva que ela proporciona existe um requisito técnico representativo sem o qual se não realiza formalmente a obra.

A representação em plano exige uma abstracção do volume, da forma, da escala, da distância e da profundidade. É recorrer a um artifício técnico-representativo que exige uma experimentação e um conhecimento do mundo e uma habilidade manual exercitada.

A criança mais depressa atinge o conhecimento do corpo que vê, sente e observa em si e nos outros que a rodeiam, do que o espaço onde vive.

Um adulto que inicia a aprendizagem do desenho desenha elementarmente um livro ou uma caixa de fósforos, mas inseri-la

relativamente ao espaço da mesa sobre a qual está e depois esta no espaço da sala representa um acréscimo de problemas de relatividade espaço-temporal que o perturba e inibe. Remetendo-o para o espaço da paisagem amplia-se-lhe enormemente dificuldade de representação ao ponto mesmo, da inibição total (1). Só gradualmente pode fazê-lo, realizando perceptivamente, ampliações sucessivas e sequentes da espacialidade constituindo uma base de apoio segura e conhecida.

Por estas razões Rilke nos diz: "L'art à découvert l'homme avant de s'occuper du paysage" (2)

Tal como a criança, a infância intelectual do homem acedeu primeiro à parte e, a parte que lhe estava mais próxima e se tornou objecto da sua preocupação era ele próprio. E acrescenta Rilke: "L'homme était debout devant le paysage et le masquait". (3)

Era ele homem que estava diante da paisagem e não a paisagem diante dele. O seu próprio corpo foi o primeiro segredo a desvendar para que depois, desvendado este pudesse ocupar-se da paisagem.

Numa grande economia gráfica pôde rapidamente começar a representá-lo nas cenas do quotidiano e num início exploratório do mundo psíquico onde o religioso, o mágico, o poder supra-humano, surgem desde logo (4). Mas levará muitos séculos até à representação

(1) *Vide* Vol. II desta dissertação (p. 40,4) em que aludimos à necessidade de ordenar as Viagens de Estudo de modo a permitir uma gradual apreensão do espaço e (p. 147,3) em que se confirma a correcção da alteração introduzida.

(2) Rainer Maria Rilke, *Paysages* p. 40

(3) *idem, ibidem*

(4) Este surgimento imediato do religioso nas primeiras manifestações artísticas do Paleolítico explica-as Herbert Kühn dizendo que não só a arte do Paleolítico tem carácter religioso mas também toda a pintura rupestre, tanto quanto a arte medieval. E acentua: "A origem da arte radica na religião" Herbert Kühn, *El Arte Rupestre en Europa*, p. 17

plena da paisagem e mais ainda até atingir uma plenitude da sua vasta realidade num conceito completo, quer se encare esta ocorrência no Ocidente, quer a encaremos mesmo na precocidade chinesa.

Só agora, durante este século XX, podemos dizer que ele descobriu finalmente a natureza e a paisagem na totalidade essencial se tomarmos a Ecologia como a última das ciências que faltava descobrir.

O processo inicial foi sensivelmente o mesmo em qualquer cultura. Os mais importantes focos culturais da antiguidade, quer seja o Egipto, a Grécia, a Mesopotamia ou todo o mundo Oriental reflectem a semelhança do percurso. (1)

A paisagem, no conhecimento gradual da humanidade é experimentada primeiro na palavra onde sua capacidade de expressão é não só mais vasta, como o meio essencial de expressão. Por aqui se iniciaram os primeiros passos no interior da paisagem pela poesia e pela literatura, como um ensaio explorativo dum mundo tão complexo em que as ideias não se encontravam livres de conceitos morais, mágicos e religiosos.

Analisando as suas obras descobriremos o sentimento que nelas se exprime e não temos outra fonte senão aquela que ficou registada na palavra, na linha, na côr e no que até hoje permaneceu intacto.

(1) Todas elas de facto, cultural e artisticamente se iniciaram pelo conhecimento do homem, é abundante a sua figuração no processo inicial atingindo expressões magnificas muito antes de se iniciarem no misterioso espaço da paisagem.

3. A ANTIGUIDADE DO SENTIMENTO

A paisagem é o espaço essencial do homem, berço e ataúde. De sempre, mas talvez não para sempre. Em breve se alargarão novos espaços não terrenos, onde ele por sua vez modificará conceito e uso da paisagem e em que a própria palavra paisagem perderá parte do seu sentido.

O movimento da sua cultura no que se refere à natureza e à paisagem aumenta em preocupação e em conhecimento à medida que a vai perdendo em realidade. Ironicamente, conquistando-a perde-a também, pois presa e dominada perde essência e perece.

No quaternário ele era apenas um dos seres vivos, ainda sem poder e dependente dela em absoluto. Com o advento do neolítico inicia o domínio, abrindo os primeiros espaços representativos da conquista. E não mais parou.

E é talvez aqui, onde podemos situar as primeiras necessidades de a questionar. Ao perceber que podia manejá-la interrogou-se sobre si e sobre ela, paisagem, confrontando poderes. Demarcou territórios tribais, demarcou sítios construídos, demarcou e edificou locais de culto e locais onde enterrar os seus mortos. Fixou-se, deitou raízes e apropriou-se da terra, afastando o que lhe fazia sombra, organizando-a a seu modo e em seu proveito.

Hoje teme, e pensa retroceder, olhando os paraísos perdidos. Sente mais que nunca a beleza dos seus sítios e sabe profundamente o que essa beleza representa para a sua sobrevivência.

O conhecimento ampliou a consciência de que o sentimento não é apenas uma questão dos poetas e dos artistas, mas uma eternidade vital à harmonia mental de qualquer ser humano.

Já não é algo que se observa na poesia, na pintura na música e que constatamos e analisamos em museus, leituras e concertos mas, algo que se nos vai impondo no simples viver, como uma condição de base que as muitas perdas realçaram.

é um risco incalculável para o espírito, a perda da beleza. A luz vermelha está acesa, permanentemente, neste final de século, chegados que somos aos limites possíveis.

Sentir e perceber impõe-se-lhe hoje, essencialmente. Entender profundamente; rever e visitar o homem em toda a dimensão das suas raízes, desde a génese à modernidade.

São muitos os autores que se têm debruçado sobre o "sentimento de natureza" analisando sobretudo as obras que até à modernidade chegaram, mas poucos os que se têm preocupado com esse mesmo sentimento, não o presente na obra, mas o da pura meditação directa, sem a depuração que esta faz.

Esse é o sentimento vivido e que não consta na sua totalidade, transcrito na palavra, na cor ou no desenho. Permanece interior, na angústia da transitoriedade do momento, na memória grata ou levemente amarga que acompanha a doçura do sentimento.

Pensamos frequentemente se esse compartimento da alma que se orienta especialmente para o amor da natureza é relativamente jovem ou se, ao contrário, é inato e portanto, de sempre.

Temo-lo procurado, mas sabemos que não o encontramos em toda a sua pureza pois no que se refere à antiguidade só o poderemos observar nas obras que até hoje chegaram. (1)

(1) No que se refere à modernidade, inquirimo-lo experimentalmente e disso damos conta no Vol III desta dissertação.

Se o tomarmos como recente, isso implica aceitar que ele seria essencialmente de ordem cultural e assim referido ao despertar da natureza no homem em meados do séc. XVIII no período pré-romântico, em que Rousseau nos aparece como o "promotor" (1). Seria também subordiná-lo em parte ao comando social e estético que a mesma obra desempenha remetendo-o, para um segundo plano, isto é, surgir ele apenas em função da necessidade de criar algo de concreto.

Se encararmos o sentimento de natureza e de paisagem primordialmente no secretismo do ser, na interioridade pura dispensando a realização da obra, então começamos a eliminar a possibilidade de lhe estabelecer uma idade. E, na verdade, quedamo-nos também praticamente sem provas palpáveis quer da sua existência quer da sua qualidade.

Actualmente podemos inquiri-lo directamente do nosso semelhante, mas a todos os outros que viveram antes, obviamente que não. Para esses resta-nos, não ler o que está escrito nas obras, por palavras, côr ou desenho, mas ler nas entrelinhas, sempre numa hipótese formulada, o que seria o seu mundo sentimental.

Como já referimos, os exemplos de que dispomos são sempre de ordem erudita o que não responde à dimensão daquilo que pretendemos.

Muniain, medita a esse sentimento e refere ser aventurada a afirmação de que o gosto pela natureza nasce na literatura com Rousseau e Saint-Pierre. (2)

(1) Jean Poinat, *Les Maîtres du Paysage en Littérature* p. 1

(2) Muniain, *op. cit.*, p. 70

Orozco Díaz (1) citando Unamuno, insurge-se igualmente contra esta afirmação veiculada impensavelmente ou por hábito e propõe o recuo deste sentimento na literatura, analisando-o na poesia medieval espanhola, inclusivamente no ambiente que se respira no poema *Mio Cid*.

Tison-Braun, afirma ser um hábito, atribuir a Rousseau e a Saint-Pierre a "invenção da descrição romântica" (2). Atente-se aqui que Tison-Braun tem o cuidado de referir a palavra "romântica" que os situa não relativamente à origem do sentimento mas, ao género de sentimento, em dada época.

Qualquer dos autores analisa a obra e é sobre a obra que estabelece o recuo do sentimento de paisagem até bem mais longe do proposto por hábito ao Romantismo. Que este é um ponto chave de um outro modo de olhar a natureza notamo-lo com toda a clareza nas palavras de Rousseau:

"La campagne...offroit par tout l'image
de la solitude et des approches de l'hiver.
Il résultoit de son aspect un melange d'impression
douce et triste, trop analogue à mon age et a mon sort".(3)

Aqui se concentra quase tudo aquilo que define o Romantismo dando-nos um diferente olhar da natureza e da paisagem: o refúgio solitário na paisagem, a melancolia, as impressões pelos sentidos despertados, a fantasia, a doçura triste e o culto do "eu", como uma das grandes preocupações.

(1) Emilio Orozco Díaz, op. cit. p. 18

(2) Micheline Tison-Braun, *Poétique du Paysage*, p. 10

(3) Jean Jacques Rousseau, *Réveries du Promeneur Solitaire*, p. 21

Munian (1) e Orozco (2) mostram-nos através dos exemplos que citam, que a Idade Média não era um tempo obscuro no prazer da paisagem.

O facto de Sto Anselmo achar pecaminoso o prazer de olhar e cheirar as rosas como nos refere K. Clark (3), temos que o tomar como a visão de um teólogo para quem o homem e a realidade não existem independentes de Deus. O homem é sempre visto como "decaído do estado original de graça" que não contempla os prazeres físicos do mundo (4). Estender esse purismo a uma época, afigura-se-nos uma impossibilidade, e apetece-nos perguntar: que pensaria Sto Anselmo dos salmos de Salomão?

"o meu amado tomou a palavra e disse-me:
«Levanta-te, minha amada, formosa minha,
e vem;
pois vê, o inverno já passou,
«Desabrocham as flores pela campina,
chegou o tempo da poda,
ouve-se pela nossa região
o arrulhar da rola.
A figueira lança os seus rebentos,
as vinhas em flor exalam o seu perfume." (5)

(1) Munian vai buscar exemplos desde Homero até à Idade Média.

(2) Orozco Díaz, afirma que pelo facto de não encontrarmos na poesia medieval a descrição e o moderno sentido da paisagem não podemos por aí deduzir que não haja uma reacção psico-física ante a realidade da natureza. O sentido concreto de ficção, não exclui sinceridade e por aqui se exprimiria na Idade Média, Orozco Díaz, *op. cit.*, pp. 26 e 27.

(3) "St. Anselm, writing at the beginning of the twelfth century, maintained that things were harmful in proportion to the number of senses which they delighted, and therefore rated it dangerous to sit in a garden there are roses to satisfy the senses of sight and smell, and songs and stories to please the ears". Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 3

(4) Pasquale Mazzarella, in *Enciclopedia Luso-Brasileira de Cultura*, vol 2 pp. 485-491.

(5) Salomão, *Cântico dos Cânticos* 2, 10,13, p.798

Teremos que pensar que eram condenáveis, certamente, aos seus olhos. Aventuram-se francamente mais longe do que a sensação de qualquer jardim inteiramente repleto das mais belas e aromáticas rosas. Neste cântico, sente-se e ama-se a natureza em tudo aquilo que de mais sensível ela nos apresenta. E queiramos ou não transpo-lo para uma concepção do amor divino, sem dúvida que Salomão para os escrever tinha que conhecer e sentir profundamente a paisagem. De outro modo não os teria escrito.

Este mesmo salmo transporta-nos já a uma época remota, mas em que a plenitude da natureza transparece numa imensa sensibilidade, que se descobre profundamente arreigada à alma humana.

E se continuarmos a recuar encontraremos na religião egípcia um outro rei cantando a natureza de igual modo.

"Les troupeaux se reposent dans leurs pâturages,
les arbres et les herbes verdoient,
les oiseaux s'envolent de leurs nids, ouvrant les ailles en
signe d'adoration pour son «double»
chaque animal se dresse sur ses pattes
chaque oiseau prend son vol". (1)

Recuando ainda mais no tempo encontramos as suas primeiras representações - as rupestres, onde obviamente não descobrimos paisagem, mas em que talvez possamos "ler" algo do que seria o seu mundo, pelo menos conjecturar.

(1) Amenophis IV, "Hymne Solaire" in *Le Livre d'Or de la Prière* p. 140

Temo-las como belas as suas primeiras manifestações aquelas a que hoje chamamos "arte" e que tomamos como História da Arte. Sabemos que há teses sustentando que o seu intuito não era artístico, tal como hoje entendemos a arte, mas sim de ordem mágica (1) o que nada altera relativamente àquilo que pretendemos sustentar.

No entanto, interrogamo-nos perante a beleza de formas do bisonte de Altamira. É possível que o seu, ou seus autores, não tivessem tido a consciência da sua capacidade? Será que eles não entendiam como belo o novo bisonte criado?

Mera hipótese sem dúvida, já que não podemos de nenhum modo prová-lo, mas custa-nos a crer que o seu criador não sentisse emoção perante o dom de representar e perante o resultado da sua criação.

E se admitirmos esta hipótese, aquela em que lhe era possível encontrar beleza num animal representado, no seu movimento, côr e graça e revivê-lo por outro modo, teremos obviamente que falar desde logo de arte, de beleza e de uma estética germinante.

Aos bizontes, às gazelas, às magníficas figuras do Levante espanhol, teremos apenas que os tomar como uma representação que procurava o real em função do mágico sem nada do puro prazer de "fazer"? Será possível que obras como estas em que meios e superfícies grosseiras produzindo obras admiráveis, tenhamos que as tomar desprovidas de arte?

Se admitirmos no "artista" pré-histórico o sentido do belo, (que julgamos absolutamente indispensável à criação das obras referidas) então, não se nos afigura despropositado transportar esse

(1) J. A. Mauduit, *40.000 Ans d'Art Moderne* p. 127. "L'animal que représente l'oeuvre d'art n'était pas pour lui une image, mais l'animal lui même...". O seu primeiro intuito era o animal, a caça e a subsistência. A figuração disso decorria não de uma intenção de inventar, ou imaginar, mas de uma necessidade.

mesmo sentido para a percepção da paisagem que o rodeava, onde nos parece mais elementar, então, sentir o belo natural como espaço de vida.

Será na sua essência, o nosso sentimento de belo, tão diferente do que seria o do homem pré-histórico pintando um bisonte ou talhando uma ponta de sílex para uma flecha? Haverá uma profunda diferença emotiva entre o acto de conceber e pintar o bisonte e o mesmo acto realizando o tecto da Capela Sixtina? Por outras palavras, terá o tempo alguma importância no sentir emotivo mais profundo do homem? cremos que não.

Cremos, apenas, que o tempo decorrente de um a outro homem, introduz sobretudo outros conhecimentos, mas a essência da alma poética e criativa é a mesma em qualquer tempo. Ela é uma condição da natureza humana e não uma aquisição cultural.

A verdade é que o máximo rendimento de uma ponta de flecha obtem-se com o apuramento técnico da fabricação, aliado à função a que se destina. No momento em que este apuramento é óptimo, funde-se com o belo como duas gotas de água se fundem ao mínimo toque de superfícies.

Aqui nasce a beleza do objecto do homem, a fronteira infinitamente distante, que é a perseguição do belo na procura da perfeição. Em cada tentativa se re-inicia, de cada vez se alcança um pouco mais, em qualquer tempo que ele o haja tentado.

Podemos distinguir qualidades ou quantidades de beleza entre a ponta de sílex, já próxima da jóia, e a *Catedral da Sagrada Família* de Gaudi?

Interessa sequer tentar?

Não procuramos aqui o momento da arte. Procuramos sim o momento do belo, e o momento emotivo: quando, onde e como acontecem, e onde nos levam.

Procuramos ainda, como objectivo, situar esse momento na vida do homem procurando-o depois na paisagem e na natureza.

Há primeiramente uma distância entre a ideia de natureza e a ideia de paisagem. Paisagem é uma parte de natureza, parte terrena, relativamente à ideia cosmológica que a natureza abrange. É uma distinção de escala, de crescimento de espaços e de dimensões, uma do corpo que se apoia, outra do espírito que transcende corpo e apoio.

Assim, interrogamos: haveria no homem paleolítico uma diferença de "olhares" que coincidissem com estas duas noções distintas num mesmo todo? Faria ele diferença, teria ele a noção dos dois espaços, um mais próximo do sobrenatural, outro mais à sua escala e coincidente com a nossa noção de paisagem?

Este último espaço é o seu berço, o da sua infância histórica, o espaço imediato onde evolui, progride e "fabrica" a cultura. O outro, o cosmológico, é o responsável pela religiosidade que desde logo se instaura na mesma infância e que, relacionado com a inteligência, não prescinde de algo superior ao físico, algo que o proteja e que ao mesmo tempo lhe justifique o inexplicável.

Desta consciência cosmológica nasce a magia, a religião, o medo e a necessidade de algo que o assista superiormente. Assim, ele é, e foi sempre religioso, em qualquer deus, natural ou ideal.

A noção de natureza teria assim como genese a faculdade intelectual, que apercebendo-se da fragilidade física humana na grandiosidade e no poder do meio, tem como único recurso a "invenção" do imaginário místico.

Ao contrário, o espaço físico deste homem que seria coincidente com o de paisagem, referia-se ao seu território visível no movimento migratório e recolector ou depois no sedentarismo.

De qualquer modo a paisagem coincide com a fisicidade do espaço e dele próprio, homem, família, povo. é o espaço diário, obviamente muito mais directo que o nosso hoje, mais natural, determinista e condicionante.

A idade do sentimento, o que é o mesmo que dizer, a idade do sentido do belo, teremos assim que a tomar coincidente com a idade do homem. Nasceu com ele e é pelo sentimento que o homem se distingue do resto da criação. Por ele se completou em pensamento e em obra e só tomando-o na sua antiguidade podemos encontrar a história do próprio homem, que esta, foi um "sentir o mundo".

E se entendermos que não há obra qualquer que ela seja sem que haja sentimento então, homem, sentimento e obra nascem conjuntamente.

Nelas, obras, teremos de ser capazes de ler as particularidades mais expressivas do sentimento que o move, onde inevitavelmente encontraremos como vitalidade da alma poética, o amor, a saudade, a plenitude.

Estas particularidades sentimentais, de que a seguir nos ocuparemos são, quanto a nós, a síntese determinante da sua atitude existencial, perante a obra, perante o mundo e perante si próprio e que consubstanciam a vida no espaço que lhe foi destinado: a paisagem.

a) Do amor

"Já se afastou de nós o Inverno agreste
Envolto nos seus húmidos vapores;
A fértil Primavera, a mãe das flores
O prado ameno de boninas veste.

Varrendo os ares o subtil Nordeste
Os torna azuis; as aves de mil cores
Adejam entre Zéfiros, e Amores,
E toma o fresco Tejo a cor celeste

Vem, ó Marília, vem lograr comigo
Destes alegres campos a beleza
Destas copadas arvores o abrigo

Deixa louvar da corte a vã grandeza.
Quanto me agrada mais estar contigo
Notando as perfeições da natureza." (1)

Termina o Inverno em vapores húmidos finais e desta terminação serve-se Bocage para contrastar o início da Primavera, como um prólogo ao amor.

Introduz-nos na natureza desperta e numa visão do amor entre a própria natureza, pela imagem da mãe fecunda no tempo propício, no prado que se reveste de flores, na qualidade particular do ar, na cor e no brilho de que a paisagem se reveste.

(1) Manuel Maria Barbosa du Bocage, *Poesias*, p. 42

Cria um panorama da natureza, como o local de eleição, único verdadeiramente digno de receber o amor humano envolto pelo amor natural, como proteção e motivação.

Edifica a paisagem á semelhança de um paraíso, tornando-o sobretudo numa conjuntura delicadamente amorosa capaz de por si suscitar outros amores.

Não é uma paisagem determinada que ele nos descreve mas o *locus amoenus* de todo e qualquer amor, porque é o amor que se sobrepõe ao sítio. Este, é um palco, um fundo estimulante e esteticamente indispensável, como o é para as espécies animais, o colorido, o cheiro e o movimento, realizando o estímulo sexual necessário à propagação da espécie.

E o ser humano não só não é profundamente diferente, como obedece a grande parte destas leis, sendo assim mais estimulado pelas situações naturais.

Só depois do cenário completo o poeta chama Marília para que veja, sinta e se enamore, talvez ainda primeiro pela beleza natural onde encontra uma razão primeira, para o amor seguinte.

Porque a natureza, no tempo, no espaço, na beleza, é um estímulo, e é nela também que mais agrada amar. Ela é o espaço original do amor, fundindo-se frequentemente uma ideia na outra.

Salomão, realiza no *Cântico dos Cânticos* essa consubstanciação perfeita:

"Eu sou um narciso na planície
um lírio dos vales.
Como um lírio entre cardos,

assim é a minha amada entre as donzelas.

Qual macieira entre plantas agrestes,

Tal é o meu amado entre os jovens" (1)

Não só se assume como flor dos vales como distingue a sua amada, flor entre os cardos, no que ela tem de puro e delicado.

Mais que uma comparação entre humanidade e natureza é uma consubstanciação, assumindo o homem e o amor, como continuidade, em pura natureza de que são parte intrínseca.

A natureza resume assim o próprio amor do homem e surge como quinta essência da relação de espírito e corpo necessário à vida.

Muito próximo do cântico de Salomão encontramos o poema de Manuel Bandeira em que a mesma intimidade se realiza num só sentimento:

"Teu corpo é tudo o que cheira...

Rosa... flor de laranjeira...

...

Teu corpo é chama e flameja

Como à tarde os horizontes..." (2)

E aqui verificamos a importância do aroma de que acima falámos, encontrando Manuel Bandeira o cheiro da natureza no corpo da amada como o aroma dos aromas. A sensualidade, essa, consubstancia-se na luz do poente flamejante.

(1) Salomão, *Cântico dos Cânticos*, 2, 1,3 p. 798.

(2) Manuel Bandeira, "A cinza das horas" in *Antologia Poética*, pp. 15-16

Como vemos, a natureza representa a essência do amor sendo nela que os apaixonados encontram a elevação dos sentidos e por ela se exprimem como o que de mais nobre podem dizer sobre aquilo que sentem.

A natureza age em superação do homem, originando sempre a vontade de amar e a qualidade do amor numa posição de ideal transcendente.

Este suscitar do amor e a elevação que a natureza proporciona, observa também Orozco Díaz, dizendo, que ao cair da tarde "El paisaje es sentido en uma íntima proximidade de ser amado" (1) é a natureza que independente de haver ou não um ser concreto que se ame, faz surgir de si própria e por si própria, em plenitude, a vontade de amar.

Do mesmo modo podemos observar este contágio e esta apropriação, que de alguma maneira a natureza exerce sobre nós, na poesia de Diogo Bernardes:

"Entre num fresco Valle descuidado
Onde fui delle preso, onde roubado,
Onde com setta d'ouro fui ferido." (2)

Sem bem nos apercebermos, sem mesmo existir em nós premeditação, o amor suspenso na natureza atinge-nos como um fluido contagioso e mágico, como o poema nos sugere.

Descuidadamente deixamo-nos aprisionar e roubar, vendo-nos repentinamente feridos pelo desassossego e inquietação que o amor

(1) Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*, p. 235

(2) Diogo Bernardes, "Rimas várias" in *Obras Completas*, vol 1, p. 3

comporta, cuja "setta d'ouro" simboliza, emprestando ainda a dor que o simples facto de amar sempre comporta.

E Diogo Bernardes prossegue, agora elevando o sentimento pela sua amada ainda numa tentativa de superar a própria beleza natural:

" O ceo de tal maneira derramou
no vosso rosto as cores, que deixou
a rosa da manhã mais vergonhosa." (1)

A natureza excedendo-se na sua generosidade como que adorna de tal modo de predicados a amada que esta supera e apaga a rosa da manhã, superando-se a si própria, pelo menos aos olhos extasiados do amador.

*

A paisagem, como local do amor, como natureza pródiga, generosa, temos pois que inevitavelmente dedicar um especial amor.

Ela é fonte de sentimentos, entre os quais, o amor, preenche uma parte especialmente querida pelos poetas, de tal modo que por vezes o ser amado é a própria natureza.

Os desiludidos, os desesperados, nela se acolhem dedicando-lhe a sua ternura que transborda pelo grande sentimento. Algo ou alguém terá de o acolher e a falta de ser amado é a natureza que se dirigem dedicando-lhe a demasiada poesia que os afoga.

(1) *idem, ibidem*

"Cantando, um tiempo fué, los mis amores,
todo este grande cielo el Sol corria,
después las noches con los ruiseñores" (1)

Canta apaixonado a natureza, o pastor Serrano, cantando-lhe os seus amores e remetendo para ela um particular amor. Ama o grande céu e as noites de rouxinóis, estas aves eleitas de qualquer poeta em qualquer tempo.

Para a natureza transferimos a capacidade de amar, diríamos mesmo o excesso de amor de que a própria natureza nos dotou, e que a ela reflui, pois a ela pertence.

Amá-la é uma condição necessária e condição também para que outro amor possa existir. Não amando a natureza dificilmente poderá amar-se alguém, já que é em natureza que o amor primeiro se entende. Ele próprio é natureza despertando, prolongando-se em vida e em espécie.

é através do amor como um "geral contentamento d'amar" (2) que podemos reconhecer a beleza da paisagem e por ele também, viver atento, e saber viver pelos olhos e do fundo do coração porque no olhar e no coração a transportamos logo de nascença. Este amor pela paisagem alarga-se, comunica-se e estende-se em afectividade, "que é a mesma afinal que vai de mim ao meu próximo, onde paisagem e amigo e amor, é afectiva paisagem que está em nós desde as origens..." (3).

(1) Francisco de Sá de Miranda, *Obras Completas*, vol I p. 24

(2) Dom Duarte, *Leal Conselheiro*, p. 64, Parece-nos esta expressão de D. Duarte uma forma de amor muito a propósito da vastidão dos sentimentos que dedicamos à paisagem

(3) Nuno Mendes, "Para a poética da paisagem alentejana" in *Congresso sobre o Alentejo*, p. 92

E, afectividade, é uma vontade de paisagem compartilhável com os outros, vontade também de sentir a forma, a textura e o contacto com a intimidade natural, completando-se a vontade afectiva com a parte sensual correspondente.

É ainda Orozco Díaz que nos diz que "Cuanto más intenso y excitante es el goce sensual del paisaje, cuanto más profundamente se siente la comunicación vital con la naturaleza..." (1)

A agudização dos sentidos perante a paisagem aparenta-se muito àquela que se estabelece perante o corpo do ser amado, completando-se um e outro amor, pelo erotismo que cada sentido constrói.

Ortega y Gasset elucida-nos de uma forma especialmente lúcida e sensível desta relação que ele próprio sente:

"Estas salidas, muy de mañana, por los campos fuertes tienen un deseo de voluptuosidad erótica. Nos parece que somos los primeros en hendir a nuestro paso al aire puesto sobre el paisaje y este mismo parece que se abre a nosotros con el poco de resistencia necesario para que nos percatemos de que somos los que rompemos esta vía hacia su corazón" (2)

É claro aqui, e evidente, a semelhança que Ortega y Gasset estabelece entre o humano e a paisagem. Mais que semelhança é tomar o

(1) Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*, p. 235

(2) José Ortega y Gasset, *Paisajes*, p. 12

amor pela paisagem e o amor humano numa só compreensão, apresentando-nos a paisagem personificando a mulher amada.

Neste mesmo sentido nos referimos já à feminilidade que a palavra paisagem contém em género, para nós portugueses, sendo-nos ainda mais imediato este erotismo a que Gasset se refere e que transparece também em Cuevillas. Muitos escritores, diz ele, têm chamado à Galiza "doce, mol e feminina" (1) reforçando-se assim este sentimento feminino da paisagem que, evidentemente, em Galego, é também do mesmo género.

Há na paisagem esta atracção sensual, e que nós próprios referimos em vários passos da nossa experiência, à qual nos não podemos recusar. (2) A afectividade, o desejo afectivo a isso nos leva inevitavelmente, e pensamos mesmo que é inútil resistir. Por aqui certamente se completa o amor, que não só de espírito lírico ou puro romantismo pode persistir, requerendo também a consumação física, aquela que promete a continuidade de amor e vida.

Como entre homem e mulher, entre estes e a paisagem, pode o amor converter-se em paixão como emoção intensa e profunda.

António Sardinha dá-nos conta desta emoção num dos seus poemas:

"Paixão do anoitecer segundo a Terra-Baixa

...

Paixão do anoitecer

Aos upas, aos arrancos

cresce a coral, ascende. Ascende em maré-cheia." (3)

(1) Florentino Lopez Cuevillas, "Paleopaisaxe" in *Paisaje y Cultura*, p. 97

(2) Vide Vol. II desta dissertação p. 235-3-4

(3) António Sardinha, *A epopeia da planície*, p. 167

ou, ainda, a violência do sol sobre a sua planície:

"O sol em viva guerra
com um furor sádico a desposa" (1)

"E num deboche, numa orgia louca
o azul derrete-se em metal fundido" (2)

Apercebemo-nos aqui da intensidade dramática, já violenta mesmo, como o poeta toma uma paisagem que tão bem conhece e ama, mas que tem momentos de tal grandeza que induz aos sentimentos mais fortes e orgíacos.

Mas ele apaixona-se também por outra forma, esta mais próxima do grande extase e do enorme espanto perante o tempo Outonal e doce, em que a paisagem surge:

"Outubro - oh, que crepúsculo sem sexo! -
não saber se é manhã, se anoitecer!
Efebo lindo que te esvaies em ópio,..." (3)

Este crescendo emocional, provocados pelas estações como a Primavera e o Outono; pelos momentos do dia como a tarde, o entardecer, o crepúsculo; pelas variações da luz os aromas, os

(1) *Idem*, p. 229

(2) *Idem*, p. 230

(3) *Idem*, p. 254

silêncios, e as sonoridades, estes crescendos diziamos nós, levam sem dúvida a que certos momentos possam ser uma verdadeira paixão.

Pierre Sansot assim se interroga: "Emotion, sentiment, et pourquoi pas une passion du paysage?" (1)

Mas, a paixão como uma emoção violenta que a razão não domina, impede a compreensão e, paradoxalmente, a paixão seria contrária ao amor e à plenitude da sua visão. D. Duarte no-lo diz:

"Os amores (...) se tanto crecem que ceguem ou forcem, por que, se leixarmos de nos reger per direita razom e boo entender, ¿que valleremos? E pois delles esto vem, muito som de reçar". (2)

A paixão é cega, é egoísta e possessiva. O amor é generoso, clarividente e conhecimento.

b) Da saudade - Bernardim Ribeiro, Camões e Afonso Lopes Vieira "encheram a saudade de tudo quanto de vago e misterioso e apaixonado e melancólico se desentranha da alma nacional." (3)

Por aqui se enuncia já, que a saudade é dentro dos sentimentos, algo de vago e muito pouco explicável, ou pelo menos complexo.

(1) Pierre Sansot, "L'affection paysagère," in *Mort du Paysage?* p. 77

(2) Dom Duarte, *Leal Conselheiro* p. 68

(3) Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *A saudade Portuguesa*, p. 74

Para além dos poetas que Carolina Michaélis cita, todos os outros poetas continuam a encher a saudade de múltiplas particularidades do seu pessoal sentir; cada um de nós é livre de entender, sentir e usar pelas formas mais díspares a saudade que emitimos, recebemos ou colocamos no mundo em nossa volta.

Ela não escolhe, nem classes, nem seres previligiados nem em especial os artistas ou os poetas. Todos atinge por igual modo e todos a sentem profundamente, sempre, em vários momentos da vida e que são muitos. A própria vida implica a saudade, o amor, a solidão, a perda, o afastamento, o desejo de algo ou alguém, o lugar, o país, a natureza e a paisagem.

Em tudo se reflecte a nossa saudade, em tudo o que nos rodeia, objectos, sítios e pessoas e os outros a têm de nós.

Enviamos saudades, como um abraço, por alguém que estará com outro alguém que nos é caro. Recebemos saudades de outrém, distante, ou nem isso, mas apenas porque nos não vê há tempos.

As saudades são uma emissão de amizade, de íntima e especial amizade e não as enviamos senão por essa razão. Quem não nos está próximo poderá receber cumprimentos mas não saudades.

Ter saudades disto ou daquilo é um sentimento quase diário e é mesmo a extensão afectiva que mais nos acode ao referir algo de bom que vivemos, paisagem que conhecemos ou tempo que recordamos. A memória é um dos principais alimentos da saudade, porque para que ela exista é preciso que exista em nós a recordação de algo ou alguém. Diríamos mesmo que sem recordação inscrita na memória não há lugar à saudade.

E não é só o bom que é recordado em saudade, mas também o difícil, o triste até, o menos bom, que por razões variadas imprimem

em nós a delicadeza, de sentimento única, contida na saudade e que penetra por todo o nosso sentir como finíssima poeira.

Tão complexa forma de sentir tão particular característica de uma cultura vinda da personalidade de um povo, (1) apresenta-se-nos rodeada da uma misteriosa auréola, que a torna objecto de profunda interrogação poética e metafísica.

Em obra recente Natália Correia exprime assim a saudade: "Em seu elegíaco sabor da gostosa amargura fizeram os portugueses uma obra de arte da significação metafísica do saudoso pesar por aquilo que se queria presente" (2)

Carolina Vasconcelos define a saudade como um sentimento "doce amargo" (3) ou o "vácuo nostálgico" (4) que podemos sentir por um bem "ausente ou de que estamos ausentes" (5) e que pode tanto ser o bem amado ou bem amada, como a terra, a família, os companheiros de infância.

Os bens, pelos quais sentimos saudade são constantes também em Luis Craveiro da Silva que lhes acrescenta ainda "a vida passada e saudades do céu - a divina saudade" (6) que "desponta sempre de um amor ausente, mas não está ligada a um amor determinado" (7).

A saudade é ainda segundo as palavras por nós referidas de D. Duarte "huñ sentido do coração que vem da sensualidade, e nom da razom, e faz sentir aas vezes os sentidos da tristeza e do nojo". (8)

(1) Carolina de Vasconcelos na mesma obra, indica-a como "privativamente portuguesa" (p. 59) e que também "já que passava por ser um vocábulo privativamente português" em 1594 (p. 74)

(2) Natália Correia, *Somos Todos Hispánicos*, p. 63

(3) Carolina M. de Vasconcelos, *op. cit.*, p. 9

(4) *idem*, p. 75

(5) *idem*, *ibidem*

(6) Lucio Craveiro da Silva "A saudade em António Vieira" in *Coloquio*, p. 61

(7) *idem*, *ibidem*

(8) Don Duarte, *Leal Conselheiro*, p.56

Qualquer dos três autores que citamos nos refere algo de diferente abordando e definindo o sentimento de saudade, mas o que lhes encontramos em comum é a profundidade do sentimento ligado à ausência e ao amor num estranho "sentido do coração" já que nem podemos situá-lo próximo da razão.

O nosso propósito não é tanto encontrar uma definição, ou um acordo sobre ela nem, tão pouco, analisá-la histórica ou literariamente, mas sim procurá-la como um sentimento intimamente ligado ao lugar e à paisagem.

Interessa-nos o modo como ela surge no uso, quer popular, quer erudito, que como já referimos, não estabelece qualquer distinção no próprio sentir.

*

A saudade e a paisagem intituem uma estranha e complexa relação.

Sabemos das saudades de sítios e de paisagens que conhecemos e que ansiamos voltar ver. Há paisagens que perduram na memória pela afectividade que lhes votamos, pela infância que as elegeu, ou por um tempo feliz ou ainda por acontecimentos agradáveis que nela tiveram lugar.

Mas sabemos também das saudades que nos acontecem vindas de paisagens que nunca antes víamos, como se a paisagem contivesse na superficialidade imediata, esse tão particular sentimento. Paisagens há, que de imediato, pelo que delas imana, diríamos que são *saudosas*.

Não advogamos que há na paisagem a capacidade, à semelhança do humano, de sentir saudades por nós. Isso pressuporia uma

inteligência e uma alma, capazes de agir e pensar e conseqüentemente de amar.

Queremos sim evidenciar que a paisagem como ser vivo, possui qualidades vitais que emitem energias comunicantes actuando sobre o nosso psiquismo.

Porque a natureza é uma vida e porque todo o princípio vital é semelhante, o princípio humano e o princípio vegetal de vida comunicam-se e interpenetram-se, num espaço relacional afectivo.

Podemos assim falar do *poético*, como a "qualidade de certos lugares da natureza" (1) ou do *saudoso*, como uma qualidade própria de certas paisagens e que se nos dirige por ambiências especiais.

Saudoso, é um vocábulo que pode ser tomado como, "aquele que tem saudades" ou "que as causa", (2) assumindo assim o segundo sentido uma posição de imanente ou causador, e neste sentido, também, encontramos na *Grande Enciclopedia Portuguesa e Brasileira* acerca do mesmo vocábulo, aquilo "que tem aspecto de terna melancolia" (3) Este sentido vem ao encontro da nossa ideia atribuindo à paisagem a qualidade de possuir "aspecto saudoso" e assim nos provocar saudade.

O *sentimento saudoso* contém uma profundidade mais particular que *saudade* e que nos conduz sobretudo a esta fina qualidade das coisas, mais que das pessoas. (4) Saudoso, é sempre aquilo que existe

(1) Pierre Sansot, *Poétique de la Ville*, p. 414

(2) J. Almeida e Costa e A. Sampaio e Melo, *Dicionário da Língua Portuguesa*

(3) *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*

(4) J.L. Allué Andrade diz a este respeito que "A profundidade do sentimento saudoso empréstalle á paisaxe unha delicadeza, unha auténtica delicadeza." "O nosso sentimento da paisaxe" in *Paisaje Y Cultura*, p. 134.

como qualidade nas pessoas ou nas coisas e que deles imanam, quer pela distância, ausência e lembrança, quer pela qualidade inata, espontânea que possuem, não dependendo já, da solidão, do amor ou do afastamento.

E, esta qualidade inata e espontânea, sentimo-la perfeitamente na paisagem quando ao viajar a vimos pela primeira vez e ela se nos apresenta não só poética, como saudosa, mesmo não havendo dela distância, nem passado.

Poderíamos dizer que saudoso como sentimento

"- é este elanguescer da natureza,

Este vago sofrer do fim do dia" (1)

de um modo ainda muito vasto e sobretudo mais coincidente com o espaço de luz e momento final do dia. Vago, sem dúvida, e substancialmente sentido pela luz de uma tarde certamente suave, quente e melancólica, que em potencia possui imanante o sentimento em alto grau, que lhe transborda e nos atinge.

Aliás, é essencialmente pelo poder poético do entardecer que o sentido saudoso surge como qualidade imanante:

"Era à tardinha...

Dos longes moribundos

Uma saudade vinha

Discorrendo memórias de outros mundos". (2)

(1) Camilo Pessanha, *Clépsidra*, p. 37

(2) Mário Beirão, *Ausente*, p. 39

Aqui verificamos a característica saudosa, nos longes, remetendo-se para o indefinido, o fluido e a distância, revestindo-se assim do mistério que Carolina Michaélis refere. Por outro lado está intimamente ligado à memória como de início falámos e sem a qual, pensamos, não haverá saudade nem saudoso, nem sequer sentimento.

O mesmo poeta retoma mais adiante o mesmo tema, interiorizando o sentimento em que o silêncio é a própria saudade pairando sobre a paisagem.

"Longes entardeciam dentro de alma,
O Céu tinha uma luz remota e calma,
O silêncio era feito de Saudade." (1)

Saudosa é sem dúvida a própria poesia de Mário Beirão, que provoca, a quem a lê, toda a densa presença da saudade pelo simples facto de ler e sentir o que ele recolhe da natureza presente.

O saudosismo da tarde aparece também finalmente sugerido por Sophia de M. B. Andersen

"é a esta hora das longas conversas
Das folhas com as folhas unicamente
é a esta hora em que o tempo é abolido
E nem sequer conheço a minha face" (2)

(1) *idem*, p. 42

(2) Sophia de Mello Breyner Andersen, *Dia do Mar*, p. 20

Saudosa é essa hora unicamente existente no final da tarde, o momento mais profundamente poético, em que o tempo pára ou "é abolido" em que cada um de nós é um poeta pelo coração.

De tantas vezes experimentada, sabemos ser esta uma hora sensível, vulnerável, delicada e poeticamente capaz de enormes dimensões de almas, em nós que igualmente vulneráveis nos encontramos perante ela.

Sophia de M. Breyner toca nessa delicadíssima hora de um modo extremamente poético e com a delicadeza de uma poética que lhe sabe a dimensão e o gosto, porque de certo que o tomou inúmeras vezes, das próprias tardes que viveu. Toda a natureza conversa, sem palavras nem sons nesta mágica hora e nós, também, com ela em enormes diálogos, os mais criadores, os mais lúcidos e os mais luminosos de quantos podemos alcançar.

Nesta hora a saudade é a

"Nostalgia sem nome da paisagem

Secreto murmúrio de cada imagem" (1)

que a natureza nos lança na alma sem que mesmo queiramos, sem que a isso nos possamos furtar sequer, porque flutua na paisagem, progride, caminha, e entranha-se em nós:

"À flor dos horizontes paira e erra

uma saudade líquida a escorrer...) (2)

(1) *idem*, p. 78

(2) António Sardinha, *op. cit.*, p.3

é saudosa a simples presença de uma paisagem como inequivocamente nos dizem os poetas sobretudo nos "longes" no entardecer, nas suavidades e nos silêncios.

"Era saudosa a terra" (1)

e

"...os saudosos valles" (2)

diz-nos Bernardim, colocando na paisagem esse atributo que Muniain não pôde incluir na sua "Estética", pois que ele é particular pertença do mundo galego-português, mas que certamente não desdenharia fazer.

*

Vejamos agora a outra face da saudade ou do saudosismo que nos habita relativamente à distanciação, à falta da paisagem que sentimos quando dela afastados e que faz surgir como "sentido do coração" essa nostalgia esse "doce-amargo" de que fala Carolina Michaëlis, indo até à profunda tristeza.

E aqui, perdoem-nos a repetição, mas porque a saudade é tão funda e tão nua neste exemplo, do canto popular e ao mesmo tempo tão naturalmente sentida, inistimos:

(1) Bernardim Ribeiro, "Éclogas" in *Obras Completas*, p. 112

(2) *idem*, p. 114

Abalei da minha terra
olhei para trás chorando
minha terra da minh'alma
que tão longe vais ficando (1)

Repare-se que o poeta expressa de forma magnífica a dimensão do seu sentimento pela terra que mal acabou de deixar. Imediatamente se lhe impõe até às lágrimas a saudade da terra, da família, do lugar em que certamente está também o campo do sol-a-sol.

Tudo isto se lhe reúne na alma, no momento tão doloroso de partir e perder. O sentimento de perda é tão forte que a saudade que daí decorre entra já na profunda tristeza.

Esta saudade das coisas da natureza é sentimento vivo de tristeza quando o afastamento está implicado:

Saudades vivas da Terra
- vivas saudades do Mar...
Oh, o desejo impossível
de se partir e ficar! (2)

A ideia de partir, em que há apenas um afastamento mental e ainda não realizado fisicamente, é suficiente para fazer de imediato surgir uma saudade antecipada. Acontece-nos, quando a hora de partir se aproxima, hora que foi desejada pelo prazer próximo de viajar, de ver novas paisagens, o que é de facto um prazer. Mas no momento em que se impõe "deixar" e partir, a saudade refreia uma parte desse prazer.

(1) Viale Moutinho (org.), *Terra e Canto de Todos* p. 48

(2) António Sardinha, *op. cit.*, p. 121

Sabemos disto, experimentámo-lo alguma vezes em relação a certos locais onde a ambiência foi particularmente um "bem" que se viveu intensamente, que essencialmente foi um prazer saber e conhecer a tal ponto que, um dia, bastou para fazer uma ligação afectiva.

O fim do dia, a véspera de partir, é o momento "doce-amargo", porque nele está contida a presença do "bem" que se experimentou, e o amargo de deixar, que comporta em si a transitoriedade do tempo que é tão breve e tão irrepetível. Traduz-se assim em perda, partir de algum lado, mesmo que o lugar não seja a terra de origem ou o local onde vivemos, mas basta para tanto, a afectividade que estabelecemos.

Sabemo-lo bem, não apenas por nós, mas também por quem nos acompanhou em experiências semelhantes nas várias viagens que constituem o segundo volume deste estudo. (1).

As saudades da paisagem surgem assim possuindo esta característica, que é o sentimento contraditório, prazer-desprazer, plenitude-tristeza, doçura-amargura.

Esses momentos, que finalizam uma criativa e funda vivência de um vale, contêm uma repartição da saudade: a saudade que se instala pelo que se sabe que se vai perder com a partida e as saudades repentinas de rever o nosso sítio habitual e a família.

é uma tensão de direcções opostas que implica que ao ter um local, perdemos inevitavelmente o outro, "o desejo impossível de partir e ficar".

(1) Sempre ficam saudades das paisagens que conhecemos e frequentemente também das pessoas com quem as conhecemos, porque algo se comunica de afecto entre nós quando na paisagem nos encontramos.

No momento de as deixar, às paisagens e às pessoas, inicia-se a saudade. E mais tarde, revendo o tempo, ambas as saudades crescem e se poetizam afirmando-se a vontade de as rever, de falar delas, mesmo de as transmitir a outros, já que tão grande presença, nos obriga a distribuí-la.

As paisagens eleitas, tornam-se de imediato saudosas à memória e é ela própria, que como alimento vital mais se encarrega de as tornar como tal.

A memória, sendo em si já, afastamento, distanciação e de certo modo solidão, agudiza a saudade da paisagem por um acto de depuração, de cartase, ao eliminar o acessório e o inútil do pormenor, para destacar a plenitude poética da paisagem.

O que a memória nos apresenta à consciência é a súpula mais extensa e durável da paisagem: luz, ar, tonalidades, aromas e finas percepções, na maior difusão em que os sentidos transformam o espaço natural. A recordação que se constitui em saudade, sendo vaga e difusa, institui-se misteriosa, fluida, entendendo-se apenas pelo fundo da alma.

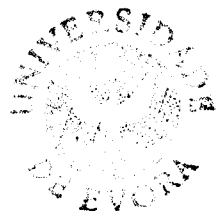
E quanto mais decorre o tempo e a distância, exercendo o afastamento inevitável, mais purificada se torna a memória a ponto de toda a fisicidade se perder, restando então a total dimensão da paisagem apenas feita de fluido saudoso.

A paisagem é então pura saudade, nem bem sabemos de quê. Talvez do tempo, talvez do instante, talvez saudade da saudade ficada na paisagem, talvez só saudades de nós próprios como diz Mário Beirão:

"Oh charneças, planícies, descampados,
saudades de mim mesmo que fui terra:" (1)

Ele fecha afinal o ciclo, pois ter saudades de nós é como ter saudades da terra que fomos e voltaremos a ser, saudades da

(1) Mário Beirão, *op. cit.*, p. 13



paisagem afinal que somos, como "velhos vegetais" mantendo raízes cravadas na terra por muito afastada dela que possamos por vezes parecer.

*

A saudade impele-nos a regressar às paisagens conhecidas e amadas, (1) como força oculta no coração e no fundo dos olhos. É um desejo de rever e tornar a sentir "o bem" que é a paisagem e como escrevemos é uma "Fome do espírito" um "desejo da alma" (2)

Por vezes de nenhuma paisagem, mas tão só de paisagem, de a perceber dentro de nós como uma necessidade vital para o espírito criador e de que ele se alimenta. O amor indefinido de que fala Craveiro da Silva (3) ou a saudade de ter saudades.

Se é verdade que o sentimento que é a saudade, se compreende essencialmente no povo que corresponde à denominação de galaico-português, temos que admitir que não só os poetas são entes privilegiados como todo o pertencente a este povo o é.

Parece-nos, e a isto somos levados não só por tudo quanto se escreveu sobre a saudade mas também pelo nosso próprio sentir, que o nosso sentimento da paisagem é enormemente constituído pelo sentimento da saudade. Todo ele mais se compreende por aqui revestindo-se de uma qualidade especial e ainda pela contradição implícita na expressão da própria saudade, nos levou e leva à constante que é, na nossa cultura,

(1) *Vide*, Vol II desta dissertação, nota da p. 39

(2) *Vide*, Vol II desta dissertação, p. 138.7

(3) Lúcio Craveiro da Silva, *op. cit.*, p. 61

o partir e ficar, o perder e encontrar, o andar anos apartado, saudoso sempre, de um regresso. A saudade nos impele a ir procurar e nos impele, também, a voltar.

Todo o sentimento da paisagem se nos afigura em si mesmo uma saudade (1) numa estranha mistura de "terra, sol, família e país" (2) tornando-se então algo de especialmente vasto, pois temos que conceber a paisagem em nós albergando não só estas qualidades, como o amor, a solidão, a distância, a infância, tudo aquilo que caracteriza a saudade.

Indefinidamente poderíamos escrever sobre a saudade e a paisagem, sem que vislumbrassemos um fim para as palavras todas que mais e mais se tornam possíveis. Mas por impraticável que é alargarmos mais o que já vai longo, finalizaremos com o poema de Echevarría que resume da saudades aquilo que já nos não é possível dizer.

Estar assim assente na saudade
com todo o peso repousando em si,
a prende à luz da sua antiguidade
parando na de aqui.

Concentra-se na sua densidade.
A tarde, à vola, ilustra no perfil
uma penumbra de profundidade
de onde o azul aviva a luz de Abril.

(1) J. L. Allué Andrade, *op. cit.*, p. 131 "O sentimento da paisaxe estará tamén virado en nós cara a saudade"

(2) *Vide*, Vol. II desta dissertação p. 138.8

E a juventude adensa-se na tarde.
Agrava, ao lume duma paz antiga,
o modelado meditar. O ar de

estar ao centro de um amor que diga
quanto está perto da sua eternidade
este toque de luz na rapariga. (1)

c) **Da plenitude** - O homem é uma contradição. Em corpo e alma revela-se na dialética do sim e do não, do ser e não ser, do partir e do ficar, da tristeza e da alegria, do pecado e da santidade.

Oscila, cria-se, perfaz-se física e espiritualmente num "bilateralismo criador" (2) como um movimento perpétuo em perseguição de superioridades transcendentais, que pressente e de que necessita como equilíbrio e sanidade da alma.

Uma eterna perseguição de alturas, para que tende pelo desejo de perfeição solicitado pelos restos ancestrais de um paraíso perdido em que lhe era prometida uma total felicidade.

Os sentimentos tão vastos, tão complexos e tão angustiantes ou extasiantes que experimenta perante a natureza, reflectem sempre essa ideia original de um éden que esteve ao seu alcance e lhe deixou tão profundas marcas.

(1) Fernando Echevarría, *Figuras*, p. 14

(2) Usamos aqui "bilateralismo criador" uma das três leis universais do Ritmo expostas por Marcel Jousse, entendendo-a figurativamente extensível aos ritmos espirituais. *L'anthropologie du Geste*, pp. 207-208

Todo o princípio religioso de qualquer credo se inicia por essa divinização da origem do mundo e do ser humano, sendo a natureza, parte religião e fé ou, divinizando-se ela própria, numa concepção panteísta.

A paisagem, tem na China desde muito cedo essa posição que a filosofia e a religião, em fusão de conceito de vida lhe deu, permitindo-se por isso uma preponderância e uma precocidade que nenhuma outra cultura conseguiu.

Tornou-se fé, já que a religião se não separava do resto da vida mas estava presente em todos os aspectos sociais, políticos e artísticos.

Representar a paisagem era uma forma de orar, como orar poderia ser a poesia ou a pintura, (1) ou mesmo a filosofia, pois a natureza foi a sua fonte inspiradora, como nos lembra Takishino Nagassé a propósito da arte de Hokouçai (2)

A paisagem chinesa, quer a pintada quer a real olhada pelos poeta e pintores, acolhe o homem mais que nenhuma outra, numa idealização de conceito.

Na sua relação com a natureza, o povo chinês sacralizou a paisagem como um bem divino em que o pensamento se formou, e elaborou por outro lado, as linhas mestras da vida.

A arte da pintura é quase toda ela paisagem como os tratados de pintura o são também na sua maioria (3) e por esta expansividade ela atingiu uma maioridade cultural, que a torna, juntamente com a

(1) Hubert Delahaye, *Les premières peintures de paysage en Chine aspects religieux*, p. 1

(2) Takishino Nagassé, *Le paysage dans l'art d'Hokouçai*, p. 11

(3) *idem, ibidem*

poesia a escrita, a religião e a filosofia numa só arte, num só credo de conteúdo profundamente vivido.

Numa paisagem assim concebida, diríamos que não há lugar à tristeza e aos sentimentos de desprazer, já que ela se encontra sempre elevada à categoria de "espiritual", cujo sentimento é o "sentimento da participação na vida universal" (1). Toda a paisagem pintada, aquela que "atinge a essência do pintado, é obra piedosa reproduzindo um momento do mundo" (2) estando assim muito mais próxima de um estado de plenitude do que de qualquer outro estado.

*

Os sentimentos que a paisagem suscita no homem, mesmo numa cultura Ocidental em que a espiritualidade da natureza não se elevou às alturas que observamos nas culturas orientais, são sobretudo sentimentos de prazer.

A tristeza e a fealdade existem essencialmente no homem e dificilmente podemos conceber uma paisagem triste ou feia, pois que por definição a natureza é a beleza. Não é ela "source première et la règle ultime de toute beauté?" (3) ou, como diz Adorno, "dans la nature est impossible de décider de manière catégorique entre le beau est le non beau (4).

(1) M. Tavares Chicó, A. N. Gusmão e J.A. França (org.) *Dicionário de Pintura Universal*, p.150

(2) Hubert Delahaye, *op. cit.*, p. 1

(3) Bernard Lamblin, *Arte et Nature*, p. 58

(4) Theodor W. Adorno, *Théorie Esthétique*, p. 99 "Il n'y a que le pédant" diz Adorno "pour oser établir dans la nature une distinction entre le beau et le laid". Toda a parcela de natureza e tudo o que é fabricado pelo homem e se condensa em natureza "est susceptible de devenir beau par une sorte de rayonnement intérieur".

Triste... é a própria tristeza do homem, a angústia que lhe cresce sem bem saber porquê, o sentido de limitação que o inibe e o oprime, a incapacidade de criar a perfeição que não o deixa nunca descansar e satisfazer-se na obra que empreende.

Feio ou triste é a privação do belo ou da alegria, mas no espírito humano, e não na paisagem que contemplamos. Esta apresenta-se-nos, oferece-se inocente e como ser inocente é pura beleza e não pode conter nem o feio nem o triste. "Tire-se o homem desaparece o feio", diz-nos Tobias, confirmando a exterioridade deste sentimento (1).

Triste, vai o homem acolher-se na natureza em procura de consolo, em procura da cura para os males do espírito, em procura de paz ou procurando-se mesmo a si próprio.

Isolar-se na natureza é uma forma de purificação, quer por proximidade com aquilo que é puro, quer por afastamento da sociedade onde o feio e o triste abundam.

Próximo da natureza, ele alcança-se e alcança um estado próximo da beatitude, da felicidade, pelo menos uma pacificação.

Longe dela, entristece e definha, tornando-se obscuro e incriativo, faltando-lhe a fonte e a razão de caminhar. Inevitavelmente lhe falta também a poesia, que a mesma cultura chinesa de que falámos, considerava a "quinta essência" da arte. (2)

A este propósito nos parecem oportunas as palavras de Hellpach: "Nous pouvons dire que la vie cesse si les hommes perdent tout contact avec le paysage. Au contraire ils subissent son action même dans le moindre des jardins..." (3).

(1) José António Tobias, *O feio*, p. 37

(2) Huang Miaozi, "Caligraphie, poésie, peinture trois arts en un seule", in *Courrier de l'Unesco*, p. 16.

(3) Willy Hellpach, *Géopsyché*, p.14.

A tristeza acontece no homem não como um sentimento da paisagem mas como algo inerente à sua existência. Os estados do tempo atmosférico podem exercer sobre o seu espírito acções deprimentes se esse espírito não se encontra em equilíbrio consigo próprio. Pode mesmo sentir medo, instabilidade ou angústia, mas não é a paisagem que os provoca.

Por definição, por essência, a paisagem nunca é nem agressiva nem terrificante, sendo antes o único local onde se pode procurar alguma pacificação e alegria, agindo sobre o homem como refúgio e doce acolhimento. Só a sua imaginação lhe pode atribuir o mal e a tristeza.

*

Tratámos atrás do Amor e da Saudade como sentimentos particulares à nossa relação com a natureza e a paisagem.

Como sentimentos pertencentes à "atmosfera sentimental" acompanhando o decurso da existência do homem, Stern, classifica-os de "estados de espírito", isto é, estados com uma "pronunciada particularidade qualitativa" (1) de duração bem mais longa que as emoções.

Segundo este autor cabe-lhes, a estes estados, uma espécie de "omnipresença" dentro da pessoa, que se difunde sobre a esfera vivencial próxima contagiando as coisas e pessoas que nos cercam. (2)

Vimos claramente, quando nos ocupámos destes dois sentimentos que esta irradiação é de tal ordem, que a natureza os passa quase a

(1) William Stern, *op. cit.*, p. 697

(2) *idem, ibidem*

ter também, ou pelo menos, pela simpatia estabelecida ela, adquire a capacidade de nos sugerir e comunicar, esses estados.

Assim apontamos a paisagem como "saudosa", referindo-lhe essa qualidade de ser ela própria possuidora da possibilidade de emitir saudade.

Do mesmo modo a paisagem contém em si o amor, tal como o canta António Sardinha em verso que voltamos a citar: - "entra a Planície em paz a conceber" (1)

Todos os sentimentos que possamos experimentar em vivências da paisagem, entre os quais estão o Amor e a Saudade e que foram por nós colocados como os fundamentais, tendem para um sobre-estado: a Plenitude

Desde já esclarecemos que esta denominação não a encontramos em psicologia nem num uso concreto acerca da paisagem ou da natureza em qualquer dos autores que consultámos.

A escolha deste termo para designar o sobre-estado culminante de um especialíssimo momento de vivências da natureza, vem-nos exactamente do facto de ela nos acudir frequentemente, como única palavra possível, nesses momentos.

Escolhemo-la cuidadosamente, sem que outra encontrássemos, onde pudéssemos reunir a elevação da totalidade do espírito humano num dado momento. Nunca antes a usámos, pois a entendemos sempre excessiva quando descreviamos, interpretávamos ou poetizávamos a paisagem, preferindo abordar o sentimento-estado sem o denominar ao longo dos escritos que constituem o segundo volume.

E excessiva porquê? Porque, conforme se verificará ao longo

(1) António Sardinha, *op. cit.*, p. 230

da definição que faremos, plenitude, nos remete sempre para o sentido de "tendência" e não de "algo alcançado". Algo que perseguimos mas que não atingimos, situando-se no mundo das "coisas" inalcançáveis, que são, na existência, um estímulo que nos faz progredir criativamente.

Invariavelmente, encontramos nos vários dicionários, *plenitude*, como um "estado", "estado daquilo que é pleno, completo, tendo tudo quanto é preciso para se considerar perfeito" originando-se no latim *plenitudine*. (1)

É em boa parte nesta condição de perfeição que recai a nossa escolha da palavra, como um estado para o qual tendemos.

Mas não é apenas a ideia de perfeição que justifica a nossa escolha. *Plenitude*, tem primeiramente o sentido de totalidade, de integridade (2) obtendo-se aqui o sentido abarcante, que tentamos com ela fornecer à relação homem-natureza em *comunhão ideal*.

De facto, *plenitude*, resume um estado máximo no homem em que tudo conflui, espírito, físico, natureza e vivência em geral, para um estado que só conseguimos designar por "estado de plenitude". Toda a confluência que referimos se faz num sentido de felicidade e extase, próximos já, da glória e do esplendor espiritual.

Teologicamente encontraríamos uma similitude com o *estado de Graça*, como um estado de pureza, de impecabilidade e imaculabilidade próprio dos iluminados e daqueles que o receberam como um dom divino.

Graça é assim um dom dos sábios: "As palavras da boca dos sábios são graciosas" (3) Aquilo que eles pronunciam vem revestido de uma auréola intocável e pura.

(1) Rodrigo Fontinha, *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*.

(2) *Dicionário de Sinónimos*

(3) *Eclesiástico*, 10, 12 p. 793, in *Bíblia Sagrada*

Como dom sobrenatural é a graça que caracteriza a virgindade e que tem, a um tempo, um sentido físico e divino. A beleza física não é indelével dos atributos morais e estes contribuem, transparecendo na fisionomia humana, em parte da beleza do espírito.

A graça divina desce sobre a Virgem pelas palavras do anjo: "Salvé, ó cheia de graça", no Evangelho segundo S. Lucas, mostrando a virgem atingida pelo dom e apresentando-a como a imaculabilidade em todos os sentidos, do físico, ao moral e ao espiritual.

Ao mesmo tempo, graça, reflecte a beleza do espírito que o próprio dom confere e que leva o beneficiado a apresentar santidade, beatitude e inocência.

Porque não, então, usar antes a designação, graça, em vez de plenitude, já que aquela se encontra muito mais abordada por autores e pelas próprias Escrituras numa especificidade de sentido?

Um dos motivos reside no facto de, graça, ter sobretudo sentido em teologia e tornar-se difícil usar a designação "estado de graça" sem referir estado de santidade.

Por outro lado, estado de graça não reúne a vastidão de sensação que plenitude nos dá em que mesmo a graça se inclui. Já plenitude não conseguimos incluir em graça pois plenitude refere-se a totalidade, a algo completo num sentido de quantidade e qualidade totais, enquanto graça se refere a qualidade.

A graça, e o estado de graça, podem incluir-se assim com toda a naturalidade no nosso conceito de plenitude e diríamos mesmo, que de alguma graça necessitamos para que a plenitude se complete.

Tentariamos então explicar a Plenitude como um estado ideal que desejamos atingir, um *sobre-estado supremo* em que encontraremos a inocência, a harmonia, o bem estar pleno.

Será um bem estar em Natureza em certa transcendência física, algo próximo da grandeza, da graça e do esplendor da luz, onde a sensação de nos encontrarmos se consegue antever. É um percurso para a perfeição num misto de alegria, espiritualidade e paz completa.

É realmente um estado pleno, de tudo aquilo de que nos compomos e que é possível sentir quando corpo e alma se encontram em particulares momentos de magnitude, reunidos por disposições qualitativas em Natureza.

Ramos Rosa dá-nos uma visão destes momentos de magnitude ao apresentar-nos o poema de Alberto Lacerda:

Serenamente como o mar inunda
De plenitude a linha do horizonte
Esse corpo canta deslumbrado
O ritmo prometido e cristalino
Estátua múltipla de gestos perfeitos
Que deixa no meu corpo a luz sibilina
De todas as maravilhas ocultas do mundo. (1)

"Eis-nos perante o esplendor da terra" comenta Ramos Rosa, "Há neste poema uma coincidência total entre visão e luz e uma harmonia perfeita entre a virtualidade e a plenitude da presença".

"Esplendor da terra" é já a plenitude da natureza e do poema em perfeita comunhão, única forma de a alcançar em proximidade.

Os momentos são raros e não cremos na obtenção total do estado de plenitude tal como não se obtém a felicidade. Cremos sim que

(1) Alberto de Lacerda, "Ocultação" in António Ramos Rosa, *Incisões Obliquas* P. 47

é possível obter momentos muito próximos dela, quando por delicadas ambiências do corpo e do espírito em íntima comunhão com a natureza, connosco e com os outros, se transcende parcialmente a matéria.

é preciso que homem e natureza se conjuguem em elevação simultânea, numa espécie de deslumbramento em instantes de esplendor e glória.

Muitas das vezes é apenas um desejo de plenitude sem que possamos permanecer-lhe próximo. é uma necessidade, em momentos em que a sentimos possível de acontecer mas, que não sendo a conjugação ideal, ficam irremediavelmente aquém. Outros há, bem poucos, em que dela nos sentimos tão próximos que um conhecimento íntimo do seu "gosto" nos invade e nos transporta à flutuação.

A proximidade da plenitude não é alheia à luz. Diríamos mesmo que a luz é condição da plenitude. Sempre que lhe experimentámos o prazer, a luz configurou-se como uma essencialidade. A glória, o esplendor, o brilho são realidades luminosas da plenitude, que ligadas à paz e à grandeza da paisagem e à qualidade aérea, transformam a visão do lugar em magnanimidade do momento.

Pensamos, por alguns momentos experimentados, que a plenitude, como sentimento e como tendência, se torna possível apenas em certos momentos do dia.

Diríamos, então, que a tarde no seu final, reunindo-se no momento mais pacífico e poeticamente mais completo do dia, é o momento que proporciona o evento da plenitude. Ela realiza-se em nós, evidentemente, mas conjuntamente com uma especial ambiência natural que só certas tardes possuem. No final do dia, a luz, o ar, a sonoridade e os aromas encontram-se purificados e na sua máxima expressão qualitativa. Consustanciados nesta ocorrência,

predispostos, física e espiritualmente, ascendemos a uma espécie de beatitude, a uma intimíssima e serena emoção. E só neste momento.

Aqui se compreende a poesia e os poetas. Aqui se crê que plenitude e poesia se consubstanciem e se tornem um só sentimento onde imaginariamente o mundo se transforma.

"Aqui a perfeição: a água e o seu outono" (1)

Nestas poucas palavras Ramos Rosa resume a plenitude, na água e no Outono como perfeição da natureza, como tendência a procurar, uma plenitude a que só ascendemos pela simplicidade e pela essência do sentimento.

Cada poeta a sente de um modo diferente mas é sobretudo numa situação de imensa paz ou de plena luz que no-la apresentam. Alberto Caeiro exprime-a no sentido de totalidade a que aludimos:

"Toda a paz da Natureza sem gente
vem sentar-se a meu lado" (2)

Em Ruy Belo, é por uma extensão do próprio homem prolongando-se em raiz:

"A Primavera é o meu país
Saio à rua sento-me no chão
e abro os braços e deito raiz" (3)

(1) António Ramos Rosa, *Matéria de Amor*, p. 113

(2) Alberto Caeiro, *Poemas*, p. 19

(3) Ruy Belo, *Homem de palavra [s]*, p.99

Sophia de Mello Breyner, é na suspensão da vida e na sensação de infinito;

"A maresia sobe num profundo grito
Que num momento suspende a minha vida
E o mar mais do que nunca é infinito" (1)

Seja por que modo for, que se exprima, o que descobrimos de comum a todos que dela se aproximem, é sem dúvida a paz completa, a luz e a inocência.

A Plenitude como momento para que tendemos ou porque ansiamos é um momento especial de existência na paisagem, um momento agudo que nos transporta a um estado não muito longo mas repleto de bem-estar imenso.

A plenitude é uma rara possibilidade de expansão, mesmo uma libertação e superação, do físico e do material, do comum das coisas e da vulgaridade.

4. O SENTIMENTO PASSIVO

Sanchez de Muniain estabelece uma nítida fronteira entre a contemplação da natureza e o sentimento de natureza, isolando de certo modo o acto de olhar a paisagem e aquilo que sentimos por esse acto, e durante o tempo em que ele decorre.

(1) Sophia de Mello Breyner Andresen, *Dia do Mar*, p. 19

Segundo este autor, a mera contemplação da paisagem pelas faculdades cognoscitivas formulando um juízo sobre a sua beleza distinguem-se do sentimento que ela mesmo provoca e que pode ser de "prazer, desgosto, temor, asombro, jubilo..." (1)

Mais adiante acrescenta como definição que a contemplação é "la consonancia de nuestros sentidos... y la cosa esplendente" e que sentimento é "la moción patética despertada por ese conocimiento." (2)

Não concebemos facilmente que sendo a contemplação exercida pelas faculdades cognoscitivas se possa dela tão nitidamente separar, aquilo que é sentido e conhecido pelas mesmas faculdades. Deste modo parece-nos impossível falar em "mera contemplação" e "sentimento" como dois acontecimentos distintos.

Segundo este autor a razão mais profunda que encontra para distinguir a contemplação, de sentimento, está na diversidade de origem que este pode ter e que "confunde lo que en la Naturaleza hay de paisaje y lo que hay de clima" (3)

Por esta razão ele distingue no "sentimiento de la Naturaleza": a) Sentimentos produzidos por impressões paisagísticas - a alegria perante um dia claro, b) Sentimentos de origem estética ainda que não produzidos pela paisagem - o ruído do vento e das ondas, o canto das aves, c) Sentimentos de origem puramente climática, todos os que são de natureza estética - os produzidos pela chuva, vento, pela suavidade dos aromas, pela frescura matinal, o peso atmosférico. (4)

(1) Sanchez de Muniain, op. cit. p. 9

(2) *idem*, p. 118

(3) *idem, ibidem*, p. 118. Não cremos que importe ao sentimento a distinção entre clima e paisagem. Importará sim, à razão, distingui-los na sua particularidade. Ao sentimento de natureza ou de paisagem, importa-lhe a globalidade tempo-espaco.

(4) *idem*, pp. 15-16

Parece-nos algo inútil e inconsequente esta separação e mesmo bastante confusa pois que pretende distinguir sentimentos entre o estético e o não-estético, o paisagístico e o não-paisagístico, o clima e a paisagem.

Deduzimos sim, que para Muniain a contemplação é algo de inactivo e nesse sentido sustem-se no acto de ver.

A este propósito servimo-nos da *Psicologia Geral* de W. Stern para apoiar a nossa discordância e expor a ideia de contemplação segundo o nosso ponto de vista, integradamente no sentimento da paisagem.

Este autor refere-nos, ao tratar da percepção e da sensação, a sua simultaneidade no actual conceito, apresentando-nos a percepção como o "presente vivenciado". Esse presente é a soma das sensações que constituem o objecto ou espaço percebido. (1)

Se o presente vivenciado se apresenta pelas próprias sensações não há quase lugar a isolá-lo daquilo que dele sentimos, fundindo-se assim inevitavelmente percepção e sensação, contemplação e sentimento.

Não concebemos hoje, na nossa relação afectiva com a paisagem, esta contemplação estática e muito menos o divórcio entre ela e o que podemos sentir, tal como propõe Muniain.

O actual sentido da paisagem, está hoje grandemente influenciado pelo pensamento filosófico, ecológico e poético, e propõe-se-nos substancialmente mais num conceito dinâmico, tornando este sentido da contemplação, com o que contém de romântico, em algo de inoperante.

(1) William Stern, *op. cit.*, p. 217

O filósofo Bernard Lamblin na sua bela obra *Art et Nature* confirma claramente o que tentamos expor acerca da fusão de contemplação-sentimento:

"il est particulièrement difficile de séparer dans la joie que nous procure la vue d'un paysage ce qui est de l'ordre de la pure contemplation esthétique, comme Kant ou Schopenhauer l'appelleraient, et ce qui relève d'une satisfaction d'ordre sensuel ou affectif..." (1).

O próprio Kant chama à contemplação da natureza "sentimento da natureza bela" (2) não fazendo assim a distinção que Muniain propõe, e em que conclui que o sentimento de natureza é "extrínseco a la contemplación estética del paisaje". (3).

Entendemos que o acto de contemplar tal como é no geral tomado "observar atentamente, meditar, admirar com o pensamento" (4) ou "considerar demoradamente, com atenção, enlevo, admiração, amor" (5) deixa pressupor a participação do ser sensível.

A observação atenta, a meditação, são já interpretação exercida pela inteligência que sobre o objecto faz um juízo valorativo. Por esse juízo, que é conhecimento, entramos de posse do significado e valor do objecto e ao fazê-lo inevitavelmente sentimos algo.

(1) Bernard Lamblin, *Art et Nature*, p. 38

(2) Manuel Kant, *Crítica del juicio*, p. 208

(3) Sanchez de Muniain, *op. cit.*, p. 119

(4) J. Almeida e Costa e A. Sampaio e Melo, *Dicionário de Língua Portuguesa*

(5) *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*

Pareyson refere-nos a este propósito que "la contemplazione della bellezza pressuppone sempre un processo d'interpretazione" interpretação essa que por sua vez culmina na própria beleza. (1)

Esta observação de Pareyson leva-nos a uma certa dinâmica da contemplação no sentido de a tomar como algo activo no espírito e não uma estática do olhar passivo. De imediato o espírito apreendendo, sente, elabora e propõe ao sujeito a vida percebida no objecto que interpretou.

Por outro lado diz-nos que a interpretação como processo, culmina com a contemplação sendo esta "vedere la forma como forma" (2).

A contemplação assim considerada, prossegue ele, está necessariamente ligado um prazer, (3) pela intensidade de movimento que implica:

"Infatti l'interpretazione, come movimento, è sforzo d'attenzione, e quindi sguardo teso e irrequieto, considerazione vigile e scrutatrice, investigazione ardua e non facilmente contentabile, ricerca abbandonata all'incerteza del tentativo" (4)

Todo este processo culmina na tensão aplacada "in una pace serena e tranquila (...) in una parola, godimento." (5)

(1) Luigi Pareyson, *Estética, Teoria della formatività* p. 204

(2) *idem*, p. 194

(3) *idem*, p. 195

(4) *idem, ibidem*,

(5) *idem, ibidem*,

Vemos assim por um lado que a contemplação se exerce visualmente sobre a forma interpretando-a num movimento activo e inquisidor e que por outro lado é um prazer, uma meditação que transcende a coisa, o espaço, a matéria ou a obra.

Esta acção recíproca sujeito-objecto, observador e mundo exterior, (1) é uma constante da existência pela qual o homem está presente na paisagem exercendo sempre um juízo que é activo e transformador das impressões colhidas em mundo, sempre particular e que denominamos por sentimento da paisagem.

Por outro lado a contemplação como acto passivo de observação, verificável em Muniain pela duração que faz pressupor, pode anular a própria beleza contemplada por um excesso de consciência que tenderá para a análise. A espontaneidade da vivência, a profundidade do sentimento em si, que se aproxima da emoção, é limitado na duração e por isso mesmo é intenso e profundo.

O seu prolongamento terá necessariamente de anular a qualidade sentimental perdendo mesmo a dado momento, o valor beleza. O excesso, seja do que fôr leva-nos sempre à perda ou à atenuação da sensibilidade do objecto ou espaço percebido.

De certo modo Adorno corrobora esta ideia dizendo: "Plus on contemple intensément la nature, moins on perçoit sa beauté" (2). Visitar premeditadamente uma paisagem tida como bela, refere o autor, é em parte perdê-la como tal, já que a premeditação anula parte da espontaneidade.

(1) Gyorgy Kepes, *in Nature et art du Mouvement*, p. XI

(2) Theodor W. Adorno, *Théorie Esthétique*, p. 98

Realmente, a surpresa, o inesperado, aquilo que nos surge sem aviso provoca-nos comparativamente com aquilo que é esperado, uma intensidade emotiva consideravelmente superior.

Não podemos violentar o momento transformando-o em contemplação longa, pois é certo perdermos a sua substância perdendo também de imediato o belo. Por isso Adorno nos diz: "L'objectivation réalsee par une contemplation attentive nuit à l'attente de la nature". (1).

é o desconhecido que acima de tudo nos atrai e que sabemos que provoca o encantamento, a criatividade e a dinâmica vital que, sempre necessitamos para novos passos adiante, na direcção da poética.

A contemplação, que abordaremos ainda no capítulo dedicado à poética, é para nós uma ideia e refere-se essencialmente, a uma situação de transcendência pela meditação, numa abstracta vontade de olhar interior e pensamento.

Pretendemos assim acentuar a nossa atitude preferencial na vivência activa da paisagem pois em última análise contemplação e sentimento são uma e a mesma coisa.

Hoje, após anos de experiência, pensamos que o conhecimento poético da paisagem, aquele que motivou este trabalho, se atinge por uma atitude bem diferente daquela que se encontra na ideia tradicional de contemplação. Esta, tal como acabamos de ver não é aquela que nos interessa, como uma das bases do nosso trabalho, mas sim a que se realiza pelo sentimento dinâmico da paisagem que a seguir exporemos.

(1) Queremos no entanto deixar claro que a ideia expressa por Adorno sobre a visita permeditada de uma paisagem se refere a locais consagrados socialmente como pontos altos e refutados da paisagem. Normalmente estes locais são os designados por turísticas onde a natureza se apresenta mais como museu inerte que como paisagem natural. *Théorie Esthétique*, p. 98

5. O SENTIMENTO DINAMICO

Como acabámos de expôr, a paisagem institui-se, sente-se e vive-se em nós, autor deste trabalho, por um sentimento dinâmico.

Esse sentimento, que se realiza por uma poética da paisagem e por uma poética do humano, provém por sua vez, de uma poesia universal imanente da própria natureza bela e para ela tende de novo.

Será essa a poética que analizaremos no Cap. III e por ela, tal como a concebemos, nos movemos no seio da paisagem. Por ela nos compreendemos, e procuramos também compreender a paisagem no sentido de uma consubstanciação vivencial, ou pura afectividade.

O modo como o fazemos, justifica o prescindirmos do conceito passivo de contemplação, pois a nossa procura faz-se por forma activa e dinâmica.

Queremos, com isto, mostrar que foi para nós decisivo, não o olhar estático mas, o ser activo, implícito na ideia de Pareyson. Todo o sentimento que uma poética da paisagem implica terá de entender-se, na nossa experiência, como um sentimento em movimento constante em que a paisagem não só não é um espaço inerte diante de nós apresentando-se-nos visitável, como, nós próprios, não nos entendemos estáticos a olhá-la em muda e quieta contemplação.

A paisagem concebemo-la em movimento constante. é ser que nasce e cresce, que muda e se revoluciona em espaço, em forma, em luz e em tempos diversos.

Não é de nenhum modo um espaço estável em que as referências são constantes, mas um espaço de mutações e que terá de entender-se por uma totalidade de instantes, sequentes e irrepetíveis.

Compreender esta paisagem implica ao observador, ao conhecedor e ao amador, a percepção da grandiosidade de cada instante, e para isso assumir-se também instante ele próprio. Nada é fixo nem constante. O que nos pareceu ser, agora já não é, e o que virá a ser é a expectativa poética que nos movimenta o corpo e o espírito na procura constante do imponderável.

Tornamo-nos movimento, caminhando a paisagem em todos os sentidos, e compreendendo-a como mundo instável que obriga a que instauremos em nós próprios o ritmo natural que nos regerá. Tornamo-nos instante da paisagem, percebendo-nos consubstanciados na sua matéria e no seu tempo em mutação.

Conhecê-la, implica assim, também, sé-la. Senti-la, implica movimentarmo-nos com ela, acertando o compasso da alma pelo compasso sucessório dos instantes que a luz solar comanda.

Parar é necessário por vezes, mas não para olhar a forma e o espaço diante de nós. É necessário, sim, para meditar a cadência da luz movimentando a paisagem, implicando em nós o movimento interior que leva o sentimento a alterar-se de instante em instante, assistindo à passagem do tempo.

Parar e contemplar levaria a que não nos pudessemos aperceber de como a paisagem é vida movida em momentos distintos.

Por isso, não chega a haver paragem. Enquanto que o corpo descansa e se acomoda à sombra da paisagem, o espírito não pára, pois se o fizer perde por demasiado olhar, a poesia que momento a momento a revoluciona.

Descobrimos, assim, que só entenderíamos a paisagem caminhando, modificando constantemente o olhar e sobretudo olhando mais pelo interior que pela exterioridade da visão. Cada olhar implica

a interrogação, cada aceitação implica nova interrogação, instaurando-se mesmo no olhar a dinâmica de direcções consecutivas, de perguntas sem resposta. Toda a compreensão da paisagem é um movimento conciliatório entre o ser e a natureza.

O mundo da paisagem não é uma imediaticidade compreensível mas uma dúvida, uma interrogação sobre ela e sobre nós próprios. E nunca poderemos interrogá-la apenas a ela. Cada interrogação á natureza é inevitavelmente uma interrogação à nossa existência coexistida. Nem é já o presente visível mas o instante de passagem para o futuro.

Compreendemos a paisagem, viajando-a. Ou talvez, que as primeiras viagens nos levaram a encontrar a paisagem por este modo, e à primeira interrogação também.

As recordações desse tempo são difusas, mas indispensáveis para um princípio da paisagem. Dela reteremos quase só a memória da luz, aquela contudo, que mais importante e decisiva consideramos.

Não são as formas da paisagem que nos acodem como recordação sensível, mas a luminosidade e a ambiência táctil e aromática que ela proporcionou como sensação global. A infância retém a essência das coisas, anulando ou esquecendo o que é periférico e secundário.

Pelo tempo fora, e que em boa parte é uma continuação do que a infância institui em nós de mais íntimo e particular, esse processo de catarsis mantém-se. Paisagens que para nós foram parte de vida vivida, mantém-se essencialmente pela memória da luz, dos aromas, das sonoridades, quase sempre mais que pela memória visual. O essencial da paisagem, aquilo que perdura verdadeiramente não se vê.

As referências às formas perdem-se, as cores atenuam-se, os pormenores desfazem-se e o concreto torna-se difuso. A visão que no

momento apreendeu, "sentiu" e absorveu regista agora não mais que uma luz.

Certas paisagens, que uma vez apenas visitámos, (1) apresentam-se-nos hoje pela afectividade que guardámos, essencialmente pressentidas em luz, aroma, vento e uma densa sensação táctil do ar. As formas, os pormenores do lugar, a caracterização formal do sítio pouco ou nada emerge, mas a eteriedade da ambiência que se constrói dos elementos mais leves e nada quantificáveis, essa, é hoje a paisagem.

Não sabemos qual o aroma e a que aroma conhecido o referiríamos, mas sabemos que o reconheceríamos se o voltássemos a sentir (2). Todo o sentimento de uma paisagem de África se perfaz e resume a esta memória, memória que é de mobilidade dentro das paisagens que caminhámos e das que permanecem caminhando ainda hoje na memória. Este duplo caminhar é um sentimento dinâmico em si mesmo, e vivo hoje ainda, podendo por isso animar as coisas, os factos e a criatividade.

Mantém-se, assim, actual e actuante o sentimento e a projecção memorial da paisagem, tanto, que à distância de tantos anos a mantemos viva naquilo que é por vezes tomado como o menos importante, e tornado secundário numa estética da paisagem: o aroma e o tacto.

O sentimento da nossa mobilidade no seu interior, mistura-se a um amor que ficou e às saudades que são, sem saudosismo, sinal de vida que prossegue e desejo de um possível retorno.

(1) Referimo-nos às paisagens de África, Ilha de Moçambique e do Sanculo e Lumbo e do Mafambise nas proximidades da Beira, em que a tactilidade e o aroma são presenças fortíssimas.

(2) A propósito da relação olfacto-memória afectiva: "O olfacto é uma vista estranha. Evoca paisagens sentimentais por um desenhar súbito do subconsciente, (...) Passo numa rua. Cheira de repente às frutas do tabuleiro inclinado da loja estreita; e a minha breve vida de campo, não sei já quando nem onde, tem árvores ao fim e sossego no meu coração, indiscutivelmente menino." Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 227.

Ver e conhecer a paisagem é assim, para nós, essencialmente caminhar instantes dela, viajando-a nos contrastes pelos quais a beleza é mais beleza e onde entendemos verdadeiramente uma poética, uma poesia e a poesia.

6. A PAISAGEM VIAJADA

Uma teoria poética da paisagem, meditamo-la sobretudo no movimento da paisagem viajada. A par e passo pode-se observar no segundo volume deste estudo, como ela surgiu e evoluiu através do sentimento da paisagem viajada. Porque a consideramos tão decisiva, explanaremos agora algo sobre o viajante e os modos de viajar e sentir a paisagem, tentando evidenciá-la como um sentimento muito próprio da paisagem.

Vasco da Gama e Neil Armstrong irmanam-se e coexistem temporalmente ao considerarmos aquilo que os fez viajar, independentemente dos cinco séculos que os separam.

Em ambos surgem motivos intelectuais, científicos e expansionistas que os levam a empreender a grande aventura da descoberta. Em ambos certamente, existia também, o espírito aventureiro sem o qual nenhum deles teria razão suficiente para correr os riscos de qualquer das viagens.

Capelo e Ivens escrevem " a história de uma peregrinação" (1)

(1) Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens, *De Angola à Contra Costa*, p. 27

ao longo de 4500 milhas atravessando a África, de Moçâmedes a Quelimane, animados das mesmas vontades, mas possuidores de algo diferente, a ideia romântica, que lhes empresta uma curiosidade e um prazer diferentes, mesmo uma fantasia.

Falando dos perigos e sofrimentos que esperam um explorador dizem a dado passo:

"Prepara-lhe a natureza (...) numa vegetação exuberante, as mais pitorescas paisagens; mostra-lhe os extensos azuis da distância golpes de vista soberbos, que o cobalto não imitaria; dardeja com os raios de um glorioso sol quadros inimitáveis de colorido e ouro, que pincel algum seria capaz de reproduzir; bafeja-o enfim pela tarde com aromáticas e tépidas auras..." (1)

O carácter exploratório da viagem e a cientificidade dos objectivos não impedem a apreciação da beleza natural como podemos verificar também nas palavras de outro explorador, Serpa Pinto, sobre o rio Cuando e a região que atravessa:

"Este ponto oferece uma das mais belas paisagens que tenho visto. As margens do rio, um pouco elevadas, são cobertas de luxuriante vegetação (...). É a beleza selvagem em toda a sua força" (2).

Notamos a diferença entre ambas as descrições a primeira mais fantasiosa e romântica em que a palavra "pitorescas" mal cabe no sertão africano e o "glorioso sol" que era afinal o flagelo do explorador.

Serpa Pinto, mais comedido e sensível, oferece-nos juntamente com um alto sentido científico e humanista, apreciações da

(1) *idem*, p. 216

(2) Alexandre de Serpa Pinto, *Como eu atravessei a África*, pp. 94-95

paisagem de uma simplicidade poética bem mais profunda. "Prodigiosamente activo, dotado d'uma vontade de ferro e d'uma illustração larga, é um moço impetuoso e ardente..." (1), tem a preocupação do rigor e da verdade não perdendo nunca a sensibilidade que o leva a tão bem ver e conhecer a África que atravessou, explorando-lhe os recantos, sofrendo e exaltando-se conforme o que a natureza lhe dava.

"Devassar e conhecer os sertões africanos é velha preocupação portuguesa" (2) diz Luciano Cordeiro referindo-se a esta mesma expedição, no momento em que ela decorria já no interior da África. De facto, quatro séculos antes desta expedição, os portugueses, iniciavam as viagens em África num consecutivo reconhecimento, num consecutivo viajar iniciado por João Fernandes e que apreciamos no *Esboço Histórico* que inicia o relato da viagem *De Angola à Contra Costa* (3).

Outras vezes são essencialmente os motivos económicos que levam a que o homem empreenda as mais arriscadas viagens. Estes, são simultaneamente motivo de viagem e causa de inúmeros desastres na nossa História Trágico-Marítima em que Rodrigues Lapa refere a "desordenada cobiça que fazia sobrecarregar as naus" (4). Mas mesmo aqui encontramos de mistura com a cobiça a tragédia e a aventura, a curiosidade pela paisagem "das ingremes Serras e bravas penedias daquela tão estranha e bárbara terra" (5) e o sentido do belo que

(1) Luciano Cordeiro, in *Os dois Mundos*, p.3

(2) *idem, ibidem*.

(3) Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens, *op. cit.*, pp. 33-44

(4) Rodrigues Lapa (org.) *Quadros da História Trágico-Marítima*, p.XI.

(5) Manuel de Mesquita Perestrelo, "Naufrágio da Nau S. Bento" in *Quadros da História Trágico-Marítima*, p. 29.

apesar da fome e da morte, ainda lhes permite dizer: "Caminhando, a quarta-feira, dois de Abril, por uma fermosa praia..." (1).

E, motivo económico foi também o viajar inicial de Fernão Mendes Pinto como ele próprio conta, "porque a moradia que então era costume darse nas casas do Principe, me não bastava para minha sustentação, determiney embarcar-me para a India já offerecido a toda a ventura ou má ou boa, que me socedesse" (2)

Não menos económica é a conquista do espaço iniciada em 1969 com a descida do homem na Lua.

Para além do carácter científico o homem preocupa-se grandemente em "procurar fontes de riqueza, nomeadamente minério" (3), elaborando um programa que integra catorze países do hemisfério Norte para alcançar o planeta Marte.

E verificamos a mesma ambição, a mesma cobiça, só que agora a escala é bem mais diferente na conquista que empreendemos do espaço. Atente-se nestas palavras, cuja fonte são agências de informação, ao referirem o início da colonização da Lua:

"... três importantes objectivos: o aproveitamento de recursos (minerais) como fonte alternativa (...) a transferência do espaço próximo das indústrias mais poluentes e a oportunidade de dispor de uma plataforma de lançamentos" (4).

(1) Henrique Dias, "Relação da viagem e naufrágio da Nau S. Paulo", in *Quadros da História Trágico-Marítima*, p. 88

(2) Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, p. 18

(3) in *Comércio do Porto* de 25 de Agosto de 1988.

(4) *idem, ibidem.*

A poética Lua será pouco mais do que um simples degrau para o planeta Marte e para o restante espaço, espaço esse cujo objectivo é essencialmente económico.

Todos os viajantes têm de comum entre si, a parte aventureira e o desejo de ver e conhecer que a viagem comporta e que são motivação, atractivo e também razões para viajar. Todos procuram algo, ou para si próprio ou para a sociedade. Todos procuram conhecer, mais do que o já visto e conhecido, aumentando o mundo pessoal, desenvolvendo o próprio conceito de mundo por um alargamento de sítios e povos conhecidos que o tempo que os separa não alterou e que hoje envolve já todo o espaço cósmico.

O *Eclesiástico* resume em poucas palavras o que vimos dizendo:

"Aquele que
viajou conhece muitas coisas;
e o que tem muita experiência discorre
sabiamente
O que não tem experiência pouca coisa sabe,
mas aquele que viajou é rico de sagacidade.
Muitas coisas vi nas minhas viagens,
e em muitas aventuras estive metido.
Muitas vezes estive em perigo de morte,
e delas livre-me graças às experiências." (1)

(1) *Eclesiástico*, in *Bíblia Sagrada*, 34, 9-12, p. 855

Perigos e aventura, experiências e conhecimento. Mas, este conhecimento é um conhecimento vivido em que os factos, as coisas e os sítios se tornam uma prática de vida.

É um conhecimento diferente do conhecimento feito nos livros ou aprendido com os outros. Viajar, integra aquele que viaja nos sítios e sociedades que vai conhecendo, complementando o saber pela vivência das coisas. Obriga-se a saber vivendo, experimentando e sendo parte daquilo que visita.

*

A viagem, como deslocação, pode ter dois objectivos: ir de um sítio a outro, sendo então o objectivo chegar a um local onde algo ou alguém nos espera, ou, ser o percurso o próprio objecto da viagem, isto é, conhecer a região ou regiões previamente escolhidas.

No primeiro caso usamos a expressão *ir de viagem* que exprime o meio pelo qual atingiremos um objectivo. No segundo caso, a designação *viajar* remete-nos para um percurso lúdico, mais ou menos livre, sem um fim determinado.

Ir de viagem pressupõe percorrer uma dada distância por qualquer meio. Não é nunca uma viagem muito longa e há sempre nesta expressão a noção de ir de um local a outro. A finalidade é chegar a tal sítio pelo acto da viagem e com um intuito determinado

Dentro do segundo sentido, o de viajar, cabe a expressão hoje caída em desuso *correr mundo* e que, quanto a nós, continha o aspecto mais completo do conhecimento pois à parte o factor aventura, era uma procura do mundo.

Esta expressão, muito frequente nas histórias tradicionais e infantis, pressupunha exactamente o conhecer percursos, paisagens, países e as pessoas ou povos que os habitavam, num objectivo simultaneamente cultural e aventureiro. O jovem, em determinada idade, sentia o seu mundo demasiado pequeno e comunicava aos pais que era chegada a altura de sair de casa e correr mundo. Com isto se completava a sua educação e assim se dava o último passo, aquele que lhe faltava para se tornar um homem completo.

Pela aventura, que era o meio indispensável de aprendizagem, pela experiência e conhecimentos, culminava o fim da adolescência. E fazia-se durante anos, este vagabundear pelo mundo, vivendo, crescendo, sofrendo necessariamente entregue a si próprio, mas voltando homem acrescentado, sabedor e virtuoso, para casar e ter filhos.

"Viajar" é uma noção de deslocação sem chegada a determinado local fixo. Pressupõe dias ou meses sem um destino concreto ou ir, conhecer e voltar. Tem sempre o prazer da deslocação que a expressão *ir de viagem* pouco ou nada contém, porque a ela está ligado um objectivo social ou económico que determina uma função a cumprir no local de chegada.

Este vagabundear da paisagem viajada sem destino, quase mesmo sem origem, observamo-lo em Fernando Pessoa, de uma forma total:

"Viajar! Perder países!
Ser outro constantemente,
Por a alma não ter raízes
De viver de ver somente!

Não pertencer nem a mim!
Ir em frente, ir a seguir
A ausência de ter um fim
E da ansia de o conseguir!

Viajar assim é viagem
Mas faço-o sem ter de meu
Mais que o sonho da passagem,
O resto é só terra e céu. " (1)

Ver somente, ver sem fim sem parar como se houvesse medo de ficar em algum sítio e parar assim de viajar.

Esta será a viagem das viagens, a que não tem outro fim senão caminhar e ser a viagem absoluta.

Viajar, é recreio e prazer, aprendizagem subjectiva um pouco no sentido gratuito do acto artístico, ao passo que *ir de viagem* é utilitário, necessário, objectivo é um meio, não um fim. é uma indispensabilidade de espaço a percorrer e tempo a usar.

Há, no entanto, um sentido misto em que se reúne o *viajar* e o *ir de viagem* em que a par da necessidade de chegar e estar em dado sítio, se usufrui também do acto de viajar, aproveitando-o no seu aspecto aprazível.

Quando se faz da necessidade de deslocação, um prazer e um *correr mundo*, interessando-nos pela viagem em si mesma, ambas as ideias se juntam, em útil e agradável.

(1) Fernando Pessoa, *Poesias*, p. 104

Mas há também quem deteste viajar e é vulgar, munir-se este viajante de leitura para o caminho ou simplesmente de uma dose de sono que ocupe o tempo da viagem. Este viajante exclui à partida o prazer de viajar, tornando a viagem num tempo enfadonho que é preciso esquecer por qualquer modo.

Ir de viagem ou *viajar* ou *carrer mundo*, implica sempre, tempo, espaço e meio de transporte, prescindindo-se deste último quando se viaja a pé.

Ao longo dos anos, os meios de viagem têm vindo a acelerar a deslocação, pressionados pela economia de tempo cada vez mais indispensável ao carácter económico e rentável do conceito de vida actual.

Esta aceleração, retira indubitavelmente, uma boa parte do prazer, ao acto de viajar. Cada vez mais é ir de um sítio a outro, anulando ao máximo o tempo de deslocação.

O tempo de viagem, é sobretudo considerado um tempo inútil e por isso a tendência é aboli-lo. Perde-se assim, a dimensão do tempo necessário, mesmo a razão mais profunda de viajar, que é conhecer o espaço a percorrer, sentindo as coisas passar e o chegar dos sítios..

O transporte aéreo, é hoje, a antítese da viagem, perdendo-se mesmo a noção de espaço percorrido. é um salto no espaço, de um continente a outro sem que se lhe chegue gradualmente, conhecendo a variação e a mutação geográfica, que o anuncia, perdendo-se mesmo a noção do tempo já que o podemos ultrapassar.

Não há a paisagem viajada, não há o desfilar dos campos e a percepção dos sítios. Não há paragem para ver e conhecer, não há tempo de ver nem sequer, que ver.

A velocidade, a altitude e o artificialismo de vida no interior do avião, anulam por completo o acto de viajar (1). Apenas aparecemos no sitio desejado num contraste violento, de clima, temperatura, cultura e sitio. Um salto violento, um hiato no tempo e no espaço. Partir e chegar, sem paisagem no meio que nos vá anunciando naturalmente o novo local e que nos diga que viajámos, é abolir a viagem como um prazer.

Luciano Ribeiro (2) leva sete meses de viagem para vir de Ormuz a Portugal, o que hoje fazemos em horas, mas impossibilitados de saber como é toda a paisagem de um sitio a outro, que povos vivem e como vivem. Passamos por cima, tão distanciados que não vemos senão áreas amorfas a que nem podemos chamar paisagem. O tempo de ver, que permite saber se a "terra he estrele e desengiasada muy enfadonha de caminhar" ou se é "de terra chãn que non parece senão mar" (3) desapareceu no encurtamento do próprio tempo e na perda também do próprio viajar.

Menos rápido, menos drástico e envolvendo ainda um certo romantismo é o comboio, como meio de viagem. Aqui, o tempo, sobretudo se é uma viagem longa, aparece-nos já com uma dimensão mais real permitindo-nos um ritmo compreensível.

Conhecemos a paisagem, ou melhor dito, conhecemos quase sempre metade dela que é aquela que desfila na nossa janela.

Esta paisagem viajada de combóio é a oportunidade da comparação de grandes regiões. Elas sucedem-se, em contraste compassado

(1) *Vide*, Vol. II desta dissertação, p. 108.1-3

(2) Luciano Ribeiro, *A viagem da Índia a Portugal por Terra*.

(3) *idem*, p. 12.

e, ao longo de um dia, pela distância possível de abarcar, vamos tendo a evolução cadenciada num milhar de quilómetros.

Conhecemos as paisagens dentro da *paisagem* e percebemos a razão dos povos e dos seus sítios pois que observamos a sua marca na terra que percorremos. Comparamo-los sucessivamente, sendo então dos contrastes surgidos que nasce o interesse de viajar. Ela própria, viagem, se transforma no sentimento da paisagem, em movimento contínuo. Podemos mesmo escrever e desenhar o que dela nos vem; com tempo para meditar; com tempos diversos de ver; com modos diversos de olhar consoante os objectos correm próximos ou longínquos ou, simplesmente, deixamos a paisagem correr no interior do olhar apreendendo a revolução fantástica do espaço e de nós próprios.

A paisagem desfila, ou desfilamos nós por ela conforme se queira sentir e imaginar a realidade mas, seja qual fôr o sentido em que a tomemos, é sempre o movimento que observamos.

Entramos em cidades, saímos delas para os campos, lendo a história da construção de umas e outras, e como crescem lado a lado observando sempre a inevitável zona de ninguém que termina ou começa cada espaço.

O comboio dá-nos esta visão lateral da paisagem como quem assiste ao desfilar de um panorama contínuo em que tudo se desloca sobre tudo. Em fuga ou em aproximação, mas sempre em cruzamento de visões e sensações, assistimos à mudança dos grandes espaços, mas sentindo-nos sempre um tanto espectadores de um lado da paisagem (1).

O autocarro propõe-nos uma paisagem viajada, muito à semelhança daquela que temos no comboio. Mais próxima dela talvez, já

(1) Sobre esta visão da paisagem em viagem veja-se o Vol. II desta dissertação, pp. 127.1-130

que a percorremos topograficamente de um modo mais diversificado e em ritmo também diferente.

A maior diferença, reside sobretudo, no facto de podermos ter uma visão não só lateral como também frontal, e se viajarmos nos bancos da frente então a sensação de interior torna-se, como no automóvel, uma plena sensação de paisagem.

Percorremo-la por dentro, rapidamente, viajando-lhe o interior que a estrada perfura, ora entre taludes que nos escondem a paisagem, ora em encostas que nos dão a vastidão de panoramas e uma variação de sensações que no-la apresenta criativamente.

As curvas e as consequentes mudanças de direcção, muitíssimo mais frequentes que no comboio, propõem-nos contínuas mudanças e contínuas adaptações do olhar e do espírito, aberturas surpreendentes, mudanças de luz e de espaços.

Mas a plenitude da luz e do espaço atinge-se sobretudo na viagem marítima. Navegar é talvez a maior evasão do ser, pelo ilimitado que o mar faz sentir.

Talvez por isso os homens do mar se lhe apegam tanto que não mais se adaptam a viver em terra, e uma saudade lhes fica para sempre.

"E navegámos tanto tempo

...

Talvez demais

Talvez tanto que não deixa lugar para o futuro" (1)

A ele tornam, cegos de paixão, mesmo sabendo quanto insegura é a vida do navegador no mar instável.

(1) Manuel Alegre, *Chegar Aqui*, p. 84-85.

O mar, soberano, apropria-se de quem pela primeira vez o experimenta. Preenche o coração do homem, de sal, de sol e de vagas e rouba-lhe as paisagens da terra como que o obrigando a um amor exclusivo. Viajar no mar, diz-se navegar e ao viajante se chama navegador. Em nenhuma outra paisagem o viajante é tão subjugado nem nunca também recebe dela um nome próprio.

Navega-se, ruma-se, faz-se ao largo; um vocabulário do viajante do mar e tão próprio que fora dele perde sentido.

Navegando conhece-se a rota maior do sol a sua mais larga volta sobre nós, nascendo e morrendo na curvatura do mesmo horizonte que abarcamos em volta. O resto, é mar e céu. Brilho, cintilação, vento, e a grandiosidade horizontal.

"A tua beleza aumenta quando estamos sós" (1)

diz Sophia de Melo Breyner, e foi talvez em parte o saber isso mesmo que levou homens como Tabarly e Sir Francis Chichester a navegarem sós, totalmente entregues ao critério do mar e da sua experiência, fazendo disso o puro prazer de navegar. Em solidão, as coisas são totais, o grande torna-se imenso, o belo torna-se essência e nós próprios nos completamos em natureza.

Viajar só, é a possibilidade de nos encontrarmos. Inevitavelmente o olhar vai da natureza a nós, e sem quem nos oiça, interrogamo-nos e respondemos o que sabemos e o que ignoramos.

Mas é a pé que verdadeiramente conhecemos e aprendemos a paisagem, pois é o único modo em que realmente estamos nela e viajamos sem o auxílio da máquina.

(1) Sophia de Mello Breyner Andresen, *Dia do Mar*, p. 15.

A pé sentimo-la completamente e é nesta cadência natural que lhe apreendemos também o tempo e espaço próprio. Lentamente, pormenorizadamente, sentindo o solo nos pés transmitindo-se a todo o corpo recebendo este, e interpretando também, as diversas qualidades daquilo que caminhamos.

Temperaturas, ventos, aromas, luz e ar, são as reais sensações e não as modificadas pelo deslocamento rápido nos meios mecânicos. Como que saboreamos a paisagem na sua realidade imediata e palpável, na sua autêntica dimensão de espaço, tempo e movimento.

Caminhando colocamos entre nós e a paisagem o tempo necessário a ver e perceber. As coisas aproximam-se (nós aproximamo-nos) com a lentidão daquilo que quer deixar-se ver, que necessita mesmo de ser visto.

É esta verdadeiramente a nossa mais fecunda experiência de paisagem e aquela que consta no segundo volume deste estudo. É também esta viagem, aquela que mais se faz para ver e conhecer a paisagem.

Não desejamos chegar a nenhum sítio, mas tão só viajar uma parte da paisagem, viver nela, para conhecer o mais profundamente possível, homem e sítio.

Em parte, dela subsistimos. Nela dormimos e permanecemos o tempo suficiente para assistir ao seu ritmo, que a nós se comunica também, tornando-nos parte dela, íntima e naturalmente (1).

Sabemo-la por uma ampliação do sentir à medida que a paisagem vai adquirindo em nós uma presença que é a passagem do

(1) Aludimos à globalidade do segundo Volume e mais propriamente às Viagens de Estudo curriculares da Disciplina de Desenho IV e Desenho V dos Cursos de Arquitectura Paisagista e Engenharia Biofísica, ao longo de uma semana, acampando e percorrendo um vale.

conhecimento teórico à prática vivida. O sentimento não só desperta como aumenta e quase que se especializa, passando nós a deter capacidades mais delicadas e sensíveis para os finos momentos da natureza.

A viagem comporta em si uma poesia dos lugares que o movimento imprime pelo chegar e partir, pela transitoriedade do tempo.

"Cuando viajamos se eleva a su última potencia el carácter de fugacidad que es próprio a nuestra relación con las cosas. Rodamos sobre ellas y ellas sobre nosotros: solo nos tocan en un punto, en un instante de nuestra persona (...)
algo de punzada, de pinchazo doloroso". (1)

Desta forma aguda, própria de quem já experimentou profundamente a paisagem, Ortega y Gasset nos fala do instante poético que é a transitoriedade. Um ponto, um instante apenas, mas onde está contida toda a poesia da paisagem e que, como já dissemos não suporta outro tempo maior que o instante.

Por esta razão é tão decisiva para nós a dinâmica do sentimento verificado na viagem, pois que pelo modo de perceber a paisagem, são os instantes que contam e não as permanências contemplativas. Poético, é o fugaz, a brevidade do tempo que nos dá a essência das coisas. A permanência anula-as e banaliza-as. É preciso ficar apenas "à beira das paisagens à espreita". (2) Sem que elas e apercebam de nós, sem que não nos percamos nelas,

(1) José Ortega Y Gasset, *Paisajes*, p. 19

(2) R. Lino, *Paisagens de Alén Tejo*, p. 21

"E numa extrema-unção de alma ampliada
viajar outros sentidos, outras vidas." (1)

nunca parando, nunca meditando mais que o instante e prosseguir sempre a viagem, descobrindo, como diz o poeta, ainda novos sentidos desconhecidos para outras vidas mais imaginárias do que a real.

Viajar a pé, é um modo de ser quase paisagem, tão íntima ela se nos torna, tão íntimos nós nos tornamos da natureza. E não é indiferente onde, como e com quem viajamos. Não é indiferente o sítio e a hora escolhida, pois sabemos das nossas afinidades e das horas secretas em que a paisagem se deve ver.

"Algumas viagens faço-as eu pelas manhãs
as prais baixas que começam
os objectos a descoberto
largados expostos com as marés." (2)

As manhãs e as tardes, como mais adiante veremos, contêm momentos especiais da paisagem e não é por acaso que os poetas preferem esses momentos, aos momentos do meio do dia.

Eles reúnem em luz e ambiência potenciais bem maiores que o tempo central do dia e, para cada lugar, um tempo próprio de ver e viajar.

(1) Mário de Sá Carneiro, *Obras poéticas*, p. 82

(2) R. Lino, *op. cit.*, p. 32

"Viajo a uma certa temperatura
nos graus de cada lugar." (1)

Cada sítio, cada lugar e cada paisagem têm uma personalidade que só apreendemos se estabelecermos uma relação de afinidade, como o "grau de cada lugar", que nos permite sintonizar o espírito para o emitido, como nos diz Sá Carneiro:

"Sei a Distância; compreendo o Ar" (2)

Viajar torna-se assim não um acaso de vagabundo mas uma escolha de poeta, querendo o momento e o sítio, um e outro amados previamente por uma disposição da alma que de há muito criou afinidades.

Viajar é o modo mais absoluto, quanto a nós, de ver, conhecer e amar a paisagem. Nem esta nem a viagem se terminam nunca, podendo em ambas andarmos perdidos uma vida sem que se chegue a um limite. E diríamos como Saranago:

"A viagem não acaba nunca. Só os viajantes
acabam. E mesmo estes podem prolongar-se
em memória, em lembrança em narrativa (...)
o fim duma viagem é apenas o começo doutra." (3)

(1) *idem, ibidem.*

(2) Mário de Sá Carneiro, *op. cit.*, p. 82

(3) José Saranago, *Viagem a Portugal*, p. 233.

7. A PAISAGEM REVISITADA

As paisagens da infância, as primeiras de que temos consciência espacial, são lembranças difusas na memória, único local possível em que as encontramos.

Falar delas, é procurar em recantos antigos, a intimidade de outras visões com tempos e dimensões únicas. É, inevitavelmente, descobrir momentos da própria infância, revisitando-as e re-olhando-as hoje, na distância e no tempo que as tornou afeição.

Quase nada se modificou no modo de olhar. Ver hoje a paisagem é continuar o olhar de infância. Compreendemos que a admiração perante a primeira paisagem de que temos consciência, é a mesma admiração de hoje, perante qualquer paisagem. A essência delas não é o visível, mas o invisível recordado. E é isso o que verdadeiramente conta.

Essa primeira paisagem era então um campo, de malmequeres amarelos, ao sol de Primavera, e a memória hoje é a luz reflectida e a admiração. Não sabemos concretamente de quê, mas talvez a admiração por apenas descobrir a paisagem ou o espanto da inocência perante outra inocência.

Talvez a admiração de presenciar e pressentir a vida pela primeira vez e a enorme impressão que isso produzia em nós; talvez a admiração perante um mundo que se alargava repentinamente, quando parecia já tão grande.

A paisagem era uma atracção oculta, um encantamento que nos mantinha suspensos; um desejo de descobrir, pelas coisas pequenas, flores, insectos, pedras, uma poça de água pejada de vida que aos

poucos alargava a compreensão do espaço a que acedíamos, na construção de um todo lógico, vivo e magnífico.

A água, e a vida intensa que nela se desenvolvia, eram por si um mundo. Do charco passámos a compreender o ribeiro e deste ao rio e ao mar, com a enorme lentidão que o tempo tem na infância.

O mundo cesceu no olhar, desmedidamente mais na imaginação fértil de criança e no eterno solilóquio, do que na realidade oferecida.

Tudo era grande, o espaço e o tempo, grande e demorado. Os dias, os meses, os anos eram eternidades cada um por si. O tempo contava-se pelos dias de Sol, que só esses eram dias, e o Inverno era a noite e a letargia de uma natureza em silêncio.

A memória dessa estação, é algo de imóvel esperando a alegria solar que anunciava o tempo vivo. Só esse contava como paisagem a precorrer e conhecer.

As paisagens da infância, misturam-se também às paisagens de Salgari, de Crusoé e de Júlio Verne. As primeiras leituras são de certo modo, também as primeiras viagens que se acrescentam à paisagem inicial. E a paisagem não é ilusão que se perde, em crescendo o amador, pois não acontece como ao jardim, que julgáramos enorme e que depois verificamos não ser um mundo, mas um mínimo quintal.

As primeiras viagens, as reais, ficaram como aventuras admiráveis, misturando paisagens, cidades, imagens várias e sensações desmedidas. Instalaram em nós desde logo a ânsia de *correr mundo* em que a simples ideia de ir era já um prazer do imaginário antecipando superando a realidade.

O que vimos, e o *como* vimos nesse tempo, formou o tempo seguinte. Na infância nasce o homem com todos os defeitos e virtudes, ou se quisermos o homem é sempre a criança recordada. (1).

E a paisagem prossegue magnífica, em realidade e em imaginário, num local onde a criança e o homem se misturam em memória e em desejos idênticos. Ai se refugiam do mesmo modo, ai meditam sonhos em nada diferentes, e formulam as mesmas vontades de natureza. Receios alegrias, saudades, tudo se comunica em qualquer tempo do homem, porque no seu olhar a paisagem e a natureza permanecem fieis ao primeiro encontro. A primeira verdade, permanece a verdade de sempre. A memória da paisagem, coincide com o gosto e o sentimento experimentado hoje, numa repetição de prazer, e na irrepetibilidade do tempo.

Não há memória alguma da paisagem que não contenha a infância e a saudade, mesmo que Alberto Caeiro diga que

"A recordação é uma traição à Natureza
porque a Natureza de ontem não é Natureza" (2)

Que o não seja. Que seja natureza que já foi, ou mesmo memória da natureza, isso nada altera o que se sentiu, viveu e permaneceu. Antes pelo contrário. A recordação é a realidade da realidade desaparecida.

Hoje não será real natureza, mas é seguramente uma afectividade dela, e que permite que cada dia de paisagem seja uma afectividade da memória.

(1) Para o que vimos dizendo acerca da paisagem da infância, e sobretudo para este último parágrafo parecem-nos fundamentais, como justificação das nossas ideias, as palavras de Arnold Gesell: "Os primeiros cinco anos do ciclo de desenvolvimento da criança são os mais essenciais e os mais formativos pela razão simples, mas suficiente de serem os primeiros. A sua influência sobre os anos que depois se seguem é incalculável". *A criança dos 0 aos 5 anos*, p. 31.

(2) Alberto Caeiro, *Poemas*, p. 64

"Dorminos sobre a infância
sobre os lugares da juventude
a paisagem
as palavras que dissemos" (1)

é este o tempo que mais temos, o tempo passado, pensado, monologado. O presente é o instante imediatamente passado, sem dimensão, que, mal se gozou, assim se perdeu. Transitório e breve. O futuro é o instante que se seguirá de imediato mas que nunca conhecemos em futuro, tão só como presente a passar. E este, o passado, é aquele que verdadeiramente conhecemos e que verdadeiramente também retemos.

A memória, que guarda a maioria do nosso tempo, do conhecimento, do pensamento feito sobre a paisagem é o local do passado experimentado.

Nele se constroi a vontade que decide o presente e, a paisagem é em nós um exercício vivido. Toda a paisagem acumulada, reaparece na presente, em sobreposição e relações diversas.

Rilke escreve acerca da infância e da paisagem algumas palavras que saem certamente directas da sua própria infância. Sentimo-las pesadas de memória e também da tristeza pela consciência de que muitas das infâncias "se resignent et vont vers les hommes partager leur travail" (2), porque não souberem ou não puderam manter-se próximas da natureza e, por isso, infância abreviada.

Os outros, os solitários que a olharam conforme puderam "sans bien le savoir au temps de leur enfance" esses perseguiram-na, e

(1) João Miguel Fernandes Jorge, *A beira do mar de Junho*, p. 67

(2) Rainer Maria Rilke, *Le paysage*, p. 36

mantiveram-na viva, desde a primeira paisagem. "On a compris" diz ele "que ses derniers sont les artistes, les poètes ou les peintres, les musiciens (...) Et par cet individu isolé l'humanité tout entière se rapproche de la nature". (1)

Raramente nos será dado encontrar quem escreva sobre o tempo da infância sem que nisso transpareça a saudade desse tempo. Sem dúvida que muita dessa saudade ou dessa nostalgia se deve à inocência com que se podia olhar o mundo. Para Saramago,

"Há na memória um rio onde navegam
os barcos da infância, em arcadas" (2)

enquanto que para Mário Beirão a infância se sobrepõe às saudades da sua paisagem:

"oh terras transtaganas.
Tardes da infância" (3)

Na verdade, muitas das saudades da infância são saudades da paisagem.

Na verdade também, só a paisagem resistiu e se manteve inocente. Só, unicamente diante dela, podemos sem medo de parecer ridículos, voltar a ser criança inteiramente. Porque essa criança permanece interior, oculta de tudo e todos menos da natureza, e anima-se por cada vez que nos deixamos inundar pelo sentimento afectivo da paisagem recordada.

(1) *idem*, p. 37

(2) José Saramago, *Os poemas possíveis*, p. 59

(3) Mário Beirão, *Ausente*, p. 43

Raramente olhamos a paisagem sem que o olhar da infância se lhe sobreponha, sem que ele reponha a seu belo prazer todas as paisagens da memória, nas relações mais diversas e assim " a veces tropiezan mis ojos de hombre con los paisajes que amara el niño" (1)

Sempre a memória se apresenta à emoção do momento. Em cada paisagem que nos emociona, descobrimos quase sempre uma outra, muito mais anterior onde algo agradável aconteceu. Chamam-se e atraem-se, pela afinidade que consciente ou inconscientemente se descobre. E se quisermos fazer a experiência, pensemos, diante de uma paisagem que nos é imediatamente afectiva, se há ou não por de trás dela, algo de que nos recordemos. Muito raramente, não encontraremos a fonte da emoção, oculta em qualquer recanto.

Por sua vez a nova paisagem virá a ser recordação afectiva em memória tempo e distância, para fonte de outras paisagens futuras. É assim que, "a medida que el sol se eleva en el cielo azul, reaparece un cielo que amé de niño, cierta vez mui lejana" (2).

Espontânea ou voluntária, a memória da paisagem é responsável por parte do sentimento que experimentamos diante dela, pela localização da lembrança mediadora, como refere Ellie, pelo "presente psicológico" relacionando o tempo anterior e o futuro. (3)

Mais difusa, a lembrança localizadora, envolve o presente vivenciado, alimentando-o e valorizando-o em relação afectiva. Por sua vez esta contínua relação, *memória-presente*, revitaliza por assim dizer, a memória, estimulando-a e dando profunda razão e actualidade à "memória de fixação e de conservação" (4).

(1) Eduardo Caballero Calderón, *Caminos subterráneos*, p. 18

(2) *idea*, p. 31

(3) Fr. Ellie, *Cours de psychologie*, p. 206

(4) *idea*, p. 204

Esta espécie de repetição de um presente que conhecido chama algo já vivido, tem uma correspondência com a repetição de vivências de uma mesma paisagem.

O desejo de rever ou visitar uma mesma paisagem é idêntico ao desejo de reler um poema ou ouvir uma mesma música. Trata-se da usufruição estética repetida, usufruição essa que não se completa nunca por um só tempo, mas que ao contrário, se intensifica, repetindo novas ocasiões de apreciação.

Pensamos, tal como diz Mirabent (1) que a primeira fruição, o primeiro contacto é decisivo no que toca ao juízo feito sobre o objecto ou espaço, seleccionando-o como matéria que de um modo especialmente emotivo nos toca.

A repetição, que o viver e reviver implica, perdendo a emoção primeira da espontaneidade, é sempre um precioso sentimento que se acumula em conhecimento experimentado.

Se por um lado a repetição anula a emoção preciosa que o espontâneo provocou, leva-nos, por outro, a uma maturidade da vivência estética e a uma confirmação do real valor das coisas.

Voltar a uma paisagem, por vontade de a rever, nunca foi para nós um receio de perda de algo emotivo que tenhamos vivido. A memória afectiva guarda essa emoção e o que procuramos, à parte a saudade que é sempre presença, é nova vivência a continuar a paisagem.

A repetição, é algo de tão relativo que quase não devíamos usar esta palavra, pois que o que se repete não é a emoção mas apenas o acto de voltar.

(1) F. Mirabent, "Sobre la repetición en estética", in *Revista de Ideas Estéticas*, p. 3

O tempo é já outro, o nosso olhar diferente também do primeiro, procurando não já a primeira emoção mas o prazer de uma paisagem que nos é querida. é um prazer premeditado que de cada vez que se experimenta nos leva a um calmo e profundo conhecimento nada perdendo em afectividade, poesia e beleza mas antes revivendo em tempos diferentes.

Temos voltado frequentemente às mesmas paisagens (Coa, Paiva, Soajo, Monsanto) (1) e não só nada perdemos do fluido poético e estético que com elas se gerou da primeira vez, como, muito ao contrário, algo se tornou extremamente sólido.

A repetição confirma, solidifica e redimensiona a paisagem revisitada. A par da primeira memória que transporta a maior emoção vivida, como foi para nós o caso da paisagem de Malhada Sorda (2), todo o revisitar da paisagem é uma re-poetização pela memória.

E repare-se que não pomos o acento tónico como o faz Mirabent na repetição estética, tratando o sentimento do belo estético (3), mas porque entendemos que a paisagem não tem de ser bela mas, tão só, afectiva para que qualquer sentimento se gere. é sobretudo pelo olhar poético que compreendemos e propomos a repetição, como modo profundo de conhecer uma paisagem.

Deste modo nos parece que a ideia de repetição mais se apresenta como algo que engrandece e não que anule a emotividade. Ao poético e ao imaginário que o alimenta, cada tempo diferente em que se revisita a paisagem é uma nova poética que se gera. Se o estético é passível de perder algo de emotivo na repetição, o poético ao

(1) Aludimos às Viagens de Estudo que constam no Vol. II desta dissertação.

(2) Vide, Vol. II desta dissertação, pp. 22-24

(3) F. Mirabent, *op. cit.*, p. 6.

contrário, recria-se por cada vez que se revive como que aumentando o potencial da fonte, porque exactamente, o imaginário não é estático.

A experiência de revisitar assim nos tem ensinado. Não é o deleite do olhar estético que nos atrai, não é a premeditação visual ou o rever do olhar que nos leva a voltar, mas o conteúdo poético que se refaz na profunda diferença que cada visita comporta. Viver um novo e diferente estímulo, mais que rever ou re-viver.

No fundo equivale a dizer que em poética não há repetição. Nenhum tempo é semelhante e assim nenhum lugar também, permanece igual. Os objectos poderão sê-lo, poderão manter-se esteticamente, mas a relação que implica a passagem do tempo sobre eles apresenta-se sempre numa nova dimensão poética.

É esta a dimensão que sobretudo procuramos e as saudades de um local por vezes mais não são que um desejo de poesia que nos mantenha vivos a nós e às coisas que queremos.

Na repetição dos nomes

- mais que em sua variada descrição -

fundamento esta viagem

como se por essas repetições

mais fundo levassem os olhos

obrigados a procurar para ver do que se trata" (1)

Assim o diz R. Lino, tão mais simplesmente e tão mais poeticamente também. Pelo poético somos obrigados a procurar mais fundo do que aquilo que os olhos são capazes de ver. É essa "repetição

(1) R. Lino, *Paisagens de Além Tejo*, p. 50

dos nomes" podemos fazê-la eternamente sem que nada se repita, nem nós próprios, fisicamente, nos passos que damos na paisagem tantas vezes caminhada. Nenhum passo se dá do mesmo modo, nenhuma impressão é semelhante, na irrepetibilidade do tempo poético.

Todo o olhar é uma confirmação do lugar e do ser
onde os deuses se encontram.

...

O lugar revela-se no esplendor da luz (1)

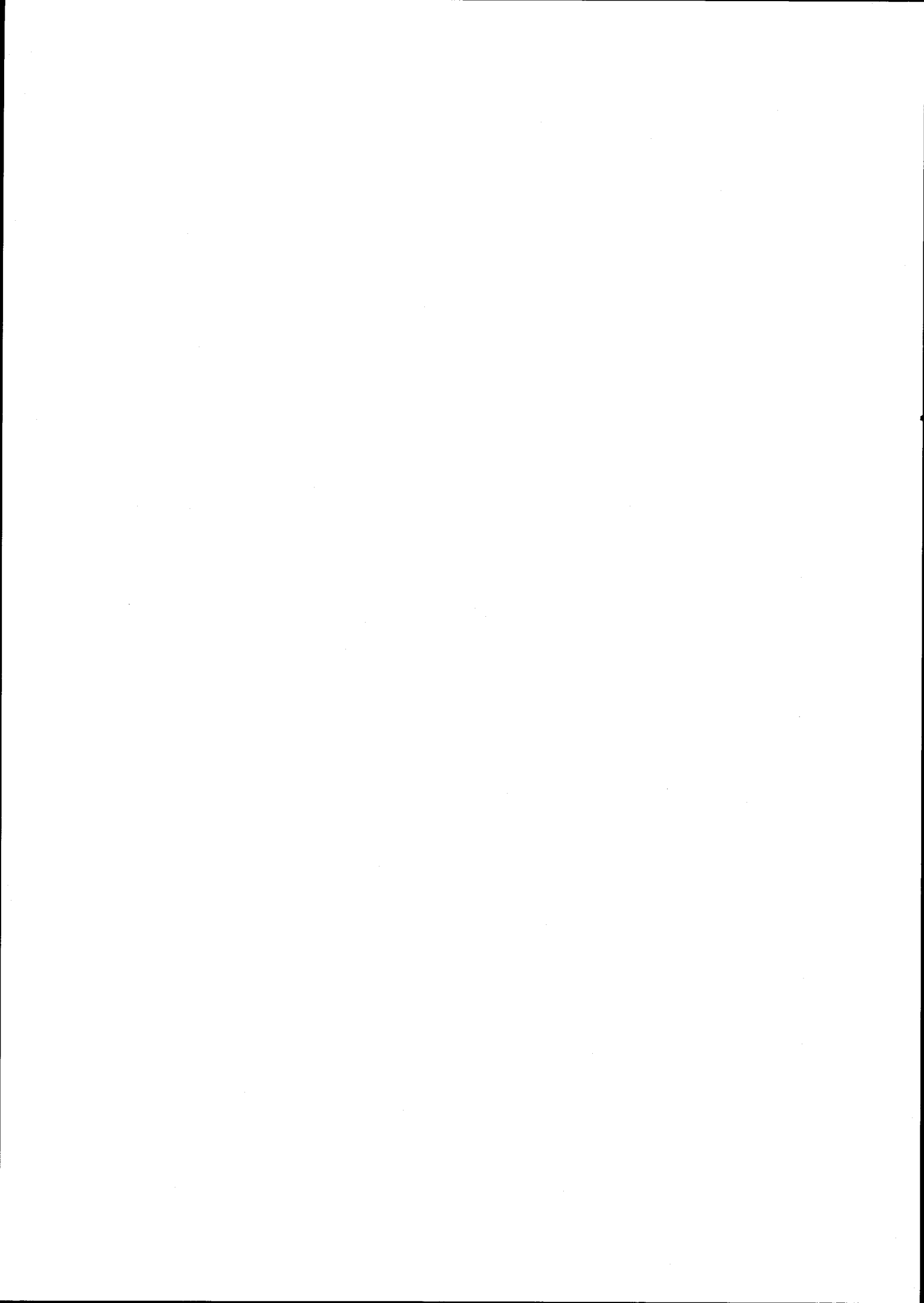
E Ramos Rosa confirma que o lugar é luz, é eternidade revisitada, mais do que as coisas materiais que o identificam, por onde olhá-lo e por onde amá-lo, tantas as vezes que pela saudade, amor ou por qualquer outra vontade ignorada queiramos revê-lo.

Rever é um crescimento interior. Rever cada paisagem amada é uma aprendizagem de como amar pela maturidade poética, encontrando na frequência contínua do lugar conhecido, a infinda profundidade do imaginário poético.

A fonte estética poderá secar mas a transcendência que a torna em poesia, essa flui continuamente dando à paisagem a infinidade que a imaginação deseje.

(1) António Ramos Rosa, *Gravitações*, p. 51

CAPÍTULO III
A POÉTICA



1. INTRODUÇÃO POÉTICA

"é poeticamente que habitamos o mundo ou não o habitamos" (1)

Lapidariamente, Eduardo Lourenço, não deixa alternativa à nossa existência. E não há de facto, pois se não formos poetas vivos, sucumbimos a uma existência estéril, sem estímulo e inconcebível. Sem prazer de existir, o humano debilita-se mentalmente e sucumbe.

Sonhar é o alento que nos faz interessar na tarefa de viver e, viver, não é estar esperando, mas estar fazendo e prosseguindo a poesia inicial, que foi o acto de nascer.

(1) Eduardo Lourenço, *Tempo e poesia*, p. 42

Nascemos para a poesia do período mais formante da vida humana e que se perfaz nos anos de infância, poesia a que, ainda o mesmo autor, chama, "expressão de origens".

Nascemos nela e com ela, já impregnados do seu fluído, que é linguagem em que o universo se entende, em que qualquer povo de qualquer língua fala entre si.

"La poesie est le premier langage de l'humanité". escreve Tcheng Ki-Tona (1) no prefácio ao livro de António Feijó, a que poderíamos acrescentar que, além de primeira, é verdadeiramente a única que a sustenta, e lhe confere um sentido.

Cada poeta transporta consigo a humanidade inteira num secreto e imenso poder, como o próprio Rilke nos diz: "Et par cet individu isolé l'humanité tout entière se rapproche de la nature" (2).

A perda ou a ausência de poesia, tornam-se insuportáveis para nós. Não é concebível o homem sem beleza, sem sonho, sem a irreabilidade que lhe suporta a realidade.

O sonho alimenta-se da fuga da realidade e dela própria, fuga. Em seguida, a irreabilidade construída, é o meio que torna a realidade visível.

Imaginar é a essência do poético extraído do silêncio maravilhoso do universo que o homem vem descobrindo. Do silêncio que se nos apresenta fazem os poetas, a luz, o amor, a vida.

O silêncio em si é já belo e tão belo, que Eduardo Lourenço afirma que hoje na poesia portuguesa o silêncio é tudo "O que há de mais sentido e fundo" (3) tendo assim atingido numa expressão invulgarmente alta.

(1) Tcheng-Ki-Tona, *in* António Feijó, *Poesias Completas*, p. 130

(2) Rainer Maria-Rilke, *Le paysage*, p. 37

(3) Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 85.

Só a poesia pode falar assim do silêncio: uma coisa "sentida e funda", ideia que obriga de novo à poesia, para podermos compreender que *coisa* é esta do silêncio que se sente, que se aprofunda e se palpa como matéria poética.

Poesia é *Matéria de Amor* (1) pois nos parece que esse habitar poético do universo é também um habitar afectivo. Pensamos mesmo que há sentimentos universalmente indeligiáveis, o amor e a poesia, que são ao mesmo tempo habitat privativo dos poetas e o próprio universo oferecido pelos deuses.

O silêncio, coloca-o Fernando Pessoa em locais que só a poesia encontra, habitando-os:

"A paisagem longínqua só existe
Para haver nela um silêncio em descida
Para o mistério, silêncio a que a hora assiste"(2)

*

Poética, poético, poesia, são palavras, e cada uma um mundo, que fazem parte deste enorme silêncio da Natureza. Cada uma delas um diferente caminho que se percorre, mas as diferenças do sentido e significação diluem-se no todo final da poesia universal.

Por vezes, ao longo deste trabalho, utilizamo-las indiferentemente, com a consciência de alguma inexatidão, é certo, mas

(1) António Ramos Rosa, *Matéria de Amor*

(2) Fernando Pessoa, *Poesia*, p. 62.

sabendo também que a diferença se perde e se anula no sentido global do percurso percorrido.

Ao longo das páginas dedicadas a este Capítulo em que nos ocupamos das suas relações consideradas essenciais, desde a origem do vocábulo, à transcendência, à arte, à literatura, ao imaginário, aos estados da alma, à contemplação e à própria autonomia, apercebemo-nos da impossibilidade de rigidez de significados e sentidos.

Os próprios autores que consultámos, as utilizam frequentemente sem a rigidez de que falamos.

Poética, é a doutrina, ou a paisagem que o é, ou a arte da versificação e poesia será desde o poema à arte poética, e à poesia universal.

O que mais especifica o correcto sentido de cada conteúdo, é afinal o contexto em que é usado e que, esse sim, pela sensibilidade maleável, indica o significado a dar.

Este comentário, impunha-se, antes de nos ocuparmos deste Capítulo, como uma franqueza devida a quem nos vai ler, já que a clareza e a simplicidade do comunicado se nos afigura uma obrigação por parte de quem comunica.

2. POÉTICA E POESIA

"Falemos de poesia - dela mesma e das suas espécies, da efectividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos

e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente de tudo quanto pertence a esta indagação" (1)

Na sua obra, *Poética*, trata Aristóteles quer da poesia, quer dos imitadores que "imitam homens que praticam alguma acção" (2), quer da composição e da técnica.

Heudoro de Sousa refere que é pouco importante a distinção entre *poesia* e *arte poética* a respeito da qual hesitam "tradutores e comentadores" pois que "Aristóteles, no seu tempo, teria que propor a equação" tomando-a sob a designação de *Poética*. (3)

Esta mesma equação no sentido da palavra *poética* vamos de facto encontrar hoje ainda nos nossos dicionários e enciclopédias com algumas variantes: "arte ou conjunto de regras que ensinam a construir os versos; a teoria da versificação", (4) "arte de fazer versos ou composições poéticas; tratado (...) de versificação" (5) o mesmo encontrando no novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa (6).

O Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa difere um tanto desta definição referindo-se à "faculdade ou talento poético" remetendo-nos, assim, para o *poético* onde vamos encontrar o "que tem a virtude de fazer, de criar, de produzir" do grego *poietikós*, que em seguida nos conduz a *poiésis* pelo italiano *poesia* como o "acto de

(1) Aristóteles, *Poética*, p. 103

(2) *Idea*, p. 105

(3) Heudoro de Sousa, *in Poética*, de Aristóteles, p. 149

(4) Rodrigo Fontinha, *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*

(5) *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*

(6) António Morais Silva, *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*

fazer, de fabricar: criação..." sendo *poietés* o autor, criador..." desta criação. (1)

Temos assim um percurso etimológico, claro e sintético, não subordinado já à exclusividade literária mas cingido também à origem e formação das palavras, e ao seu sentido primeiro. Como sentido é um fazer, um acto de fazer, de fabricar, por um autor criador. Um pouco como no sentido de M. Antunes definindo *poesia* como "um fazer, que é um saber, que é um poder, que é um dizer", que acrescenta mais ao sentido já que é "um poder que é efectivo e afectivo de acrescentar um novo mundo ao mundo..." (2)

Detenhamo-nos um pouco nestes dois autores últimos analisando uma das questões fundamentais, para o nosso trabalho: o sentido primeiro e independente de fazer, de criar, de criador que Machado evidencia na sua definição, e o saber e poder afectivo de M. Antunes e que não surjem nos outros exemplos apresentados.

O *fazer criativo* e o *poder afectivo* (vontade), podemos resumi-los a *fazer* e a *afectivo* já que o primeiro, como acto humano, implica necessariamente criar, inventar, como o mais primário gesto da iniciação humana que o distingue no mundo animal e, o segundo, dispensa o poder e a vontade, entendendo por afectividade a consciência emocional do mundo que nos rodeia.

Resta-nos, assim, o *fazer afectivo* onde já nem a vontade é necessário mencionar pois este *fazer* a contém já em si.

(1) José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*

(2) M. Antunes, in *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, vol 15 p. 364

Numa depuração das palavras ou numa procura da subjetividade e do peso singular em si próprias, chegamos à poética como um fazer afectivo, uma obra do afecto, *opera prima*, num trabalho primoroso da fenomenologia do espírito e da alma (1), parafraseando a ideia de Bachelard.

E, neste sentido, é também o que nos surge no *Vocabulário Técnico e Crítico da Pedagogia e das Ciências da Educação*, "Arte da linguagem que usa exprimir ou sugerir estados afectivos... mas conservando-o em exclusivo "arte da linguagem". (2)

Não querendo prolongar excessivamente esta incursão etimológica, desejamos contudo referir ainda alguns dicionários da língua francesa em que o termo *poética* se alarga um pouco mais.

O *Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Literatures* refere-se exclusivamente ao sentido literário, tornando-o no sentido moderno como "une théorie interne de la littérature" (3) sentido moderno este a que se refere também *La Grande Encyclopédie Larrousse* atribuindo a sua origem aos trabalhos dos formalistas russos (1915-1930). (4)

Mas, tanto o "*Dictionnaire du Français Vivant*" como o "*Pluri Dictionnaire Larrousse*" para além do campo literário destacam respectivamente sentidos mais latos, como. "capable de sentir la beauté des choses, de comprendre la poésie" (5) e "une chose qui touche, émeut". (6)

Verificamos, assim, que nenhum dicionário se refere a uma possível expressão, às artes em geral, apesar da actualização de alguns

(1) Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, p. 4

(2) J. Leif, *Vocabulário Técnico e Crítico da Pedagogia e das Ciências da Educação*, p. 310

(3) Jacques Demougin, (dir.) *Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Literatures...*

(4) *La Grande Encyclopédie Larrousse*

(5) Maurice Davau et al., *Dictionnaire du Français Vivant*.

(6) Etienne Gillon et al., *Pluri Dictionnaire Larrousse*

alguns deles, contemporâneos de uma perspectiva de *poética* de carácter transcendental que sistematicamente deixam de lado.

Paul Valery propõe a palavra *poética* segundo a sua etimologia "... c'est à dire comme nom de tout ce qui atrait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance est le moyen" (1) não a retira da sua intimidade literária quanto à substância e meio de expressão. Contudo, avança depois não muito claramente para um nível supra-literário quando se refere às obras do espírito. (2) Ele restitui-a a um significado original tal como refere R. Pajano, referindo-se a "poiein - poietiché tekne", que os escritores gregos da idade clássica usavam não só no sentido especificamente literário como também no sentido de "l'attività artistica". (3)

No sentido de *literário* é, também, a opinião de Aguiar e Silva, dizendo ... "ser a disciplina teórica que estuda as categorias e os caracteres específicos do discurso lit., abrangendo portanto todas as obras lit. independentemente do facto de serem escritas em prosa ou em verso" (4)

Ao ler Castagnino, pensamos que vai abrir o significado e sentido de "poética" a uma visão mais alargada: "Abordé la cuestión del «sentido poético» como algo no privativo del verso; también presente encerta classe de prosa" (5) e verificamos que apenas se ocupa do sentido literário estendendo-o também à prosa.

(1) Paul Valéry, *Introduction à la Poétique*, p. 13

(2) Idem p. 25 "... c'est la notion toute simple de faire que je voulais exprimer. Le faire, le poien, d'aut je veux occuper et celui qui s'achève en quelque oeuvre (...) qu'on est convenu d'appeler *oeuvres de l'esprit*"

(3) Rosalba Pajano, *La Nozione di Poetica*, p. 87

(4) V.M. de Aguiar e Silva, in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol 15, p. 367

(5) Raúl Hector Castagnino, *Fenomenologia de lo Poético*, p. 101.

Perante certos autores e certos títulos, surgiu-nos frequentemente a dúvida sobre se apenas pretendem abordar a poética no campo mais restricto do literário, admitindo contudo o seu alargamento a outros níveis ou se a restringem apenas ao literário por não a conceberem de outro modo. Nem sempre é claro, e, por esta razão hesitamos por vezes em afirmar categoricamente se determinado autor restringe poética a poesia, literariamente falando. cremos, no entanto, interpretar correctamente o sentido do trabalho de Castagnino se bem que por vezes o seu discurso pareça desligar-se de um conceito literário para se elevar ao domínio da criação inerente à arte em geral.

No início da sua obra dá-nos conta de como a poesia se interioriza ao homem que "previamente la siente bulir dentro de sí... transvasandola en la realidad formal de una escritura de caracter poemático". (1)

é esta formalização em escrita que cinge o seu trabalho a um sentido literário e que nos leva a colocá-lo na posição restrita do termo pois é para ele forçoso que a poética e a poesia se expressem pelo verso ou pelo menos pela prosa poética. O que o homem sente "bulir dentro de sí" é antes do poema, a essência da poesia, e que não vemos porque razão terá de expressar-se unicamente por versos.

Parece-nos, assim, não ser de todo incontroversa a questão poética no que toca ao seu significado, conteúdo e níveis, a que pode ou se quer que seja tomada.

Contudo, e ao inverso do livro de Castagnino, *Poétique du paysage* de Tison-Braun, já pelo subtítulo - *Essaie sur le genre*

(1) *Idem*, p. 11

descriptif (1), esclarece-nos de imediato qual a sua intenção de poética. Não sabemos, se para além do que desenvolve nesta obra Tison-Braun tem para si própria uma visão mais alargada de poética mas o que é certo é que não nos ficam dúvidas quanto ao âmbito do seu trabalho: "C'est donc avant tout la difference entre voir et decrire que retiendra notre attention". (2) Uma poética da palavra descritiva, uma poética da palavra que vê a paisagem em verso, ou em prosa numa obra excelente em que para além daquilo a que se propõe, reúne alguns dos mais belos olhares sobre a paisagem.

E, se bem que seja no âmbito literário que Tison-Braun se move, não se esconde na sua obra toda a "poesia do universo" (3) a poesia das poesias, aquela que pode produzir toda e qualquer criação, onde sentimos que o seu mundo poético é vasto e profundo.

Parece-nos, e no fundo é aquilo que mais nos importa, que a bipolarização entre arte e arte literária, não só não tem sentido, como não é um obstáculo ao desenvolvimento que pretendemos fazer. Quer seja tomado no sentido literário mais ou menos específico, quer no sentido mais alargado e correspondente a criação artística, o mundo que é a poética e a poesia (e aqui o seu significado é semelhante) encontra-se, em última análise, atraído por inteiro a um mesmo ponto, à medida que caminhamos para o topo da pirâmide, para a "...zona de intuición de lo espiritual en lo sensible." (4)

(1) Micheline Tison-Braun, *Poétique du Paysage. Essai sur le genre descriptif*

(2) *idem*, p. 11

(3) Sophia de Mello Breyner Andresen, "Poesia e arte moderna", in *Colóquio* nº 8 Abr. 1960 p. 53

(4) Raúl Hector Castagnino, *op. cit.*, p. 101

é neste ponto, onde as opiniões mais literárias, mais técnicas, artísticas ou filosóficas, acabam todas por ter algo de muito em comum.

Aqui, nesta zona próxima da fonte original, de uma génese do poeisin, poderemos começar a reunir as poéticas mais dispersas e encontrar um percurso que aos poucos se vai tornando familiar a todas, numa linguagem inteligível em que as tendências se fazem sempre entender.

3. POÉTICA COMO ARTE

"Le premier instant de la création poétique... c'est la première rencontre du futur créateur avec une oeuvre, poème, tableau, symphonie..." (1).

Nestas palavras de Jean Cassou encontramos a poética como génese da arte, ou antes, dois encontros da poética. O primeiro encontro do artista faz-se com a poesia em si mesma, com aquela que é independente do homem (2) a poesia do universo, numa superior relação e ainda anterior ao fazer. O segundo encontro faz-se entre o artista e a própria obra.

Do primeiro encontro, comum a toda a arte e a todo o artista e que podemos situar numa *poética geral* resultará a *poética particular* inerente a uma espécie de arte onde naturalmente se inclui a poesia.

(1) Jean Cassou, *La Création des Mondes*, p. 43

(2) Sophia de Mello Brayner Andresen, "Poesia e Arte Moderna" in *Colóquio*, nº 8, Abr. 1960, p. 53

Aqui, o poeta encontra-se e encontra o início da sua obra que se realiza segundo uma poética específica, particularizadora do modo de conceber, de criar e, depois, para além do artista, na autonomia da arte, também numa poética de cada obra.

Este fenómeno relacional homem/poesia gera a poética específica (cada uma das artes), onde se encontra particularizada também numa outra leitura a sub-especificidade poética do homem/artista. Poderemos, assim, falar da poética do desenho, como por exemplo falar da poética de Júlio Pomar, referindo não já a arte de Pomar em si mesma, mas a fecundação que nele se realizou pelo momento poético que se instituiu com a poesia do universo. A transfiguração que se edifica na alma do artista é que constitui, no fundo, o embrião de uma e de toda a sua obra, reflectindo a sua posição de afectivo, de belo, de transcendente e ideal perante o mundo das coisas, dos seres e de si próprio. De certo modo uma atitude interior, extremamente funda e comum a todo o criador. A maior profundidade que o eu artístico tem necessariamente que atingir ao ensaiar os primeiros movimentos em direcção à obra.

Simultaneamente, a poética alarga-se à arte saindo do campo restricto da literatura e requerendo, para si, uma paternidade extensível à criação da obra. Supera as diferentes expressões perfazendo-se origem do sentir, do pensar e do fazer a arte, numa forma suprema de arte.

Todo o início, todo o pensamento, todo o imaginário artístico se recria na poética, como num estado primeiro, num sobre-estado de um "surmonde" (1) que preenche o espaço acima das diversas

(1) Amorim de Carvalho, *De la Connaissance en General à la Connaissance Esthétique, L'Esthétique de la Nature*, p. 322

artes e do espírito criador, idealidade que "Tous les arts... peuvent également traduire" (1)

Hegel, afirmava-o muito antes, referindo-se à poesia como "le tout que reunit en soi au plus haut degré, dans le domaine de la pensée, les deux extrêmes formés par les arts plastiques et par la musique". (2)

Poesia e pensamento coincidem aqui, para Hegel, numa mesma denominação que abarca simultaneamente toda a existência e que ele exprime na continuação da ideia de poética.

No entanto, pouco se afasta do seu significado original, significado onde sem grande complexidade ou teorizações excessivas podemos encontrar uma *poesia/poética* que "... se révèle comme une création (Ποίσις) de l'esprit." (3)

Criação, arte, poesia, são actividades do espírito, indeligiáveis no tempo e no espaço da poética, espaço preponderantemente preenchido pela sua sobreposição ao mundo e ao próprio homem, como ser superior, como "être poétique de la nature" (4)

Dufrenne, chega aqui, ao que nos parece ser um ponto culminante do seu pensamento em relação ao que é a poética em termos de essência.

Para ele a natureza é um ser poético, como se natureza e poesia neste sentido fossem uma e a mesma coisa, pois é nela, natureza como ser, que Dufrenne personifica a poesia.

A este nível, e enquanto espaço puríssimo da formação da criatividade, a poética "est libre et n' a pas d'object" porque, "elle

(1) *idem*, *ibidem*

(2) Georg W. F. Hegel, *Esthétique*, p. 115

(3) *idem*, p. 117

(4) Michel Dufrenne, *Le Poétique*, p. 226

ne vise que la Beauté" (1). Por isso, porque é tão absolutamente livre e desmaterializada "peut commander de haut toute operation artistique", o que o leva a afirmar com toda a simplicidade que caracteriza as suas profundas palavras sobre a poética que "il y a de la poesie en tout art, des que l'acte createur est habité par le souci de la beauté" (2).

Assim entende também R. Passeron este espaço na sua relação com o homem que é para ele o objecto da poética: "lutte creatrice de l'homme avec le vide" (3). Este vazio é o esforço constante e indispensável trabalho titânico presente e futuro, a permanente procura da poética pelo homem, do indivíduo pela sua própria poética, do seu verdadeiro criar.

Para além da poética como "ser poético" ou poética em si, e como poética relativa a cada arte, o homem individual tem este criar pessoalíssimo, "la poetique de l'artiste qui s'instaure avant, pendant et après l'elaboration de l'oeuvre" (4)

Esta criação da arte pela poética passa-se numa unidade sujeito-objecto, "numa fecunda simbiose... e onde ele se recupera na sua unidade original" (5).

É pouco concebível, portanto, a restrição de poética ao literário ou a qualquer outra delimitação específica. Os conceitos que hoje se alargam tanto em direcções multiplas, adquirem tais variantes que por vezes se torna complexo ligá-las pelos seus fios condutores. Mas certamente não é possível ignorá-los, nem é mais possível abordar

(1) *idem*, p. 239

(2) *idem*, *ibidem*

(3) René Passeron, "La poétique" in *Recherches Poétiques*, p. 23

(4) Michel Zeraffa, "Le Langage Poétique" in *Recherches Poétiques*, p. 59

(5) António Ramos Rosa, "A experiência poética", in *Colóquio* nº 9, Jun. 1960, p. 48.

um dos percursos qualquer que ele seja, sem o referenciar a outros e sem afinal caminhar em direcção ao que de comum há entre eles: "L'art et la poésie ne vont pas l'un sans l'autre" (1).

Aqui exprime Maritain, numa simples frase, o que vimos dizendo, não apenas a sua indeligiabilidade espiritual mas, também, toda a impossibilidade real de nos movimentarmos numa delas sem penetrar na outra. De uma se alimenta a outra, de uma se constrói a outra.

A poesia do universo, a poesia de que vimos falando só se realiza quando se aproxima de uma materialização, de uma formalização, e esta apenas se faz na obra, qualquer que ela seja. Por isso R. Passeron nos diz ao comentar Valery na sua "Première Leçon": "La poétique n'a aucune raison de se limiter aux arts du langage" já que a poética "c'est l'oeuvre em train de se faire" (2) e toda a obra de arte nestas circunstâncias cai no espaço poético da poesia universal.

4. DO TRANSCENDENTAL POÉTICO E DA POESIA DE TODA A OBRA HUMANA

Verificamos que é possível agrupar as tendências várias acerca da poética em três domínios sequentes e afins mas algo diferentes na sua proposta.

Primeiro, as que se cingem à poética como arte literária; segundo, as que a atribuem a toda a arte indistintamente do seu género

(1) Jacques Maritain, *L'intuition Créatrice dans l'Art et dans la Poésie*, p. 1.

(2) René Passeron, *op. cit.*, p. 15

e, por último, a tendência que se manifesta em René Passeron de a alargar a toda a obra humana independentemente de saber se é ou não obra de arte.

É esta a questão que nos propomos agora esclarecer. Se sim ou não, é possível à poética ocupar-se de toda a obra humana, e como.

Passeron fala-nos nessa extensão mas, coloca-a apenas como uma hipótese sem contudo a desenvolver: "une perspective plus ambitieuse pourrait même l'élargir à toutes les oeuvres de l'homme" (1).

É, no entanto clara, a sua posição, ao referir que "La poétique ne saurait se limiter au domaine de l'art" (2)

Mas, que faz afinal, com que a noção de poética para além de ser extensível a toda a arte, se expanda ainda a toda a obra humana?

Creemos que a resposta está contida no próprio conceito de obra e na indispensabilidade do acto criativo que a acompanha na sua génese.

Passeron deixa antever esta questão ao mencionar a quantidade de actividades humanas que hoje requerem a denominação de obra e, assim, ainda que não referindo o que entende por obra ou pelas obras com direito a poética assume como um direito falar-se de "une poétique des religions des langues, des mythes..." ou mesmo, "une poétique politique" (3) atribuindo já uma normalidade criadora a domínios e a actividades que na sua generalidade, não são arte nem obras de arte.

(1) René Passeron, *op. cit.*, p. 15

(2) *idem*, p. 23

(3) *idem, ibidem*

A obra é, para Passeron, um valor dentro da poética e a esta define-a como "science normative des critères de l'oeuvre et des operations qui l'instaurent" (1).

Tomando como ciência normativa aquilo a que chama "Poética geral" subdivide-a seguidamente em três espécies: "poética formal" que se ocupa do "fazer" e do que há de criador no objecto; "poética dialética" posterior ao fazer e que se ocupa do objecto no seu modo de criação por parte do artista, e uma terceira espécie, que reúne as poéticas específicas a cada arte, e que denomina "poética aplicada" (2)

A poética geral, por sua vez, acubar-se-à da questão primordial de que dependerá a existência das espécies, isto é de saber em que medida, as actividades humanas são criativas ou não.

Verifica-se, assim, ser a criatividade o ponto chave que obterá ou não a denominação de poética para a obra em questão.

Mas como definir e decidir afinal o que é "obra"? E que obras contêm ou não criatividade? Como aferir da criatividade na obra?

Humberto Eco (3) refere para a noção de "obra de arte": "objecto acabado... aspirando a uma fruição que o reinterprete", fruição essa que é possível por parte de cada fruidor.

Estão aqui implícitas as duas estéticas de Roger Bastide, a da criação e da função e que ele considera tão importantes para o artista. (4)

A obra está, assim, intimamente ligada a quem a concebe e cria e a quem a olha e terá ou não prazer na sua contemplação. Pelos

(1) *idem*, p. 21

(2) *idem*, pp. 22 e 23

(3) Humberto Eco, *A Definição da Arte*, p. 153

(4) Roger Bastide, *Art et Société*, p. 82

laços da estética quer no acto de fazer quer no acto de contemplar, se perfaz a obra de arte.

Mas esta definição de Eco refere-se à obra de arte e não a qualquer obra humana e as estéticas de Bastide têm como objecto, o objecto artístico. Não estamos, como se verifica, no domínio de qualquer obra.

Servem-nos, contudo, estes dois autores para contrapor a obra de arte a que ambos se referem, à obra humana de Passeron e a qual necessitamos definir para o nosso estudo, não estabelecendo fronteira rígida entre o que é obra de arte e o que será obra humana.

A questão da fruição como um prazer de ver inerente à obra, na acepção de Eco, pressupõe já uma qualidade estética a dado nível, que terá que ser elevada para que consiga despertar prazer, o qual, é, respectivamente *aspiração e reinterpretação*.

Este nível, este grau de prazer sentido por um, o criador, e por outro, o usufruidor, determinam afinal o estatuto da obra: arte ou não arte.

Qualquer quadro de Van Gogh é considerado uma obra de arte. Um desenho infantil com toda a criatividade que lhe possa estar implícita, não é obra de arte (1). Donde a criatividade não ser condição suficiente. Do mesmo modo que um prato pintado de S. Pedro do Corval o não é.

Assim, ao primeiro chamamos arte, ao segundo talvez arte infantil e ao terceiro artesanato.

(1) Arno Stern é bem claro a este respeito, mesmo usando a expressão "arte infantil": "nesta actividade particular, são necessárias designações próprias, a fim de evitar confusões" (p. 16), é uma expressão "própria da infância" (p. 18) não se confundindo com a expressão *arte* do adulto. E precisa: a arte infantil "é a concretização de sensações em formas e cores" (p. 38). Nada tem em comum com a *arte* e com a intenção artística. Arno Stern, *Iniciação à educação criadora*.

Esta distinção contém para além do grau de criatividade, (independentemente da beleza que também por si só não é condição suficiente) um grau simbólico e de função do objecto em si.

A obra de arte é *inútil* por oposição à arte infantil e ao artesanato que é essencialmente útil. Em toda a obra, como em todo o obreiro, está implícita a "artisticidade intrínseca de todas as operações humanas" (1) contendo esta palavra *artisticidade* o valor inicial do vocábulo latino *arte*, "virtude, habilidade, talento para fazer qualquer coisa" (2).

E Pareyson, diz-nos ainda, que "in ogni campo dell' operosità umana niente si può fare senza insieme inventare in qualche maniera il modo di fare" (3) o que equivale a dizer que nada, nenhuma obra por mais simples que seja se pode fazer sem arte. E este modo de fazer é a poética como operatividade.

Ora o emprego, aqui e deste modo, do termo *arte* unifica toda a obra humana debaixo de um mesmo sentir que é uma forma particular do fazer. é o fazer com amor, "inventare... il modo di fare" da vida espiritual.

Mas, por fim, o que distingue a arte do comum das obras para além da criatividade e da beleza inerente é "la formatività comune a tutta la vita spirituale" (4), o que a torna numa actividade distinta entre os outros "fazeres" e que contém um si sempre um tanto de espiritualidade.

(1) Humberto Eco, *op. cit.*, p. 15

(2) Luigi Pareyson, *op. cit.*, p. 63

(3) *idem, ibidem*

(4) *idem*, p. 21

A obra de arte requer, portanto, um alto grau de criatividade e espiritualização no modo de operar, antes e durante a obra. E, não encontraremos maior distinção entre a obra de arte e as outras obras humanas senão a *espiritualidade formativa*, um especial modo de fazer. Um artesão cria a sua obra, o artista também. Ao primeiro, não se exige transcendência e a nossa contemplação diante da sua obra se bem que dê prazer, não é uma emoção. Ao segundo, a emoção ocorre de imediato quer pela forma em si quer pela visão do mundo que o artista propõe.

O artesão não propõe ao usufruidor uma visão do mundo, nem sequer aspira a ela. Tão só a sua arte, no simples fazer criador.

Assim chegaremos à *poética formal*, aquela que pode-se ocupar de Van Gogh, da arte infantil, do artesão oleiro, indiferentemente, pois que ela se ocupa de toda a obra criadora qualquer que ela seja.

Toda a obra humana pode pois constituir-se como imaginação e formação e apreciar-se sob uma categoria poética pelo menos a da poética geral e a da poética formal.

5. ESTÉTICA E POÉTICA

Tomada a poética como aquilo que preside ao acto criador qualquer que ele seja, presidindo portanto, também à estética da obra, vejamos agora como poética e estética se relacionam e diferenciam. Pretendemos estabelecer muito claramente, o modo e atitude com que nos movemos e vivemos perante as coisas, perante o próprio mundo, e distinguirmos quando o nosso pensamento é estético ou poético. Trata-

-se de saber que posição é a nossa perante uma obra que criamos, perante a natureza e perante a arte, não sendo de modo nenhum indiferente ao nosso próprio saber, quanto de cada uma destas posições mais existe em nós.

Cada uma delas tem consequências diversas e a consciência de como pensar em cada situação é para o espectador activo uma compreensão da dominância da estética ou da poética.

Não que uma elimine a outra ou que, pelo facto de estabelecer a diferença, se consiga marcar uma fronteira nítida entre ambas. Nenhuma das hipóteses teria alguma utilidade e só por um artifício inútil seria possível. Interessa, sobretudo saber, se o olhar sobre o mundo é essencialmente filosófico isto é, de carácter especulativo ou, bem ao contrário, de tipo operativo e imaginário o qual dirá da nossa atitude perante ele próprio.

Ambas as atitudes se fundem e se enriquecem em determinada área de contacto mas é sempre possível determinar a tendência. E é aqui que a consciência do estar nos parece fundamental. O seu conhecimento permite conscencializar o nosso potencial, dirigindo-o ampliadamente ao encontro da preferência.

Perante a beleza de uma obra ou da natureza sofremos um estímulo e uma emoção. O caminho que essa emoção levará dentro do nosso íntimo é necessário que o conscencializemos, se quisermos expressarmo-nos num ou noutro sentido.

Pela emoção estética discorreremos sobre o belo desde o seu nascimento, à sua vida, à sua função na sociedade. Pela emoção poética e, conseqüentemente pelo estado para que ela nos remete construiremos um ideal de obra e de vida em que a imaginação, a atitude pessoal e as ligações afectivas com o mundo propõem uma *idealidade* operativa.

É certo que a estética ocupando-se da percepção quer do belo da arte, num sentido mais restricto, quer de todo o belo num sentido mais alargado e incluindo a natureza, não pode, por conseguinte, furtar-se à emoção que acompanha a percepção. Esta emotividade é o primeiro ponto, a primeira área de sobreposição com a poética, pois por ela se inicia e estimula a imaginação, início também e domínio da poética.

"Quando o artista, terminada uma obra... se põe a reflectir, a opinar, a discutir sobre arte... estará ele actuando no campo da filosofia, onde terá de fazer uso da razão o mais coerentemente possível." (1).

Nestas palavras de Galleffi encontramos, em movimento contrário, o que acabámos de dizer. Ao terminar a obra o artista desce de uma poética da sua obra, de um mundo imaginário onde a razão não opera, porque é um mundo de liberdade absoluta em que imaginar é mesmo oposto à razão. Ao falar, ao reflectir sobre ela, especula sobre o belo que lhe conferiu e aí deverá ser racional, não imaginante mas objectivo, na construção do seu discurso e na justificação do belo da sua obra.

Vejamos como Amorim de Carvalho, de uma forma muito clara, nos propõe a um tempo o relacionamento e a diferença entre estética e poética. (2)

A percepção do belo, numa paisagem por exemplo, é uma emoção estética, isto é, a constatação de que há nela *beleza* e que essa beleza actua sobre nós de determinado modo.

(1) Romano Galeffi, *Fundamentos da Criação Artística*, p. 19

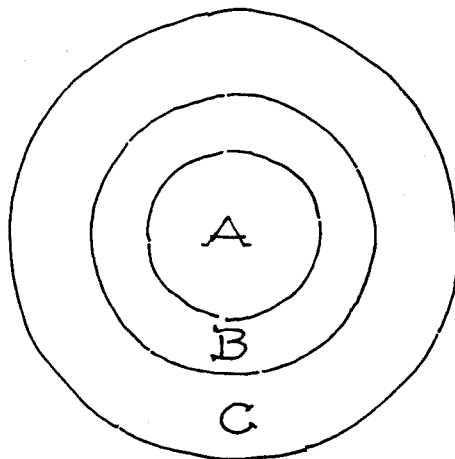
(2) Amorim de Carvalho, *De la Connaissance en General à la Connaissance Esthétique. L'Esthétique de la Nature*, pp. 322-324

Durante a contemplação desta beleza inicia-se um processo de idealização através do belo da paisagem que se vai distanciando progressivamente da realidade paisagem. No nosso íntimo, o belo vai idealizando a natureza, ao ponto de quase nada restar de paisagem, para se tornar beleza pura, desmaterializada, que nos transporta pela idealização a um processo de poetização.

A emoção estética contém uma tendência idealizante no acto contemplativo, que se torna o tempo poetizante e pelo qual se realiza um prolongamento da estética em direcção à poética.

Poesia, é para Amorim de Carvalho, "un état émotionnel d'idéalité, comme si l'on était sursitué, par une situation idéale, dans un *surmonde* qui est le monde idéalisé" (1). Uma impressão "à la fois de beauté et d'idéalité" (2) que toda a arte pode sentir e transmitir.

E exprime deste modo gráfico, a um tempo, a relação, o prolongamento e a diferença: (3)



(1) *idem*, p. 322

(2) *Idem, ibidem*.

(3) *Idem*, p. 323.

em que A seria a paisagem a que nos referimos atrás como exemplo, B a emoção estética sentida diante da beleza da paisagem e P a idealização poética ou poetização desse belo num prolongamento da estética.

E aqui se explicam as palavras de François Dagognet sobre a obra de Bachelard, ao verificar que "as *Poéticas* alargam mas também apenas prolongam os Elementos" (1), reafirmando essa tese de Amorim de Carvalho.

Nesta zona obscura em que o pensamento se desliga da razão e se torna pura imaginação, tudo flutua em busca idealizante sem a mínima oposição de princípios, regras ou ordens. A imaginação realiza, ao desligar-se de uma pura emoção estética, um processo de pessoalização, isto é, a passagem de um carácter social e colectivo da estética a um carácter pessoal da poética, tal como sugere Zeraffa (2).

Este processo de poetização que Amorim de Carvalho nos explica e que Maritain chama "libre créativité de l'esprit" (3) pela sua liberdade idealizante, formula toda a espécie de relações no tempo e no espaço em que a memória de conhecimentos e factos ocorre, conferindo à poética e ao estado poético a idealidade afectiva pela qual se distancia da estética.

Acerca deste aspecto nos fala Jean Cassou, referindo-se à arte Nova e à sua "poétique débordante" como "impulsions venant des profondeurs les plus secrètes de l'affectivité" (4). Diríamos mesmo que a poética no seu processo activo, no seu momento operativo no homem poético, desenvolve uma intensíssima acção afectiva e com ela se concretiza essencialmente o pensamento, a invenção e a obra.

(1) François Dagognet, *Bachelard*, p. 45.

(2) M. Zeraffa, "Le Langage Poétique", in *Recherches Poétiques*, p. 59.

(3) Jacques Maritain, *L'Intuition Créatrice dans l'Art et dans la Poésie*, p. 157.

(4) Jean Cassou, *La Création des Mondes*, p. 112.

A verdade é que o artista no momento de fazer, em plena criação, se encontra, incomparavelmente mais numa profunda afectividade poética, do que numa emoção estética. O que o domina é um profundo amor activo pelo belo e não um estar perante o belo, um amor pelo fazer e pelos meios que a natureza lhe sugere como essência da poesia e que se irá concretizar na sua arte.

Luigi Pareyson, se bem que encarando a poética no mesmo conceito de idealidade, explica-a mais pelo seu carácter programático, operativo e histórico.

Insiste, no entanto, no ideal pois se "ogni opera é un mondo... contiene in sé una determinata «idea» dell'arte" (1). Todo o artista pelo seu trabalho atribui à arte de que se ocupa uma função especial e do mesmo modo o faz uma civilização ou época.

Longamente expõe-nos esses diversos pontos de vista, funções e valores, assumindo-se por vezes a poética como "manifestazioni della vita politica e religiosa" ou como "simbolo della vita cósmica" até uma "situazione storica" ou "ezigenze morale" e "nutrimento vital dell'anima". (2)

Ao longo do seu pensamento e da sua ideia de uma poética, adquirimos a consciência não só da sua vasta inserção "na vida da alma", como na vida das sociedades presentes ou na sua história. E, conclui, que *não existe arte sem uma poética* pois ela é em si mesma fundamento e razão; "non si può né far arte né legger arte senza un'idea» dell'arte e del posto ch'essa occupa nella vita spirituale, cioè senza una «poética»." (3)

(1) Luigi Pareyson, *Estética, Teoria della formatività*, p. 309

(2) *idem*, p.p. 309 e 310

(3) *idem*, p. 310

É isto, também, a poética "uma posição na vida espiritual", algo que o espírito não pode dispensar para uma vivência equilibrada, algo de superior ao corpo, que ascende e se transfigura numa irrealização do quotidiano, dos aspectos não poéticos do mundo. Algo que sustente o homem por outro modo que não seja o económico, o laboral, o legal e que lhe permita a evasão para níveis de liberdade completa, para o espaço do sonho e do devaneio, para o local da poesia, "o lugar onde o coração se esconde" (1).

*

A poética, podemos admiti-la "nello stile dell' autore o nel gusto del lettore" (2), como nas coisas e na natureza.

Ela é, como já dissemos, uma "posição na vida espiritual" supervisionando todo o acto criativo humano e conferindo-lhe uma especial qualificação imaterial que se exprime por um modo pessoal de olhar e fazer o mundo, uma alquimia prodigiosa, inexplicável, um fenómeno que de imaginação, ideal, fantasia, afectividade, devaneios e sonhos se compõe. Uma criativa mistura, na maior liberdade imaginante em que a única ordem é a flutuação criadora.

E, afirma Luigi Pareyson, como havíamos dito no início deste capítulo, que todos os valores e diversos significados que a arte assume por via da poética sugerem a distinção "fra l'estetica, che ha un carattere filosofico e puramente speculativo"... e le poetiche, che hanno un carattere storico e operativo" (3)

(1) Ruy Belo, *Homem de palavra [s]*, p. 31

(2) Luigi Pareyson, *op. cit.*, p. 310

(3) *Idea*, p. 311

Uma, estabelece conceptualmente a arte, enquanto outra nos surge como proponente de um *ideal* artístico ou programa de arte ou mais vastamente ainda, um ideal de vida.

é bem clara a separação a que Pareyson procede, face a ambos os domínios. A sua obra sobre a teoria da formatividade propõe-nos sempre assumir claramente esta posição, quer pela formalidade estética da obra, quer pela clara operatividade de poética. "L'estetica che propongo" é a "estetica della formatività" (1)

E considera inútil as pretensões de julgar como estética determinadas poéticas que, segundo ele, deturpam a sua natureza originária, pois ao considerá-las assim é desnaturar o seu carácter especulativo e torná-las como operativas. (2)

Por fim, a distinção entre estética e poética, segundo Pareyson, permite em primeiro lugar no domínio da poética salvar doutrinas que seriam desastrosas como filosóficas e em segundo lugar preservar o carácter especulativo da estética. (3)

"La coscienza della storicità delle poetiche" (4) é, na sua opinião, uma das melhores conquistas do pensamento filosófico porque subtrai à estética a pretensão de comandar o artista e o acto artístico.

Atribuindo esta função à poética alarga-se, assim, a movimentação do artista e mesmo do fruitor, na medida em que se lhe garante a liberdade de fazer e ver, consubstanciadas numa atitude poética essencialmente operativa e programática.

(1) *idem*, p. 7

(2) *idem*, p. 311

(3) *idem*, p. 313

(4) *Idem, ibidem.*

6. AUTONOMIA DA POÉTICA

Referimos atrás, as diferenças entre estética e poética, o que era uma exigência fundamental para os objectivos deste trabalho.

Com efeito, a dado momento teremos que estabelecer claramente de que falamos e em que sentido falamos. Não poderemos em termos puramente operativos manter interpenetrações e sobreposições tais, que não resulte objectivo o nosso discurso e nunca se saiba muito bem se nos movemos no domínio dos conceitos estéticos se numa idealidade da poética.

Desejamos, assim, para além das diferenças entre ambos os campos estabelecer também a autonomia da poética, avançando no sentido da idealidade que é, afinal, aquilo que a diferencia.

Por outra ordem de razões, o fazemos também. Em primeiro, lugar não é a estética o âmbito do nosso trabalho. Ela é uma base, um fundamento indispensável, sem o qual a poética em parte se não institui. Em segundo lugar, dirigindo as nossas preocupações a uma autonomização da poética, delimitamos e evidenciamos o domínio em que queremos ocupar-nos da paisagem.

Pretendemos, em suma, sair gradualmente de uma especulação para uma idealidade operativa onde a nossa relação com a paisagem tome de facto o corpo poético que é o tema das nossas preocupações.

As relações com a estética estarão sempre inevitavelmente presentes e delas nos socorreremos sem contudo perder o contexto primordial da poética.

Este preâmbulo pareceu-nos necessário no momento em que pretendemos entrar na temática central da dissertação: a vivência

poética da paisagem como modo de conhecimento, como atitude perante ela, como fonte de criatividade.

Vejamos então, agora, como se entende esta autonomia da poética, partindo das considerações anteriormente feitas sobre o trabalho de Amorim de Carvalho.

Interessa-nos especialmente a sua proposta de prolongamento da estética pela poética, na medida em que será um dado fundamental para a edificação da poética da paisagem. Esse prolongamento tem um carácter de ascensionalidade da estética para uma direcção que se subtrai aos seus desígnios de *mundo*. Ele torna-se um "sobre-mundo", em que o estético se transcende em poético. O belo estético objectivo, deixa objecto e belo relativo, eidealiza-se, tornando-se imaginário poético.

Nesta transformação, pensamos, se dá o princípio de autonomia que nos interessa e que pretendemos, continuando a ideia de Amorim de Carvalho, efectivar ainda um pouco mais.

Desejamos aqui, porque nos parece haver uma diferença substancial, mostrar uma acentuada modificação de processos de uma e outra dimensão (estética e poética). E isto porque fomos sentindo na nossa experiência da paisagem uma insuficiência da explicação dos fenómenos compreendidos apenas na emoção estética.

Mas, antes de avançarmos na nossa proposta, convém-nos esclarecer a relação beleza-estética.

A beleza é "une sorte d'interpénétration de la nature et de l'homme" diz-nos Maritain (1). Beleza, é a própria natureza e o homem, numa espécie de humanização da natureza ou naturalização do homem. De

(1) Jacques Maritain, *L'Intuition Creative dans l'Art et dans la Poesie*, p. 3.

um modo ou de outro é uma interpenetração no sentido de consubstancialização de que atrás falámos.

Esta interpenetração pode fazer-se a dois níveis distintos: a um nível objectivado da beleza da paisagem em que poderemos tomá-la como a consubstancialização imediata com a natureza visível, objectiva, a qual vivemos e se nos apresenta usável, usufruível, diariamente, ou a um nível de idealização da beleza e da natureza subjectivada, tal como o toma Bachelard nas *Poéticas*.

Assim, a paisagem, como parte da natureza é em si, *beleza e como tal, objecto, não estético, mas da estética, como teorização do belo natural*. Amorim de Carvalho constitui a poética como prolongamento desta estética da paisagem numa "situation idéale, dans un surmonde" (1). É aqui que desejamos, partindo deste ponto estabelecido por Amorim de Carvalho e da nossa experiência operativa da paisagem avançar um pouco mais.

Para isso servimo-nos de um exemplo semelhante ao utilizado pelo autor, e de que falámos (pag.273), mas partindo de um princípio diferente.

Supunhamos, que em lugar de uma paisagem bela, se trata, ao contrário de uma paisagem que o senso comum designará por banal, e que portanto não se reveste de nenhuma qualidade de grandeza, de cor, de variedade, de bucolismo ou de pitoresco. Não é, em suma, para a generalidade das pessoas uma paisagem que mereça alguma contemplação e que, por isso, não desperta em princípio o sentimento estético.

Mas dá-se o caso de essa paisagem ser para nós algo de especialmente importante, ou porque nela nos criámos e a ela estão

(1) Amorim de Carvalho, *op. cit.*, p. 323.

ligadas as profundas recordações de infância ou qualquer outra recordação agradável da nossa existência e que a sua contemplação associa em imaginários consecutivos.

é este o ponto que desejaremos aprofundar e que constituirá uma questão de fundo no nosso trabalho, e que irá contribuir para a base de uma poética da paisagem.

O que se coloca então neste momento, que tipo de relação se efectua entre nós e esta paisagem, que relação especialíssima estabelece o *ego* neste momento?

Amendo, esta paisagem, (1) uma paisagem que sabemos não ser bela, podemos sofrer, contudo, uma emoção imensamente poética pela afectividade que lhe dedicamos.

E, aqui, colocamos a interrogação: será que esta poeticidade pessoal a torna bela aos nossos olhos? Ou será que para a poesia nem sequer importa que haja primeiro beleza, porque simplesmente ela a constroi pelo acto poético?

Este é então em si mesmo, e já, beleza, porque o objecto, o facto ou o acontecimento vivido, sem possuir qualquer beleza visível foi por nós poetizado.

Temas banais do quotidiano tornam-se belos pela palavra, pela pintura, pela linha. Não são belos existencialmente, mas são-no

(1) Não se trata já, aqui, como se compreende de um sentimento ou emoção estética, se bem que algo deste sentimento possa persistir. Trata-se sim, daquilo que Stern expõe sob a designação de "sentimentos retrospectivos" (p. 717) dentro de um campo de afectividade pelo lugar.

Este amor por uma paisagem de que falamos insere-se dentro de um sentimento de familiaridade que Stern explica: "Neste sentimento, é evidente que na espera pessoal o lugar e tempo estão inteiramente ligados. A relação especial com o lugar, que aqui é sentida, provém da temporalidade, da indissolúvel relação com o que durante muito tempo persistiu". (p. 719)

Este mesmo sentimento, relativamente às pessoas leva à afeição e ao amor. Portanto, amendo uma paisagem, trata-se não de uma acção ou fruição estética, mas de uma afectividade própria do sentimento de lugar e que não é profundamente diferente do amor pela pessoa. William Stern, *Psicologia Geral*.

na sua nova forma, nas suas novas relações, no imaginário criador no signo simbolizado e pela afectividade do olhar humano.

Dentro desta ideia, quem pode ver poesia ou beleza no acto de respirar? Ninguém, em princípio, pois respirar é apenas um acto fisiológico, uma necessidade imperativa do corpo. No entanto,

" Esta necessidade de *respirar*.

Este lado da cidade

lei do regresso

a cidade os telhados a luz do rio.

O sentimento imperioso de *respirar*.

Na tarde

eu não vejo o rosto

os versos lidos «ele não viajava na paisagem».

Necessidade de quem resta

pela margem do rio

é muito tarde.

Sei que respiro.⁽¹⁾

é um respirar poético, porque ocorre numa imagem chamada à poesia. E, aqui, é no acto poético do poeta Fernandes Jorge que se encontra a beleza. Ele a quis por vontade imaginária e afectiva, tornando o *respirar* algo de belo.

(1) João Miguel Fernandes Jorge, *Os Poucos Poderes*, p. 31. (As palavras em itálico são da nossa autoria.)

Indubitavelmente, a poesia pode não decorrer do belo mas ela própria, isso sim, instituir-se em pensamento ou sentimento estético.

Não sabemos, e só o poeta o sabe talvez, que associação se formou ao instituir-se a imagem do poema. Talvez um simples momento afectivo, talvez uma recordação ou pura "ressonância íntima" como diz Fayga Ostrower. (1)

E, se a poética prolonga a estética, (2) se as Poéticas prolongam os Elementos (3), por este prolongamento se liberta e autonomiza da estética.

Do mesmo modo, a estética não necessita da poética para se instituir e completar. Ambas podem prosseguir o seu próprio caminho: uma teorizando e especulando e outra fazendo e sendo.

Há, por um lado, uma distinção entre estética e poética, da qual nos ocupámos já e, por outro, uma autonomia de cada uma delas, no seu processo e essências.

Podemos assim, operativamente, tomá-las em sequências como podemos tomá-las numa relativa autonomia.

Ambas as interrogações atrás colocadas sob a relação beleza-estética nos parecem verdadeiras pela afirmativa. Primeiro, a nossa capacidade poética é uma capacidade que imaginativamente consegue poesia onde ela não existe. Segundo, a poesia em si, é já, beleza e por conseguinte o homem poético é, operando, um construtor de beleza e de poesia.

(1) Fayga Ostrower, *Criatividade e processos de criação*, p. 20

(2) Amorim de Carvalho *op. cit.*, p. 322

(3) François Dagognet, *op. cit.*, p. 45.

O exemplo por nós apresentado, refere-nos por fim, a questão de fundo e decisiva para a poética da paisagem: é que nem sempre é pela beleza das coisas que a poesia desperta. Não interessa, sequer, ao homem poético saber se há ou não beleza no contemplado. (1) Interessa-lhe, sim que o grau de afectivação que estabelece com o mundo seja o "produtor" da poesia.

Agindo desta forma primeira, a poética autonomiza-se da estética, na medida em que actua não a partir do belo mas por uma "disposição direccional" afectiva. (2)

Ela surge, assim, por uma tendência inata que Stern designa neste caso por "inclinação", sentimento afectivo que absorve ou introcepta (3).

O belo assim compreendido neste exemplo é um belo (e uma estética) que não pode ser extensível aos *critérios colectivos*, mas será antes um tipo de belo inseparável da poética, porque por ela se constitui e por ela se institui e nela se contém. Também por ela é superado, não se evidenciando e sendo apenas uma latência.

O que existe em nós perante essa paisagem da memória, é o nosso próprio "eu" em formação, a nossa poesia interior, os sonhos da juventude, as recordações de qualquer tempo os devaneios, em suma uma imensa afectividade pela natureza.

Concluimos assim que a poética da paisagem, fundando-se na afectividade, que temos ou que criamos pelos sítios, age por um modo

(1) Jacques Maritain apoia a nossa questão de fundo para a poética da paisagem, isto é, a dispensabilidade da beleza dizendo: "La poésie n'est pas *subordonnée* à la beauté; je dirait donc que la poésie est en termes de *coégalité* ou de *connaturalité*, avec la beauté" *L'Intuition Créatrice dans l'Art et dans la Poesie*, p. 160

(2) William Stern, *op. cit.*, p. 228

(3) *idem*, p. 727.

relacional entre nós e eles. (1) Como conhecimento e vivência, como sentimento e fonte de criatividade que é, torna-se um operar, dela e a partir dela.

A afectividade é a primeira e suficiente razão da poética e de que iremos falar ao longo do último Capítulo deste trabalho.

7. O ESTADO POÉTICO

A concluir o que vimos expondo sobre a poética em geral e a poética da paisagem, queremos ainda referir o que designamos por estado poético contrapondo-o a um outro estado, o não-poético.

Englobado no primeiro estado analisaremos, também, o *imaginário* e, a *meditação* e a *contemplação*, tomando o primeiro como formador da imagem poética no instante criador e os segundos como processos criativos seguintes, do pensamento e da visão do mundo.

Algo de comum vamos encontrar entre o *estado poético* e a *plenitude* de que tratámos no Capítulo anterior e pode à primeira vista parecer um e o mesmo estado. Desejamos, contudo, estabelecer claramente como entendemos cada um deles e o domínio em que ambos se encontram. Um e outro se designam como sobre-estados porque o são de facto, na medida em que superam e se sobrepõem a estados chamados comuns, gerais ou vulgares. Ambos ascendem a zonas-ideais e transcendentales do espírito mas, enquanto que o estado poético é,

(1) *Vide*, Vol II desta dissertação, p. 69,3-4

sobretudo, um momento intenso de criação, o estado de penitência ou, simplesmente plenitude, é essencialmente um estado de paz.

Diríamos que é um *sobre-estado supremo* como atrás referimos e de total idealidade, ascendendo por isso, para além do estado poético, e não contemplando já o momento criativo. Dele não decorre qualquer acção mas, apenas, um estar completo e total. Não lhe concebemos a dor ou a tristeza ou a angústia, o que pode ocorrer no estado poético, como em qualquer outro estado mas, apenas, a idealidade universal e absoluta do espírito em Natureza.

a) O poético e o não-poético - Na sua obra *Le Poétique*, diz-nos Dufrenne, que ser poético é ser inocente. E ser inocente "c'est répondre présent à la Nature" (1), um estar desperto e aberto, uma receptividade que não é passiva, mas que age, mais numa consubstanciação com a natureza, do que numa íntima relação.

A inocência, é por outro lado, a incapacidade da premeditação do mal e por conseguinte, a ausência de culpa. Prefigura-se antes na disponibilidade natural da sua consubstancialidade, na harmonia, na serenidade e na graça.

Existe, por excelência, na natureza e naquilo que dela se aproxima pela simplicidade ou beleza: a infância, a loucura, a santidade, a poesia.

A inocência é um estar sem mácula, sem preconceitos, aberto, absolutamente vulnerável à penetração do mundo. É um estado de natureza pela sua condição e que é, também, condição da poesia.

(1) Michel Dufrenne, *Le Poétique*, p.247.

O estado poético, consequência do estado de inocência, exprime-se pelo imaginário criativo. É um estado que contempla e medita receptivamente, mas que transfigura o recebido por uma *natura naturans*.

É, assim, um estado de essência que difere profundamente de um estado geral ou comum, que não é poético, e que melhor designaríamos por *apoético* o que de certo modo coincide com o estado de "anti-Nature" (1) referido por Dufrenne para o não-poético.

Nesta oposição *poético - não-poético*, Dufrenne assume, a nosso ver, uma posição um tanto extremada, pois que radicaliza uma ameaça do "não-poético": "Le poétique est toujours menacé par le non-poétique, l'inocence par le destin..." (2).

Para Dufrenne o "non-poétique", além de ameaça, é "anti-nature", é tudo aquilo que nega o homem, todas as formas de violência, a sujeição do homem ao trabalho imposto, toda a relação em que não há felicidade mas uma dialétique alienante" (3). É o mal na natureza que ele explica como "son indifferencé à l'homme". (4)

É ainda, "le monotone, le monochrome, le monolithique... la rigueur et l'economie, l'austerité" (5), afinal, todo e qualquer totalitarismo que condicione e dirija o homem na liberdade de uma visão do mundo.

Preferimos, para o não-poético, não a posição de inimizade ou de ameaça, contra o poético mas a de *diferença*. Queremos com isto dizer que o "não-poético", não é *necessariamente* uma ameaça ao poético, mas que coexiste com ele passivamente.

(1) *idem*, p. 250

(2) *idem*, *ibidem*

(3) *idem*, *ibidem*

(4) *idem*, p. 252

(5) *idem*, p. 253

A sua relação ou proximidade, a sua coexistência quotidiana no mundo é na maior parte das vezes passiva, ou mesmo estimulante. O poético surgirá como fuga ao "destino" do não-poético, aquilo que inexoravelmente é ordenado, programado, mecanizado, no viver e pelo viver da sociedade ou do indivíduo.

Como tal, o poético, por contraste e por reacção, mais poeticidade adquire vivendo no seio do não-poético, o que é, afinal, uma situação de facto e uma sua realidade.

E, mesmo que o não poético fosse uma ameaça, uma força destrutiva do poético, este estaria defendido pela sua sobre-situação ao mundo. Ele constitui-se como uma intocabilidade individual, inatingível por qualquer totalitarismo, por qualquer destino.

Poderemos, sob este ponto de vista, observar, como exemplo o contraste entre a vida e a obra de Fernando Pessoa. Muito dos seus estados poéticos ocorrem no seio de um evidente "não-poético".

Não existe aqui sequer hostilidade ou ameaça sobre a sua poesia. Nada nesse meio destrói ou mata, a não ser o próprio corpo do poeta, pois o espírito, esse, revela-se na emancipação e imensidão do pensamento.

Por entre a profissão de ajudante de guarda-livros realiza-se uma das obras poéticas e de pensamento mais extraordinárias. O não-poético na vida de Fernando Pessoa não só não foi uma ameaça, como parece ter sido, sobretudo, uma provocação e um estímulo (1).

(1) Detenhamo-nos nas suas próprias palavras, onde, quanto a nós, que se confirma o que vimos afirmando quer quanto à radicalização de Dufrenne quer quanto ao próprio Fernando Pessoa: "Penso, muitas vezes, em como eu seria se, (...) nunca houvesse sido trazido, pela mão moral do meu tio, para um escritório de Lisboa, nem houvesse ascendido dele para outros, até este píncaro barato de bom ajudante de guarda-livros, com um trabalho como uma certa sesta e um ordenado que dá para estar a viver. (...) é que a banalidade é uma inteligência e a realidade, sobretudo se é estúpida ou áspera, um complemento natural da alma." (As palavras em itálico são da nossa autoria) Bernardo Soares, *Livro do desassossego*, p. 226.

Pessoa, vive-se assim num *sobre-estado*, já que, o que lhe interessava não era combater o seu destino nem a indiferença que a natureza pudesse ter a seu respeito, o mesmo *mal da natureza* a que Dufrenne alude. A única coisa que lhe interessava, e para isso vivia, era a sua obra literária e um mundo interior desdobrado por várias personalidades, de tal modo rico e poderoso que um mero destino não poderia afectar.

Quase diríamos que homens como Pessoa se furtam a um estado geral comum aos outros mortais e neles apenas importa a mais intensa e frequente ocorrência de um estado poético. Só esta frequência poderá tentar uma explicação do mundo poético de Fernando Pessoa, mundo, estado e obra, que em si mesmo são pouco explicáveis.

*

O poético, como estado, não constitui uma continuidade temporal, mas sim uma alteração momentânea do sensível que pode inclusivamente resultar de uma pressão do "não-poético".

Em apoio a esta ideia estão as palavras de Gonzalez Suarez para quem o estado poético é uma "interrupción momentânea del estado ordinário" (1) fazendo, assim, surgir um estado particular de um outro estado, o geral e designando ambos por "estados de ánimo" (2).

Teríamos, assim, que a alma, alberga dois estados possíveis e diferenciados: um, básico, geral e contínuo, de onde por acção da vontade, da alegria ou da dor, surgirá o segundo, um estado poético, como momento particularíssimo e transcendental do ser humano.

(1) Gonzalez Suarez, *Hermosura de la Naturaleza y Sentimiento Estético de Ella*, p. 7

(2) *idem, ibidem*

O *poético* e o *não-poético* coexistem na mesma unidade de alma. Este, só eliminará aquele por vontade, ou permissão do *eu* que, por qualquer razão deixe de lutar, e assim sucumba. Não por um belicismo inerente ao *não-poético*.

Defeniriamos assim o *não-poético*. - que Dufrenne propõe como ameaçador do *poético* - como um *apoético*, um *sem qualquer poesia*, um poeticamente neutro, opondo-se assim como conceito, ao *poético* que é por excelência, um estado de acuidade da alma numa consubstanciação natural.

Em resumo, o *poético* é um estado breve e intenso, bem diferenciado do "*estado geral*, longo, e que decorre com o tempo do ser humano. é um sobressalto emotivo e fascinante, por oposição a uma plana ausência de emoção. Por isso, o *não-poético*, é passivo e logo, não agressivo.

Cada um dos estados se ocupa em atingir fins diversos no ser humano. Enquanto um sonha e se consome na espiritualidade, o outro trata de manter e alimentar o corpo para que de novo outro sonho, outro *estado* se repita e crie.

E, voltando a Gonzalez Suarez ao falar da emoção agradável que é o estado *poético* - "es necessário que nuestro corpo esté sano Y nuestra alma tranquila" (1), pensamos que há um mínimo de sustento que um corpo necessita para que a mente se permita alcançar o sonho, a imaginação e a criação.

Corpo e espírito são colaboradores na criação e há limites reais, para um bem estar indispensável, abaixo do qual se dá a ruptura de um e de outro e assim, também, a cessação de qualquer obra, e de toda a vontade.

(1) *idea*, p. 9

A este limite chegaria Vincent inúmeras vezes ao longo da sua vida e numa delas se dá a ruptura, quando, na sua última carta a Théo, escreve: "Eh bien, non travail à moi, j'y risque ma vie et ma raison..." (1)

Uma porção mínima de vida e razão para uma obra, energias que são um alento mínimo e necessário capazes de criar. Abaixo desta linha limite a obra termina, porque a razão e o corpo cederam, tal como Vincent terminou a sua. Nem mais força, nem mais resistência aos destinos naturais, nem mais um fio de vontade que permitisse continuá-la.

O imaginário - Dagognet, interroga-se acerca do seu antigo mestre dizendo: "como é que o velho filósofo se pôde tornar num jovem poeta?" Como? Como conciliar "esta insolita mistura" de epistemologia e poética? (2)

"Bachelard bate-se contra... a intuição, a vista, a forma," (3) a mesma intuição e a mesma vista que o levaram a dizer da paisagem gravada de Flocon que ela é um poder que nos introduz " dans le règne du mouvement et des forces" (4). Não é a paisagem em si que o prende, nem sequer a representação gráfica de Flocon, mas sim, o poder que ele, Bachelard, descobre oniricamente no acto poético.

é nesta fuga do inimigo constante, a forma, a vista, a intuição, que Bachelard sabe que iludem e que desviam a procura da

(1) Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, p. 298

(2) François Dagognet, *Bachelard*, p. 45

(3) *idem*, p. 46.

(4) Gaston Bachelard, *Paysages*, p. 18.

essência das coisas, que o leva a transcende-las no sonho e na procura da poética da paisagem, liberta da fisicidade da matéria. é esta, pelo menos em parte, a razão das *Poéticas* que são em si mesmas um prolongamento dos *Elementos* e como tal, uma fuga à sua densidade.

Para ele, poética, é essencialmente a imaginação do poeta, a criação do poema no seu momento de imaginário, não como a faculdade de formar imagens mas, bem ao contrário, "la faculté de déformer les images" (1).

A poética funde-se na poesia, no acto imaginário do poeta e de tal forma o é, que a afirma como único meio e local de estudar a poética. A palavra, a frase, e não a imagem da pintura (2) que essa, é quase como uma re-imaginação.

Aqui, a cor, a forma, o desenho, conduziriam ou definiriam a imaginação, propor-lhe-iam pelo menos o seu ponto de partida. Bachelard procura mais alto a essência da imaginação, directamente no acto puro de pensar e no imediatismo da palavra.

A imaginação pura só o será quando despida da materialidade da forma e da cor, mesmo que paradoxalmente esta seja para ele "la plus grande des séductions sensibles". (3)

No acto poético coloca Bachelard "la créativité de l'être parlant" e por ela, por essa criatividade, "la conscience imaginante se trouve être, très simplement mais très purement, une origine. (4).

Imaginação e criatividade são por excelência, actos da poesia, e donde poderemos concluir que a essência poética para

(1) *idem, L'air et les songes*, p. 7

(2) *idem, "L'eau et les rêves"*, in François Dagognet, *Bachelard*, p. 47

(3) *idem, Paysages*, p. 9

(4) *idem, La Poétique de l'Espace* p. 8

Bachelard é a pura imaginação desmaterializada, a primitiva e originária, imediatamente anterior à fabricação do poema: o início da palavra. Importa-lhe, de certo modo, o recuo à origem primitiva do vocabulário, à significação de Aristóteles, à anterioridade do *poïen* do fazer, da linguagem.

Mas, contudo, não se fica por essa originalidade primeira mas exige ainda que ela apenas produza "une simple image poetique" para o que basta tão só "un mouvement de l'âme" (1).

Imaginação pura, para um puro momento da alma, ao constituir uma pura e simples imagem poética. Uma depuração de todo o acessório, (2) de toda a matéria perturbadora, numa exigência de absoluto. Bachelard leva o pensamento e a atitude à limpidez máxima da fonte, sem que nada reste de inconsciente na sua teoria, sem que nada fique por equacionar. Um instante, cujo tempo é da exclusiva pertença da imagem.

Assim, é levado à distinção neste *fazer imaginário* da poética, entre *alma* e *espírito*: este o responsável pelo conjunto da obra enquanto projecto e que se constitui por diversos momentos de alma; aquela, realiza a unidade imaginária poética na intuição do momento como "une phenomenologie de l'âme". (3)

Alma e espírito são indispensáveis e indissociáveis à imagem poética, prossegue Bachelard, nas suas diversas perspectivas, desde o devaneio até à execução (4), uma filosofia do imaginário do

(1) *idem*, p. 9

(2) António Ramos Rosa alude a esta depuração por uma outra forma e num outro tempo. "A realidade poética dilata as margens até à última fronteira, até onde já não é possível qualquer relacionamento com os dados do real".

A depuração é assim um segundo tempo do imaginário, aquele que observamos após a obra concluída em que não temos já referência ao real. *Incisões Obliquas*, p. 75

(3) Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, p. 6

(4) *idem*, p. 4.

poeta, o estudo do instante de um "vers dominant, dans l'adhésion totale à une image isolée, très précisément dans l'extase même de la nouveauté d'image" (1).

é esta *nouveauté* que ele pretende atingir e aprofundar e ao que se propõe nas páginas iniciais de *La Poétique de l'Espace*, A perfeita originalidade, o primeiro, o único instante da imagem, brevíssimo nascimento e existência.

*

O que nos parece de primordial importância nas suas *Poéticas* e que claramente exprime em *La Poétique de l'Espace* é o imaginário como instante criador e se bem que o trate em função do poeta e da poesia, é inegável, quanto a nós, que a ideia preside a todo o acto criador.

é o embrião comum e único de toda a obra de arte, de toda a obra humana que por definição implica criatividade, já para darmos toda a extensão à ideia, independentemente mesmo de se saber se qualquer obra humana contém ou não algo de "arte".

Esta questão da criatividade que, segundo o pensamento de Bachelard se alimenta e existe no instante do imaginário, é fulcral para a *poética*, seja ela entendida em que sentido se pretenda, mas é-o na sua essência, como um fazer criador, um privilégio humano que o leva a reconhecer "que l'acte poétique n'a pas de passé" e que a imagem poética não está por isso mesmo sujeita a um impulso mas a "un soudain relief du psychisme" (2)

(1) *idem*, p. 1.

(2) *idem*, *ibidem*

Não sendo passado, não dependendo do homem cultural mas do homem psíquico, reforça-se o sentido de pureza absoluta, de originalidade virginal "un produit direct du coeur, de l'âme de l'être, de l'homme saisi dans son actualité" (1).

A fecundidade e a profundidade do pensamento de Bachelard, a par da clareza da palavra de que se serve para nos comunicar o seu imenso saber, obrigam a que quem o procure, tenha necessariamente que interpretar. Ele não define, mas explica-se por um discurso fluente, cheio, demasiado cheio por vezes e tão intenso, que fica a dúvida, se a nossa interpretação não ficou aquém da impetuosidade das suas ideias.

O seu desejo de absoluto, que se encontra expresso no imaginário dos quadros "Elementos", possibilita, também, a quem o lê, que o leia na simples confiança de estar nas mãos da bondade. Para o imaginar como filósofo "il faut, imaginer un sage", cuja ambição "est de répondre de cette vie". (2)

A surpresa constante, está em lê-lo, usufruindo o prazer dessa insólita e criadora mistura de poeta e cientista, de imaginário e razão, de devaneio e rigor.

Talvez que o devaneio de Bachelard implicasse e um nós, por simpatia, um tanto de devaneio sobre a sua *poética*, alongamento talvez excessivo, já que não se trata aqui da sua obra nem das suas *Poéticas* mas sim do imaginário que nos propõe.

(1) *idem*, p. 2

(2) Jean Lescure, "Introduction à la Poétique de Bachelard" in Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'Instant*, p. 139.

No entanto, não nos parece possível, falar de poética e de poesia sem que o devaneio se instale como recurso último ao tratar a subjectividade e dimensão de um acto humano tão profundamente complexo e criativo.

O devaneio é, em si próprio, um dos meios do criador e, neste sentido um modo de elaborar e laborar soluções, para questões que só a intuição pode responder.

Com Bachelard, acabamos de tocar duas questões fundamentais para o nosso trabalho: a primeira, um sentido do imaginário poético, aquele que o filósofo expõe na sua obra e que poderemos cingir à "faculdade de deformar as imagens" e a "um movimento da alma". A segunda, que incide sobre o processo e origem da poesia, a *imaginação/criação*, sendo a imagem como que "unidade da poesia".

Creemos que estas duas premissas contêm em si as bases criadoras decorrentes da poética fundada na afectividade, como exprimimos atrás. Delas decorrerão os aspectos criativos que mais nos preocupam na relação poética entre o homem e a paisagem e a sua mútua consubstanciação.

O imaginário, será ainda tomado como pura relação com a natureza, permitindo ao homem, e também ao autor deste trabalho, a faculdade de imaginar e realizar em inteira liberdade a sua pessoal e particular relação afectiva com a paisagem.

Meditação e Contemplação

"Emudecia. O silêncio
assentava na extensão.
E aquilo que diziam que era tempo
não mensurava. Só
envelhecia por dentro,
de forma à idade não decorrer senão
da transparência com que o pensamento
ia sendo maior.
Ou a antiquíssima aura do silêncio
- perímetro, pupila, e quase que abstração -
era o sítio de estar o esquecimento
a olhar para onde o acto reina. Só." (1)

O que é, um silêncio assentar na extensão, ou um tempo que não mensura mas que envelhece por dentro?

Qual o silêncio que emudece? Qual o sítio do esquecimento?

Nenhuma explicação é possível que não seja tentar *ouvir* o mundo das próprias imagens que Echevarria nos propõe tão simplesmente inexplicáveis, do tempo, do silêncio e do esquecimento. Toda a transcendência de um conhecimento a que só a poesia acede, sem que seja possível ou mesmo necessário explicá-la, que não seja por si própria.

Uma poesia que está já para além do poema-arte, autónoma, adquirindo corpo e espírito próprio, uma poesia do universo que vive

(1) Fernando Echevarria, *Fenomenologia*, p. 78

num silêncio emudecido, num tempo que não mede, num sítio do esquecimento.

é o vazio perseguido e a ocupar pela criação, pelo acto meditativo absolutamente necessário ao acto poético. (1)

Este, o carácter contemplativo a que Dufrenne se refere pelo qual a poesia na sua essência se apresenta à filosofia, enquanto conhecimento (2).

A contemplação meditativa é uma das mais decisivas condições da poética e que podemos observar no poema de Echevarría.

Ali ela se realiza numa experiência poética que é "une sorte de contemplation naturelle, obscure et affective, et suppose un moment de silence et de receptivité vigilante. (3).

Este momento de silêncio próprio e indispensável à contemplação meditativa está especialmente enquadrado na obra *Fenomenologia*, de Echevarría e mesmo neste poema o sentimos ocorrer não só na própria palavra "silêncio", como em toda a sua corporização que se apreende ao terminar a leitura do poema. Compreende-se o grande momento de silêncio que edifica a contemplação e a receptividade do cosmos, a luta capaz de fazer pôr em imagens a poesia do momento.

Só assim se compreende, também, que o carácter contemplativo da experiência poética possa "commander de haut toute operation artistique" (4). Toda a arte se envolve de poesia pela transcendência da beleza e da criação. Todo o acto criador é, em si mesmo, poético e

(1) René Passeron, *op. cit.*, p. 23

(2) Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 239

(3) Jacques Maritain, *op. cit.*, p. 241.

(4) Mikel Dufrenne *op. cit.*, p. 239.

aqui retornamos a Passeron afirmando a poética extensível a qualquer obra humana. (1).

Talvez mesmo que a poesia surja de uma abstracta vontade contemplativa, do simples acto, que é tempo de olhar e meditar. Nesse acto está já o poder de todos os sentidos que nele participam globalmente, a imaginação que por eles desperta e, por último, a inteligência que como acto consciente confere forma a este movimento puramente humano.

A inteligência é, no fundo, a "receptividade vigilante" agindo, formulando, escolhendo o modo de realizar a formatividade da obra. é a consciência de querer de determinada maneira, a parte de vontade da contemplação que se distingue da parte inicial mais instintiva, ainda sem a palavra.

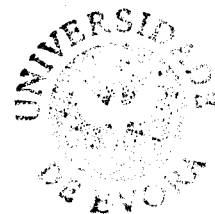
é, em resumo, a concretização da contemplação quando ela se afirma vontade, diante do mundo das coisas, refazendo-o poesia pela transfiguração do real meditado.

Como diz ainda Dufrenne, e que nós transpomos para uma apreciação a Echevarría "L'homme poétique... c'est l'homme accordé et detendu, gracieux, celui qui retrouve en lui la forme de la liberté naturelle" (2)

Só este homem pode, quando se possibilita a si próprio um determinado grau de elevação contemplativa, comunicar-nos a poesia. Só na liberdade da sua particular contemplação e meditação da natureza, ela se realiza e a poética assume-se, assim, como liberdade absoluta na íntima relação homem/natureza sem nada mais de permeio.

(1) René Passeron, *op. cit.*, p. 22 e 23.

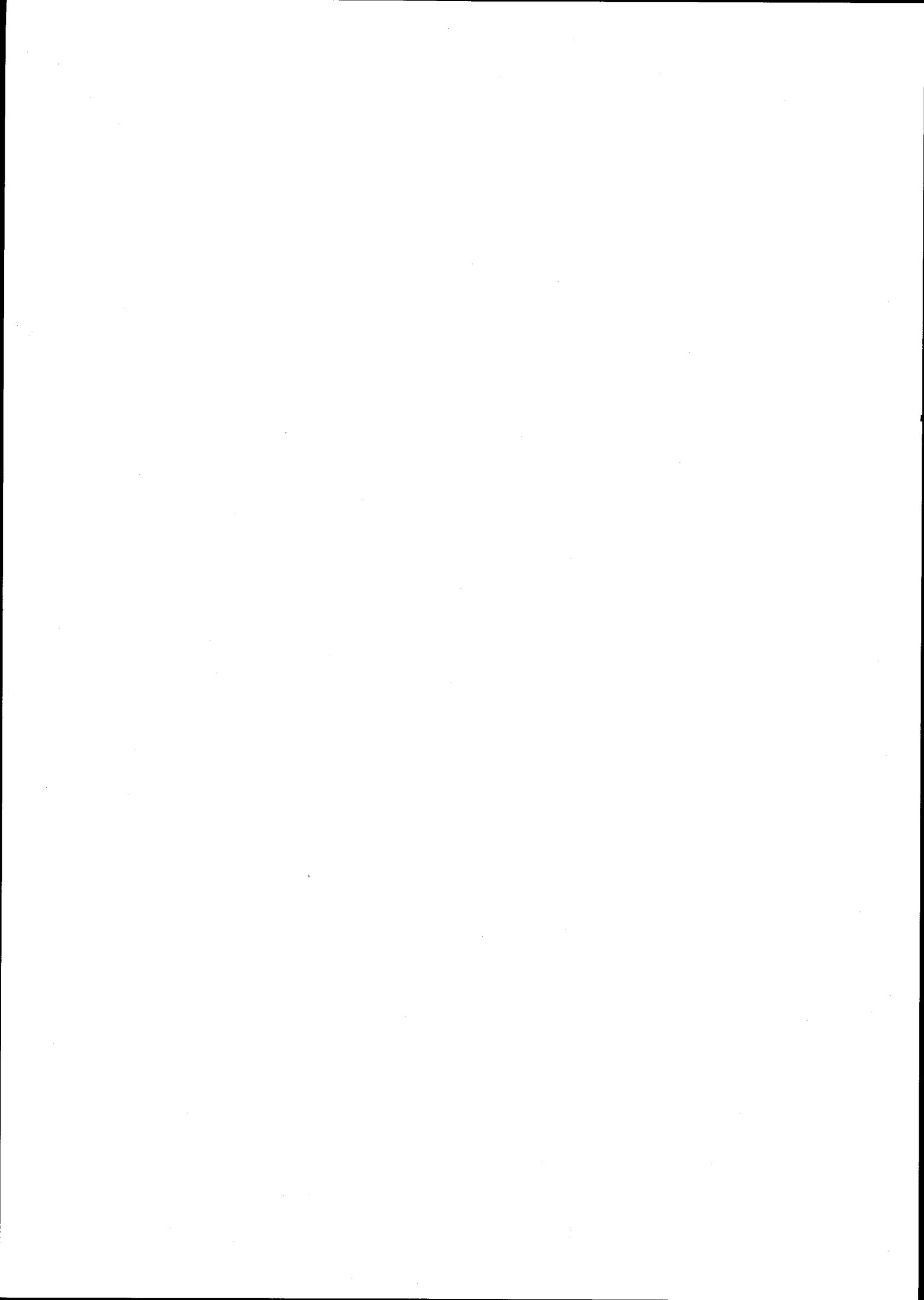
(2) Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 248



Pela contemplação, o homem poético é testemunha do mundo, mundo pessoal que exprime no seu operar, único, indeligiável do espírito e da alma (1). Pela meditação transforma o mundo e dá-o a conhecer. Assim a contemplação e a meditação nos aparecem, também, com o carácter pessoal e impossível de colectivizar, não dependendo quer uma, quer outra, de tempo, modas ou princípios. Identificam-se com a profundidade e originalidade do ser humano no acto criativo absolutamente particular. O silêncio necessário para atingir a essência poética.

(1) Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 6

CAPÍTULO IV
A POÉTICA DA PAISAGEM



1. OS ELEMENTOS LEVES OU A ELEMENTARIDADE POÉTICA

No Capítulo anterior, esclarecemos como entendemos a poética da paisagem, fundamentando-a na afectividade que se gera entre nós e os sítios, as coisas e as pessoas, numa vivência do espaço natural.

Mas quais são na paisagem, as coisas, os elementos, as substâncias, mais responsáveis pela poética? Quais, são as que, vividas, ascendem connosco à poesia?

Responder a estas questões exige o retorno ao nosso próprio percurso e analisar como e porque razão nos foi surgindo a poética como compreensão e fruição da paisagem.

A experiência levou-nos a encontrar a dado momento evolutivo, a poética, como uma explicação de fenómenos e sentimentos

experimentados na sua vivência como único modo de responder às complexas relações que sempre se estabeleciam.

Interessante, é entendermos agora, que um percurso empírico feito pelo sentimento dinâmico da paisagem viajada, viria a encontrar-se a dado momento com a teoria exposta por Amorim de Carvalho, como um culminar inevitável da própria experiência.

Na verdade, as viagens iniciais que constam no segundo volume deste estudo, foram principalmente um inconsciente tactear da matéria da paisagem, por uma estética objectiva, exercendo substancialmente num juízo formal sobre ela, sem que se ascendessem de forma consciente a uma idealização.

Falávamos da "emoção que nos sobe do grande vale" (1) sem que pudéssemos situar e denominar esse sentimento, de forma a estabelecer um princípio estruturante. Falávamos do "afectivo e estético" (2) juntando já intuitivamente duas questões da poética que nem podíamos ainda equacionar e falávamos mesmo pela primeira vez em "poesia" (3) relativamente a um sentimento que imanava da paisagem e no qual nos apoiávamos para explicar o inexplicável.

Ao longo de algumas páginas (4) por essa paisagem que sabemos nem ter sido tomada como bela por grande parte do grupo, fomos enunciando e descobrindo o princípio poético.

Porque razão esse momento? Porque razão por essa paisagem tão forte, tão grande e por vezes tão austera?

(1) *Vide* Vol. II desta dissertação, p. 22-4

(2) *idem* p. 24-4

(3) *idem* p. 24 3

(4) *idem*, pp 22 25

Ter sido esse um momento chave, é uma questão que não sabemos explicar de uma forma racional e, a verdade, é que sabê-lo, nada alteraria. Talvez que uma série de circunstâncias que escapam à razão sejam as responsáveis. Talvez a hora do dia, talvez o espaço, talvez a luz e o ar, talvez uma predisposição especialmente desperta pelos dias anteriores que a prepararam.

Compreendemos ter sido um estado próximo da plenitude, que reuniu circunstâncias várias num só momento e que, como outras ocorrências semelhantes nunca poderemos explicar cabalmente por que razão acontecem, quando acontecem e para que acontecem.

Soubemos que seria num momento alto, naquilo que procurávamos, e escrevemo-lo, como se houvesse o risco de o esquecer, como um momento de grandiosidade em que pressentíamos a "importância que aquela paisagem teria" (1)

Finalizávamos, então (2) ajuizando da importância de se ser capaz de transmitir a procura que realizávamos, nessa interiorização do olhar, e reconhecíamos também que não estávamos ainda aptos a fazê-lo. Muito nos faltava compreender e fundamentar.

Durante a viagem à região de Monsanto, tendo-nos já iniciado no mundo da poética, restavam-nos contudo uma imensidão de dúvidas, não relativamente à teoria, mas sim à sua origem elementar.

Interrogámo-nos a este respeito (3) enunciando apenas a luz como um dos elementos fundamentais, estabelecendo mesmo a equação luz-poesia. Mas sabíamos de outros segredos que estavam por alcançar e descobrir.

(1) Vide Vol. II desta dissertação, p. 23-4

(2) *idem* p. 25-1

(3) *idem* p. 56-5

Enunciávamos já o sentimento dinâmico e o necessário amor à paisagem, como única forma de a entender e estabelecíamos o princípio afectivo da poética da paisagem: "viajá-la com os olhos e o coração" (1).

Nesta expressão podemos já, encontrar a idealização da estética objectiva, transpondo pela transcendência, a barreira lentamente superada nos dois anos e meio que distam as duas viagens a que nos referimos.

O que procurávamos e atingimos por forma empírica e experimental, fundamentámos depois com Amorim de Carvalho, Pareyson, Dufrenne, Bachelard e todos os outros autores, cujo pensamento, de uma forma ou de outra, contribuíram para o apuramento de uma poética da paisagem.

*

Pareceu-nos importante este repisar de percurso já que ele e a sua lentidão se nos afiguraram sempre um dos aspectos mais decisivos para o nosso trabalho. Por outro lado, foi esta experiência, o ponto de partida para a posterior teorização.

Não se compreende rapidamente, a paisagem. Antes se deixa compreender, mas num ritmo que é o seu e que se chama *vida*. Não é por muito teorizar que a alcançamos, mas *vivendo-a* devagar, amando com atenção e inocência, saboreando o tempo de ver, de ouvir, de tactear e cheirar.

(1) *Vide* Vol. II desta dissertação, p. 69-2

Para tudo é preciso tempo na paisagem. Tempo de duração das coisas, a passar. Tempo da luz, tempo do som, tempo nosso de ser e assistir ao que a paisagem vai sendo e ao que nós próprios vamos sendo também.

Assim fomos chegando, com a lentidão preciosa, a enunciar as coisas poéticas da paisagem tentando evidenciar aquelas que a experiência nos foi destacando como as essenciais, deixando que elas fossem acontecendo em nós.

Os anos de viagem, as leituras, as teorias, a interrogação permanente, que hoje ainda continuam, mostraram-nos e testaram as conclusões a que fomos chegando, esclarecendo-nos primeiro sobre uma generalidade do sentimento que constitui a poética da paisagem, culminando por fim com a especificação dos elementos por ela responsáveis e por onde transparece. Um percurso longo e consentidamente lento, mas que nos levou a escolher por alguma razão e com toda a experiência, aquilo que na paisagem foi tido como elementariedade poética.

*

Diante da paisagem, as árvores, as montanhas e os rios, a cor, a dimensão, a forma, apreendemo-las de imediato, e pela percepção que consciencializamos, exercemos um juízo: é bela, é grande, é profunda, luminosa ou colorida.

Renunciamos claramente um juízo, envolvendo os componentes que Muniain nos propõe: Luz e Cor, Céu, Grandeza, Figura, Movimento, Vida e Cultivo. (1)

(1) J. M. Sanchez de Muniain *op. cit.*, p. 131

Estes componentes dão-nos a paisagem estética na sua globalidade, permitindo-nos uma apreciação completa da sua beleza incluindo ainda o factor humano como elemento organizador e construtor da própria paisagem objectivamente e também como elemento dela. E porque ela é objectiva, a estética que Muniain propõe, incide concretamente sobre a realidade formal, cromática e dinâmica da paisagem natural.

Ele propõe-se estudar "este rico y atrayente patrimonio intelectual y afectivo del hombre moderno" (1) indicando-nos assim, também o ponto de vista humanístico que envolve o seu estudo.

O intento da sua teoria estética da paisagem é compreendê-la "en su realidad entera... sumando a la belleza meramente sensible, la belleza formal, o meramente inteligible" (2) tendo-a como "la completa unidad estética que el mundo físico circundante ofrece a la contemplación visual"

A esplêndida obra de Muniain, é uma clara compreensão estética da paisagem no campo da percepção visual, instituindo-a por componentes especificamente objectivos. Exclui da sua teoria estética e do seu conceito de paisagem tudo aquilo que não é responsável pela edificação da forma ou da cor, tudo aquilo, portanto, que não cabe numa objectividade estética.

Assim ele subordina o entendimento estético da paisagem a quatro ordens limitativas, definindo pela "limitación cognoscitiva visual" o que entende ser e não ser paisagem: "Los sonidos, odores, temperaturas, humedad etc., que concurren con la representación subjetiva visual no son propriamente paisaje". (3)

(1) J. M. Sanchez de Muniain, *op. cit.*, p. XIII

(1) *idea*, p. 121

(3) *idea*, p. 122

Retira-os claramente do seu conceito e por conseguinte da própria paisagem. Diz-nos, por isso, que são "complementos de la percepción paisajística" e "elementos secundários de la belleza del paisaje; pero extrínsecos al paisaje mismo" (1)

Entendemos e estamos de acordo que não queira incluir estes elementos, som, aromas, temperaturas, e sensações tácteis na sua teoria estética da paisagem, mas não concordamos já que os retire à paisagem dando-lhes um carácter extrínseco.

É-nos absolutamente inconcebível, uma paisagem silenciosa, inodora e "in-táctil". Tida assim, seria uma frialdade visual, um mundo de silêncio e de amorfismo da sensibilidade. Reduziríamos a paisagem a um conhecimento exclusivamente visual, de onde resultaria um evidente empobrecimento vivencial.

Não cremos estes elementos na categoria de menores, secundários e extrínsecos à paisagem. Cremo-los tão principais como a visão, sem o que, ela própria careceria de sentido.

Estes elementos que Muniain retira à sua estética são para nós tão vitais e tão essenciais como a visão e, por vezes, mesmo mais. Porque a verdade, é que nem sempre é, a visão de uma paisagem, aquilo que primeiramente nos atinge.

Não podemos sequer remetê-los para uma posição secundária, pois com essa decisão retiraríamos à paisagem aquela característica definidora que para nós é essencial e por onde ela primeiramente se exprime: a globalidade relacional.

Circunstâncias há, em que a percepção táctil de uma temperatura aliada ao aroma e à qualidade do ar são mais que a visão.

(1) J. M. Sanchez de Muniain, *op. cit.*, p. 122

Isto, é uma realidade facilmente experimentada em mudanças sazonais, em que muito mais que o olhar, são estas as sensações que nos indicam o tempo da paisagem.

Por vezes mesmo, antes ainda de formularmos um juízo estético-visual sobre uma dada paisagem a que chegamos, é o impacto aromático que primeiro se evidencia. Ainda não houve tempo para a ver e já o aroma se tornou uma realidade de tal modo sensível, que é por aí que ela começa a acontecer-nos no espírito.

São estes os elementos que designamos por leves e sobre os quais Bachelard se debruça e que, juntamente com a luz, vão dar corpo a uma teoria dos elementos leves da poética da paisagem.

"...ce qui est riche en matières est souvent pauvre en mouvements. Si la matière terrestre, dans ses pierres, dans ses sels, dans ses cristaux, dans ses argiles, dans ses minéraux, dans son métal est le soutien de richesses imaginaires infinies, elle est dynamiquement le plus inerte des rêves.

A l'air, au feu - aux éléments légers - appartiennent au contraire les exuberances dynamiques. Le réalisme du devenir psychique a besoin des leçons éthérées. Il nous semble même que, sans une discipline, aérienne, sans un apprentissage de la légèreté, le psychisme humain ne puisse évoluer" (1)

(1) Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, p.296

Bachelard, dá-nos assim, todo o fundamento para teorizar a nossa experiência de paisagem relativamente àquilo que considerámos fundamental para a sua poética.

A matéria, tomada como primeira procura e princípio de conhecimento da paisagem, esconde de nós a sua condição de essência poética. A matéria desvia, ilude, distrai, pela densidade corpórea, o princípio poético que é o nosso objectivo, e que foi o princípio procurado durante anos, através de uma experiência de paisagem.

Tudo aquilo que perseguimos foi sempre o etéreo da paisagem tentando que o estético visual que sabíamos insuficiente, não iludisse, procurando-se mesmo ultrapassá-lo em direcção às "exubérances dynamiques".

Não foi de facto, sobre a condição material e física da paisagem que procurámos um entendimento poético, mas sim a partir de uma "discipline aérienne" que de início se nos tornou evidente. Não uma verificação dos factos físicos estéticos, mas uma percepção poética das ambiências. Não numa estética proposta por Muniain mas idealizando uma percepção estética em que, obviamente, o mesmo Muniain foi decisivo.

A poética da paisagem, o valor poético dela, resultam de uma alquimia de elementos. Cada um, por si só, é uma abetacção sem sentido mas na sua coexistência alquímica, são a expressão poética da paisagem.

As brumas resultam da luz, da água, da temperatura, transportando consigo aromas, estados de silêncio, movimentos, ascensões e imobilidades. São nebulosidades que descem à terra enquanto ascende uma imagem poética. "Toute evolution est marqué par

um double destin... entre les forces aérienes et les forces terrestres" (1)

Uma poética da paisagem teremo-la nesta relação, neste resultado de forças combinatórias entre a terra da paisagem e a eteriedade celeste, em que, para que algo suba é necessário que algo desça, num duplo movimento criador, obrigado por uma reciprocidade universal.

Na paisagem preocupa-nos mais o poético que o estético, mais a afectividade que a objectividade formal, mais a eteriedade que a fisicidade.

é uma alquimia entre os elementos leves e a imaginação poética, a paisagem do nosso desejo, uma alquimia que nos exige a permanência diante da sua mutação consecutiva.

é sobre ela, imediatamente acima da terra, que verdadeiramente se realiza a existência etérea: o ar que lhe toca, a porção aérea comunicante que reúne em si todos as combinações possíveis, dos elementos, dos sonhos, do homem e da matéria.

Assim se confere dimensão à paisagem para além da quantidade física da sua apresentação, tornando-se ela, então sim, algo que fisicamente tem um sentido, dado que é, pela essência descoberta. Antes disso é, como Bachelard defende, o mais inerte dos sonhos.

*

Ao longo da nossa experiência da paisagem os elementos leves foram aos poucos evidenciando-se e tomando corpo num princípio poético que passamos agora a enunciar:

(1) Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, p.296

- A luz é sem dúvida, o primeiro elemento, que sempre ocupou uma indiscutível posição poética já que é "condición necessária para el conocimiento" (1). Nela se contém a cor em particularidades de luz reflectida, e, a sombra como existência ou ausência de quantidades luminosas. Em especial dela nos ocuparemos, dado que, como princípio de visibilidade, têm um papel poético preponderante.

Este elemento luz será observado substancialmente mais pela luminosidade e coloração do ar, que pela cor da matéria iluminada.

- a sonoridade e o movimento (vibração), que a gera como expressão audível da paisagem e dos seres que a habitam, referindo espaços e distâncias.

- O aroma e o ar que o transporta dando-nos qualidades, momentos da paisagem, das estações e do dia.

- a tactilidade, não como palpação da matéria mas, como percepção epidérmica de temperaturas, aragens, humidades, dando-nos mudanças, tempos e estados atmosféricos.

A par destes elementos poéticos básicos agem as constantes - espaço, tempo e movimento - em que eles sempre se integram.

Da conjugação relacional, constantes - elementos, resultará o que denominamos por *ambiência*, e que é a sensação mais vasta reunindo o valor poético do lugar, a qual juntamente com o poético contido em nós institui a poética da paisagem.

Esquemáticamente apresentamos aqui as linhas gerais do princípio dos elementos leves para a poética da paisagem, e que iremos

(1) J. M. Sanchez de Muniain, *op. cit.*, p. 139

depois observar nas suas interrelações mais complexas, tentando que neste sentido se entendam e não em compreensões isoladas.

A esquematização apresentada pressuporia que a expuzéssemos tal como a enunciamos, abordando cada um dos elementos em todos os aspectos considerados fundamentais e seguidamente as constantes e as ambiências. Mas ao considerarmos a paisagem como uma globalidade poética que reúne relacionalmente a fisicidade, a eteriedade e a espiritualidade, não se nos afigurou possível tratar cada elemento por si.

Seria mesmo a contradição total, relativamente ao sentido em que temos experimentado a paisagem poética. Cada momento nela vivenciado é um todo completado pelos elementos e constantes, numa dada ambiência em que esta e o eu se envolvem poeticamente. Nunca os vivenciamos parcialmente ou por uma qualquer ordem estabelecida *a priori* em que se nos apresente a sonoridade, depois a luz, o aroma e por fim, como se colocássemos tudo isto sobre a paisagem ligado pela meditação, até obtermos a ambiência poética.

O que ocorre é o momento total, no espaço, no movimento de ser e na luz solar, atendendo a que, o sol como energia, imprime e comanda a vida. Poético é cada momento em si e por si, em contraponto natural e absoluto da existência.

É o momento da paisagem que nos importa, como reunião da totalidade natural que lhe dá corpo poético e que simultaneamente é realidade e irrealidade na transmutação mental da matéria e da eteriedade em instante poético. Em cada momento, do dia ou do ano, como momento também da paisagem, observaremos a totalidade poética que ocorre.

Em si mesmo, em limitação conceptual, nada é poético. Só a relação o é, em verdade.

O espaço, o tempo, e o movimento são o éter onde todos os elementos adquirem sítio para estar e ser. Por aqui, essencialmente iremos falar da elementaridade poética da paisagem, segundo o tempo solar, sendo espaço e movimento numa só constante.

2. A LUZ, O OLHAR E O TEMPO SOLAR

Da luz falaremos agora, não como um dos elementos poéticos que acabámos de enunciar, mas como princípio vital gerador da poesia universal onde todos os elementos se contêm por sua vez em princípio de visibilidade.

Como princípio, teremos inevitavelmente que o expor no que se refere ao seu conteúdo poético para que depois o pudéssemos enunciar em unidades de luz e momentos poéticos, antes de abordar cada momento particular do dia ou do ano em si mesmo.

•

Estas palavras desenhadas em tinta negra são luz ausente. Absorvida pelo negro, deixam em torno de si o "brilho máximo" (1) na folha branca.

(1) R. G. Hopkinson, *et al.*, *A iluminação natural*, p. 13

Estranhamente, o que escrevemos é uma grafia sem brilho, sem vida nem visibilidade. A palavra escrita da qual agora nos servimos para falar da luz, apenas existe, ironicamente como linha vazia.

Ler esta escrita, escrevê-la mesmo, é assim sobretudo um acto de imaginação pois o que o olhar vê, é o brilho em volta do negro vazio e não o labor da linha que aprendemos a desenhar no caderno de duas linhas, simbolizando sons, ideias, coisas. Abrir a luz, foi o acto de aprendizagem, como gravura sulcada na folha luminosa, escrevendo o invisível.

Lemos o contraste entre o brilho e o não-brilho porque "dans le regne de l'imagination tout ce qui brille est un regard" (1)

De outro modo, poder-se-ia dizer como Ramos Rosa:

"A luz cria o silêncio e a palavra a indizível unidade" (2)

Temos o branco silencioso da luz em volta da "indizível unidade" que permanece obscuro "corpo negro" (3), enquanto a folha branca se nos apresenta na virgindade da primeira luz depois da "solidão e caos". (4) Por um acto de movimento, de tempo e de espaço, a sonoridade imaginária da escrita lida, corporiza-se pelo contraste branco-negro, luz-trevas.

(1) Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, p. 210

(2) António Ramos Rosa, *Gravitações*, p. 37

(3) Teoricamente o corpo negro absorvendo toda a luz nenhuma radiação emitiria, não sendo assim visível. L. Sampaio in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol 5 p. 1847.

(4) Génesis, 1, 2, in *Bíblia Sagrada*, p. 24.

Mas, esta aparente simplicidade, desfaz-se mal elevemos os olhos do papel para a janela por onde esta mesma luz penetra. O branco silencioso não só não é luz originária, como é apenas uma fonte secundária dela.

E em verdade já quase que nem secundária seria pois que reflexão de reflexão, é uma luminosidade em terceiro tempo. A que nos entra pela janela, essa sim, é secundária, pois reflectida pela paisagem exterior.

Brilhos multiples e subjectivos, cores, reflexos, sombras, tudo por uma luz que não vemos, mas que nos faz ver. Cada objecto nos envia uma radiação de diferente brilho e cor consoante a matéria lhe dá corpo.

Paredes brancas, telhados, árvores, campos ao sol. Acima o céu e as nuvens de bordos brilhantes e inferiores arroxeados, atravessam o quadro da janela alterando brilhos e cores da paisagem. Lembremo-nos que

"O sol faz das janelas

lugares para o encontro (...)" (1)

A janela, como uma grande lente, condensa sobre a folha de papel o resumo reflectido da luz da paisagem, da cidade e do céu.

E os olhos e a mente respondem aos estímulos radiantes, chamando a este brilho, vermelho àquele, verde, ao outro azul, conforme a parte de sol que lhe cabe reflectir.

(1) Joaquim Manuel Magalhães, "Vestígios" in *Alguns livros reunidos*, p. 76.

Todo o exterior é um poder de reflexão vibrando ondulatóriamente, onde sabemos da existência dos *quanta* energéticos, das mais curtas ondulações do azul celeste e das consideravelmente maiores do vermelho dos telhados.

Esta natureza quântica que recebemos nos olhos e que sabemos constituir a luz, afigura-se-nos tão poética como o poema onde a mesma luz brilha nas palavras do poeta:

"Os olhos -
Quem foi que fez a casa
Em tão frágil azul?" (1)

como se por tão azul a casa se tivesse quase por inteiro difundido na atmosfera (2)

Poderíamos então imaginar que o mesmo poeta quizesse cantar os *quanta* os *corpúsculos*, as ondas e os ângulos sólidos ou a *propagação* *rectilínea*, ideias, palavras e sonoridades tão poéticas como os olhos, a casa ou o azul.

De igual modo, a ciência dotou, a anatomia meio com que nos deleitamos a olhar o mundo, por palavras igualmente poéticas.

Epitélio como membrana que é, contém um sentido vibratório e musical próximo da limpidez do cristalino. A *iris* sendo cor dos olhos e facilmente poética, tem para além disso, uma sonoridade exótica; *pupila* como profundidade, e "retina" retendo a poesia do olhar.

(1) Eugénio de Andrade, "Véspera da Água" in *Poesia e Prosa* p. 166

(2) Aludimos à grande difusão que a luz tem na atmosfera e à sua perda, relativamente aos comprimentos de onda mais curtos, tomados ao nível da terra.

Aureliano Lima assim as utilizou:

"Se cada *iris* é um delta (ou
um grito) no interior do peito
por húmidas aurículas (1)

ou

"Entre a ternura e a *iris* tu vens do dia" (2)

ou

"No fundo da *retina* permaneces" (3)

ou

"Aí te sondo a boca e a *pupila*" (4)

tudo reunindo

"Em demanda de um porto

...

na luz ondulatória

do suor e do cacto" (5)

Toda a ciência se encontra afinal, numa grande intimidade com a poesia e particularmente a teoria quântica da luz se torna bela por si só, quando percorremos as pesquisas de Rayleigh, Compton, Purkinge e tantos outros cientistas que sobre ela se debruçam.

(1) Aureliano Lima, *Cântico e eucalipto*, p. 17. (os itálicos são de nossa autoria).

(2) *idem*, p. 50

(3) *idem*, p. 54

(4) *idem*, p. 56

(5) *idem*, p. 69

Amorim de Carvalho resume-nos esta intimidade: "La lumière, cette energie physique et la vision que la reduit subjectivement en formes proprement dites et en couleurs - sont la plus précise, la plus parfaite, la plus complète ouverture vers extériorité". (1)

E em mais alto grau ainda o fez Bachelard, aliando ao conhecimento científico e ao rigor uma impressionante sensibilidade poética que informou sempre a sua visão do mundo.

Seria então desnecessária a interrogação de Dagognet inquirindo como foi possível ao eminente sábio tornar-se um jovem poeta (2). Talvez que a poesia se tornasse o meio pelo qual Bachelard se permitiu atingir níveis tão elevados de pensamento, a um tempo poético e científico.

No final de *L'air est les songes* estará possivelmente a resposta, quando ele considera a questão literária no homem como uma expressão científico-poética: "l'homme littéraire est une somme de la méditation et de l'expression, une somme de la pensée est du rêve." (3)

Mas a poesia da luz é na própria poesia que melhor a podemos observar. António Gedeão dá-nos uma luz metalicamente palpável como compactação de uma energia brilhante:

"Uma luz de estanho, algida e polida... (4)

numa frieza aguda "dont la couleur gris-bleu donne comme effet elementaire une impression de melancolie" (5)

(1) Amorim de Carvalho, *De la Connaissance a la Connaissance Esthétique de la Nature*, p. 146

(2) François Dagognet, *Bachelard*, p. 45

(3) Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, p. 302.

(4) António Gedeão, *Poesias Completas*, p. 237

(5) Willy Helpach, *Geopsyché*, p. 242.

A luz dos curtos comprimentos de onda, a dos tons frios, transparece assim na poesia para referir a melancolia, próxima já da frialdade dos sentimentos, do abandono e da desilusão.

Ao contrário, Mário Beirão traz-nos a doçura, provavelmente da luz da manhã, na delicada mistura das difusões e dos grandes comprimentos de onda dos vermelhos e laranjas:

"Extasiado na luz que fluia doce
um pastor descobriu-se e persignou-se!" (1)

Talvez mais do que qualquer outra luz é a do amanhecer aquela que qualitativamente nos proporciona a sensação de doçura. A do ocaso é demasiado quente e as colorações por vezes fortíssimas dos vermelhos, se bem que provoquem também o extase, não são contudo tão próprias da doçura.

Sobre o que acabámos de dizer transcrevemos os versos de António Sardinha:

"Oh, a planície em extase á tardinha!
Consagração da luz nas aras do Poente!" (2)

Extase sem dúvida, mas num sentimento de grandiosidade pelas grandes e quentes ondulações do poente. Um extase da luz total como só a "tardinha" pode acontecer nos dias grandes e luminosos de verão.

E neste momento de luz total e dos grandes contrastes há outro grande poeta cantando:

(1) Mário Beirão, *Ausente* p. 47

(2) António Sardinha, *A Epopeia da Planície*, p. 165

"Tanta luz tanta sombra iluminada!" (1),

trazendo-nos uma outra parte da luz que é a sombra iluminada pela difusão de outros corpos, por reflexões e refrações.

Aqui se encontra o grande contraste dos brilhos a que o olhar é tão sensível e que ao mesmo tempo podem ser tão criativos como destrutivos. Um brilho intenso é "um dos factores que mais aperfeiçoa a visão" mas, o excesso, diminui e destrói a acuidade visual pelo encadeamento. (2)

Talvez por isso António Sardinha se recolhe cautelosamente da intensidade luminosa da planície:

"De olhos fechados na penumbra doce,
eu advinho a luz lá fora às gargalhadas". (3)

O contraste luz-sombra sem os brilhos violentos e incandescentes permite-nos a máxima compreensão dos objectos pelos contornos, nitidez e volume desenhado à superfície, destacando as saliências iluminadas sobre os fundos em sombra.

"A nitidez navega-se
quando uma penumbra
nos dá verticais de luz
pela coloração das sombras (4)

(1) António Ramos Rosa, *Gravitações* p. 54

(2) R. G. Hopkinson, *op. cit.*, p. 17.

(3) António Sardinha, *op. cit.*, p. 236

(4) R. Lino, *Paisagens de Alén Tejo*, p. 26

Cinatti resume num belo poema o que vimos dizendo acerca da luz da manhã e da tarde e de como ela nos atinge nos diferentes tempos do dia, da insatisfação, da ansia e do sonho.

"ó minha mãe! Porque nasceu a manhã?...
E porque veio a noite?... De manhã a luz
é forte, é plena de grandes combates, e
ao anoitecer o ar dilui-se em ansiedades
insatisfeitas, em sonhos longínquos
de coisas que se vão, e eu não quero
mais do que o enriquecimento que
me leve com os raios últimos do sol,
em vibrações concentricas, a ligar no
imutável mistério a variação contínua
das imagens (1)

Rutherford Platt, como que resumindo por sua vez as palavras de Cinatti, diz: "Chaque pulsation de lumière imprime le mouvement à tout ce qu'elle touche (...)" (2)

é esta pulsação que nos permite a visão da paisagem e todas as infindas pulsações provindas de cada objecto, de cada ser, de cada movimento do céu, da água, da terra.

Cada uma é um estímulo pelo brilho e cor diferente, em que as células da retina "convertem a luz em impulsos eléctricos" (3). Magnética e misteriosa é a "imagem" transmitida ao cérebro, que a decifra,

(1) Ruy Cinatti, "Nós não somos deste mundo", in Joaquim Manuel Magalhães (org.), *Ruy Cinatti, Antologia Poética*, p. 21

(2) Rutherford Platt, *Fleuve de la Vie*, p. 9

(3) R. L. Gregory, *A Psicologia da Visão*, p. 46

tornando-se cada objecto um código de sinais. Nesse código o cérebro refaz a "árvore" a "montanha" a "água" em ideia objectivada, mas de uma forma

"Leve, tão leve que nada mais seria
que ar e luz e a poeira que dançava". (1)

Esta visão inteligente, diz Kepes, representar "la clef du pouvoir createur de l'homme" (2) e, dadas as características da constituição do olho acrescentaríamos às palavras de Kepes esta interrogação: será que uma grande parte da criatividade, da invenção criadora se processa primeiramente nos olhos que no cérebro?

Sendo a retina constituída por células cerebrais, "tem sido descrita como uma «excrescência do cérebro»" (3) tal como uma parte dele que se especializou e tornou sensível à luz. E Gregory acrescenta:

"Parte do trabalho de selecção dos dados para a percepção faz-se no olho que é, assim, uma parte integrante do cérebro" (3)

Como parte dele é verosímil supor que o próprio olho seria responsável por uma pré-criação, capaz de "pensar" de algum modo primeiro, o que o cérebro desenvolveria.

Contudo, isto é apenas uma suposição nossa que em nenhuma obra científica se fundamenta pois não nos foi dado encontrar algo que tentasse sequer semelhante abordagem.

De certo modo ligado a esta preocupação tomamos as palavras de Rousseau em *Emile*:

(1) António Ramos Rosa, *Volante Verde*, p. 66

(2) Gyorgy Kepes, (org.), "Introdução", *Nature et Art du Mouvement*, p. XI

(3) R. L. Gregory, *op. cit.*, p. 47

"... la vue est de tous les sens celui dont on peut le moins séparer les jugements de l'esprit..." (1)

A sua tão íntima e tão profunda relação imediata com o espírito é, talvez, só possível por esta estranha qualidade cerebral da visão como que se luz e visão fossem unos num espaço, ainda antes da elaboração cerebral, e pudessemos dizer:

"A luz abriu à água de Setembro
os grandes olhos verdes e sombrios" (2)

3. UNIDADES DE LUZ E MOMENTOS POÉTICOS

De todos os sentidos, e entre eles os designados por "superiores" (vista e ouvido) (3) é a visão a primeira e mais funda percepção do espaço e das formas. Como Stern refere, é "um processo vital em que o estímulo é também objecto de uma intenção vivencial" (4) superando todos os outros sentidos pela agudeza da percepção espacial. "E, mesmo naqueles fenómenos espaciais susceptíveis de serem vivenciados por outros sentidos além da vista, a capacidade de discriminação da vista é geralmente superior à dos restantes órgãos." (5)

(1) Jean Jacques Rousseau, *Emile* p. 153

(2) Carlos de Oliveira, *Terra de harmonia*, p. 55

(3) William Stern, *Psicologia Geral*, pp. 181-182

(4) *idem*, p. 180

(5) *idem*, p. 208

é a luz que comanda de cima toda a actividade e é ela que vai estabelecer, como fonte primária, o critério das unidades que desejamos enunciar, como superior organização dos momentos poéticos da paisagem.

Estas unidades resultam da relação Terra-Sol no tempo, no espaço e no movimento: : *ano e dia*.

Os meses, as semanas, as horas ou os minutos, poderão interessar-nos como unidades artificiais que subdividem as naturais, apenas como referência cultural e científica em estabelecimento de relações da nossa vivência subjectiva com outras experiências objectivas.

Mas é a luz solar, que iluminando a paisagem da Terra em tempos e posições diversas, que determina o compasso poético da vida pela intensidade do fluxo vital que nos envia.

A unidade *ano* interessa-nos na sua condição de ciclo, tal como a unidade *dia* que se perfaz no mesmo momento, isto é, o conjunto de tempo, movimento e espaço repetível na volta completa da terra em torno do Sol e de si própria. (1)

Estas duas unidades pelas quais nos regemos são, para nós, referências luminosas dadas pelo movimento da Terra, que nos submetem cíclica e circularmente a uma constância de tempos solares.

(1) A bem dizer nem dia nem ano têm algum significado temporal dentro de um conceito de tempo cosmológico em expansibilidade há cerca de vinte biliões de anos. A ideia de tempo e espaço após a colossal explosão ou "Big Bang" são para a nossa pequena "poética da paisagem" algo de tão inconmensurável que a unidade poética de dia e ano são irrisórias. Distâncias como cinquenta milhões de anos de luz entre a nossa paisagem e a galáxia Fornax (p.549) que não é mais do que um mero elemento deste universo, ultrapassam em tudo a possibilidade de as compreendermos como realidade temporal. William Kaufman, *Universe*, pp. 552-553

Para além destas duas íntimas unidades, qualquer outra não tem aqui significado. Abaixo ou acima delas é "tempo", "momentos" e "instantes" (1)

A primeira unidade que mencionámos, o ano, contém os quatro momentos que normalmente designamos por Estações.

Cada um desses momentos rege a vida na paisagem, determinando nascimento vida e morte por ordem solar. Por isso os tomamos quer como momentos de luz, quer como momentos do tempo e do espaço da paisagem, constituindo-se assim globalmente como *momentos poéticos*

Poeticamente tem cada um deles qualidades e potenciais diferentes e para além da luz propriamente dita como elemento poético, ela determina pela evolução vital da paisagem a completa ambiência poética de cada momento.

Relativamente à poeticidade da luz destes quatro momentos poderíamos falar de uma Primavera como *esplendor*, e de um Verão ou *plenitude*, da *doçura* do Outono e a *cristalinidade* do Inverno. Cada um dos momentos contém uma íntima e específica qualidade luminosa relacionada com o tempo de duração, distância e inclinação da luz solar.

As qualidades do ar no que se refere à suspensão de poeiras ou vapores determinam, em parte, diferenciações luminosas. E cada uma das estações possui inegáveis diferenças a este nível rodeando-se, assim, de características poético-luminosas absolutamente particulares.

A variável distância da Terra ao Sol e o diferente ângulo de incidência dos raios solares atravessando maiores ou menores camadas

(1) Nenhuma destas durações que usamos têm algum rigor: "tempo", é a passagem dele com qualquer duração; "momento" é uma pequena parte de tempo qualitativamente diferenciada; "instante" é o que não dura entre dois momentos.

de atmosfera implicam em cada estação o factor temperatura e difusão da luz.

A iluminação e a reflectância da paisagem, a luz directa e a luz difusa e a dispersão, variando por razões de distâncias, inclinação, atmosfera e características da superfície reflectora da paisagem, estabelecem condições luminosas muito precisas, em cada momento do ano. A alteração da paisagem, como coberto vegetal, vai por outro lado introduzindo pela reflectância alterações cromáticas da ambiência.

A segunda unidade, o dia, subdivide-se igualmente em seis momentos distintos com ambiências muito próprias: a *madrugada*, a *manhã*, o *meio-do-dia*, a *tarde*, o *crepúsculo* e a *noite*.

Tal como estabelecemos para os momentos do ano, devem entender-se aqui estes momentos do mesmo modo; momentos de luz, tempo e espaço e, globalmente, momentos poéticos.

Esta distinção dos seis momentos, evidentemente subjectiva, como o é toda a percepção poética da paisagem, parte em primeiro lugar da nossa sensibilidade à alteração luminosa que, por sua vez, determina ao longo do dia combinações ambientais muito particulares e distintas.

Há uma diferença sensível entre cada dois momentos, diferença essa que nos foi dado verificar pela experimentação da luz paisagem e que nos levou a distingui-los com qualidades individualizadoras.

A observação feita em "Um Dia de Luz" (1) utilizando alguns processos objectivos de medida (temperatura e luminosidade) levou-nos

(1) *Vide*, Vol. III desta dissertação, p. 46

a confirmar diferenças sensíveis, reflectindo-se na paisagem como estímulo aos sentidos, e específicos de cada momento poético.

Luz-temperatura, sonoridade, aroma e tactilidade, são assim, os elementos poéticos por cuja combinação complexa e acção sobre nós, ditam a poesia de cada momento do dia.

De uma forma mais genérica observa-se que o conteúdo poético global de um dia se pode agrupar em três tempos diferentes reunindo os seis momentos a que nos referimos, segundo o estímulo que nos provoca.

Distinguimos, assim, um primeiro tempo de *conteúdo activo*, estimulante e vital e que decorre por toda a primeira parte do dia englobando a madrugada e a manhã.

Caracterizamo-lo pela predisposição activa que nos atinge levando-nos a sentir a paisagem por uma emotividade radiosa e jovial num saudável e leve aprazimento da natureza.

Há um despertar geral na natureza e a ambiência preenche-se dos sons da vida, temperaturas, aromas, aragens, em que a tactilidade se acentua também como complemento da percepção. (1)

A leveza do ar, as qualidades aromáticas e sonoras da manhã influem sobre nós no mesmo sentido do vital que ela contém como início de tempo e vida. Nós próprios, revitalizados pelo descanso nocturno agimos como qualquer ser vivo, activamente, dispondo de poesia e razão renovadas.

é um tempo que sobretudo se caracteriza por actividade criadora, substancialmente mais pela emotividade estética objectiva do

(1) Todo o entomólogo sabe que este primeiro tempo é o melhor período para a captura de insectos, principalmente os que se alimentam dos nectares das flores. Todo o apicultor conhece como período activo das abelhas o período da manhã em que elas procedem à recolha dos nectares no período mais intenso de secreção. Todo o caçador sabe de igual modo que é este o período mais favorável para a actividade cinegética. Todos o sabem, também, que o período do meio-do-dia, e por vezes, a tarde são períodos de inactividade.

que por sentimento poético. Digamos que este, não sendo ainda sentimento profundo se realiza substancialmente mais na transparência plácida da manhã do que na densidade emocional.

Afinal, o dia está ainda na infância e não dispõe, por isso, da maturidade necessária que o transforme em poesia.

Um segundo tempo se sucede como um abatimento da actividade, de *conteúdo passivo*. é um tempo em que a seguir a um período activo, o ser vivo reclama uma pausa, um recolhimento, como preparação para a terceira parte do dia.

é sabida esta inactividade no tempo central do dia que age como transição entre a actividade mais física de manhã, para uma actividade mais psíquica da tarde.

Esta inactividade é geral em todos os seres vivos incluindo o homem, compreendendo-se assim a sesta tradicional cujo nome provém dessa hora de pausa. (1)

A criatividade reduz-se consideravelmente, porque as suas capacidades estão de certo modo abatidas. Mesmo a natureza não se nos apresenta motivadora nem sequer criadora.

No tempo quente, a luz intensa é por vezes excessiva e encandeadora, destruindo parte da acuidade visual, pelo excesso de brilho, em que olhar a paisagem se torna penoso pela enorme reflectância.

Do mesmo modo a temperatura alta e uma acalmia do vento tornam a atmosfera pesada e irrespirável, convidando à inacção retemperadora.

(1) A palavra *sesta* provém do latim *sexta* designando a hora "sexta do dia, contando, como faziam os latinos, a partir das 6 da manhã (...) em que depois de comer se dormia e descansava. Rodrigo Fontinha, *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*.

O terceiro tempo de novo dinámico e de conteúdo poético inicia-se com a tarde e prossegue pelo crepúsculo, revelando-se-nos como o de maior potencial poético, sobretudo pela qualidade especial da luz.

O dia ganhou experiência e depois do descanso começa um processo de dulcificação da luz caminhando para um apuramento poético da tarde. Aqui reúne-se a substância de todo um dia preparando o momento final em que acontece a magia da luz, dos aromas da sonoridade e das ambiências mais poéticas e sublimes.

Sem dúvida o momento dos momentos, aquele que mais cantado é pelos poetas, pela enorme paz e afectividade que se gera entre nós e a paisagem. é uma plena sensação de natureza, uma harmonia de tudo, Elementos, seres, espaço, numa concordância rítmica, numa plenitude breve e intensa antes de terminar o último raio de luz.

*

Concluimos, assim, que o ano e o dia se perfazem de Momentos Vitais. é sob este sentimento que eles como unidade de luz são, também, unidades poéticas. Há uma poética da manhã como há uma poética da letargia do meio-do-dia, como o há no crepúsculo ou na noite.

Há uma poética própria de cada estação e, se bem que a Primavera e o Outono, sejam especialmente cantados pelos poetas (a luz assim lhes pede) não o é menos o Verão, nem o Inverno deixa de o ser por inteiro.

De qualquer modo, não negamos a maior qualidade da luz destes dois primeiros momentos do Ano a que aludimos, em que o romantismo encontrou uma melancolia tão própria do extase e sofrimento

poéticos. Mas reconhecemos também, a qualidade e intensidade poética dos outros dois momentos, um, pela plenitude e totalidade da luz outro, pela especial transparência e cristalinidade das atmosferas límpidas de poeiras dispersas na luz.

Mas para além disso, qualquer momento do ano, tal como qualquer momento do dia, contém a poesia que nós queiramos ou saibamos estabelecer entre nós e a paisagem.

É inegável que os de maior plenitude luminosa, são também os mais plenos de vida e por isso os de maior imaginação e criatividade poética. Intuitivamente - e a poesia é vida - somos por eles activados com uma maior intensidade, o que os de menor luminosidade não podem fazer. Nestes, resta contudo outras particularidades, como o silêncio, a transparência a própria letargia tão comuns às madrugadas, aos crepúsculos, ao inverno ou aos dias sem sol.

E reparemos que o silêncio é um tema querido da imaginação poética tão constante mesmo da nossa poesia. O silêncio do Inverno, o silêncio da neve, do frio dos dias de nevoeiro, são silêncios transcendentos por onde a imaginação despida de cores, sons e visões luminosas, pode ascender à sublimidade poética.

*

Os momentos do ano e do dia, sobre os quais, em particular, nos iremos agora debruçar, serão como finalização deste trabalho essencialmente tomados sob a percepção e o sentimento poético da paisagem. Eles constituirão por excelência a poética da paisagem, e que nos levou a instituí-los na sua riqueza do momento, preferencialmente a explicá-la pelos elementos poéticos que enunciámos, isoladamente.

Pensamos, que, sendo este o modo pelo qual chegámos a entender uma poética da paisagem e não pelos seus elementos separadamente, assim os desejamos comunicar. Cada momento vivido é um todo natural, homem e paisagem, na mais fecunda consubstanciação.

Não faria sentido expô-la por outra forma, mais sintética que fosse teoricamente, mas que não comportaria uma verdade ambiental poética, que é, em última análise, para nós, a realidade poética da paisagem.

4. O ANO OU A POÉTICA DA TRANSLAÇÃO

Não sabemos quando vem, sabemos quando está a ser.

Um dia amanhecemos num tempo diferente e já nem nós somos os mesmos. Apenas reconhecemos o que a viração nos indica: transmutação. (1)

Uma passagem ocorreu, sem nascimento, sem morte verdadeiramente, mas tempo retomado ao movimento circular.

Ao falarmos de cada um dos momentos fazemos uma delimitação artificial, definindo um princípio e um fim.

(1) Se bem que transmutação e transmutação tenham a mesma origem etimológica, "transmutatione", preferimos usar a primeira que em português possui o sentido de "trespassar, transferir" enquanto que transmutação refere "transformação duma coisa noutra". Rodrigo Fontinha, *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*.

Em verdade é uma transição de tempo indefinível, uma diferenciação gradual sem linha divisória. Lentamente, o momento é Inverno pelo Outono transitado ou, se quisermos, o Inverno é a Primavera em preparação.

Do mesmo modo, o ano, como conjunto de momentos poéticos em nenhum deles se inicia ou termina. Revoluciona, transmuda-se, evolui em tempo e luz solar, que esta sim é o princípio.

Escolhemos começar no Inverno, tal como escolhemos começar na madrugada quando enunciámos os Momentos do Dia. A escolha faz-se em ordem à luz que em ambos estes momentos se encontra mínima e recolhida.

Um momento de pausa é um momento mais facilmente abordável pois que a inactividade nos permite uma melhor aproximação. Colocamo-nos, assim mais próximos da luz mínima, já que por ela entendemos o compasso universal.

Se algum começo temos que dar às coisas, que dissemos não começarem nem acabarem em realidade, então que ele seja aquele que nos rege: a luz.

Toma-se então o momento seja ele qual for, como "... os estímulos de uma mudança / ou um princípio ardente e claro..." (1) percebendo como um tempo se transmuda em outro tempo, sendo então a grande descoberta assistir atentamente à sua passagem.

Aqui, melhor o compreendemos; nesta circunstancia se revela, quando nesse qualquer dia amanhecemos no contraste sensível de dois momentos.

Para trás, ficou a memória e conta agora, o presente a passar, sendo a luz a fonte da poesia momentanea.

(1) António Ramos Rosa, *No calcanhar do vento*, p. 58

a) O Inverno - As vibrações, que produziam no ar as sonoridades da paisagem, cessaram com o próprio esbatimento da vida que chega ao final, aparente ou real.

O silêncio instala-se então. Não já numa ausência de som e movimento vibratório, mas uma dominante autónoma, como presença definidora de tempo solitário em consubstanciação aérea.

Sobre a paisagem,

"O ar circula mais leve em toda a parte

Os sinais transmitem o silêncio habitável" (1)

António Ramos Rosa, o incansável poeta da luz e do ar, transmite-nos o mais belo imaginário poético sobre a natureza. Em toda a sua poesia encontramos a intimidade da ciência e da poesia que fazem dos seus poemas densidades vitais inesgotáveis, lúcidas e brilhantes.

O ar do Inverno é um ar lavado pela água que o atravessa deixando-o leve e limpo. Daqui nos surge a cristalinidade da luz invernal e a pureza aérea e transparências visuais do espaço.

As baixas temperaturas não voltarão a elevar poeiras, cujas tonalidades, a luz possa transmitir por dispersão à atmosfera. Restam, à luz, as neblinas, os vapores o reino aquático das moléculas ínfimas da água flutuando no ar.

O Inverno é azul-água, disperso, difuso, reflectido e repartido. É a pureza do ar e da luz irmanadas no silêncio que apenas se transmite pelos "sinais" tornando-se então algo de "habitável".

(1) António Ramos Rosa, *Gravitações*, p. 37

Mais o vemos que o escutam, pela sugestão que o poeta nos dá sobre a sua condição habitável. É um silêncio dos fluidos, que sobretudo vive no ar e na água, na transparência elementar das movimentações insonoras e invisíveis.

E o mesmo poeta conta-nos, ainda, deste ar silencioso e puríssimo:

"Tudo se compreende no domínio do ar

Não há labirintos mas caminhos e horizontes clareiras

Tudo o que se agita é leve e confirma o silêncio" (1)

Mesmo a água se compreende na percepção aérea, possível que lhe é a habitação do ar, como fuga à gravidade que lhe impõe a queda e que a separou em águas dos céus e águas da terra. (2)

Na sua poetização científica ou, se quisermos, na própria poesia da ciência, Ramos Rosa e Bachelard seguem um mesmo caminho que é como defende este autor, a "incitation au voyage" que todo o poeta propõe como percurso imaginário (3). É um percurso dos elementos leves, sendo no ar, nos vapores e na luz, que a leveza imaginária mais se consubstancia.

Por isso diz ainda Bachelard, que "le poète du feu, celui de l'eau et de la terre ne transmettent pas la même inspiration que le poète de l'air" (4).

(1) António Ramos Rosa, *Gravitações* p. 39

(2) Génesis, 1,7, in *Bíblia Sagrada* p. 24

(3) Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, p. 10

(4) *Idea*, p. 11.

Todo o Inverno poético se compreende então no "domínio do ar" feito luz, silêncio e vapores, agitando-se do silêncio imóvel à sonoridade eólica, quando a atmosfera se turba em água e magnetização.

Após uma tempestade, a luz surge ainda mais pura propagando-se sem distorções na exclusividade aérea. Limpo de poeiras e vapores, o percurso da luz se fará mais rápido em absoluta luz branca, participando no frio que assiste ao Inverno da paisagem.

O menor círculo do Sol ocorre então, juntamente com os ângulos mínimos de incidência e o mínimo afastamento da Terra, ou periélio.

Tudo se reduz na paisagem, luz, dia, calor e vida. Um estado letárgico em que a duração luz e trevas se inverte e

"A noite cresce como a orla da maré
numa manhã de mar e de neblina" (1)

Mesmo os poetas se calam um pouco mais e são menos, também, os que cantam o tempo de Inverno, pelo menos de uma forma directa.

é certo que a luz como pulsação "imprime movimento a tudo o que ela toca" (2) como já referimos pelas palavras de Platt, e os poetas, mais que qualquer outro ser são sensíveis à que lhes cabe como fonte da alma e estímulo poético. Como que se recolhem também, neste tempo de silêncio álgido em que o Inverno lhes sugere uma noite na alma, receando por isso pronunciar-lhe o nome, aguardando que surja a Primavera.

(1) Ruy Belo, *Homem de Palavra [s]*, p.87

(2) Rutherford Platt, *op. cit.*, p. 9

Uma espécie de tristeza imóvel invade a paisagem da terra e mesmo a da alma:

"Melancolia é esta chuva branda
descendo aonde o pensamento inscrito
anda por longe num país de bruma
e o sem-ruído destas mãos que invadem" (1)

Silêncio e melancolia de novo, com José Terra, numa paisagem quase sem vida, num adiamento da poética da luz, imobilizada que está "num país de bruma".

Mas há por vezes iluminações repentinas, por onde se vislumbra o Inverno como tempo não totalmente triste e imóvel, mas também como um momento:

"Muito cantável
Lento, lento, muito cantável inverno" (2)

A palavra poética, mais do que qualquer outra palavra, ou cor, ou desenho, ou movimento do corpo, consegue alturas expressivas de extrema magnificência.

Os dois versos que acima transcrevemos dão-nos, de forma tão simples, a mágica reunião das palavras exprimindo um momento. Mais do que por muitas formas de representação ao nosso díspar, a poesia na maior das simplicidades nos leva às maiores profundidades e ascensões das coisas.

(1) José Terra, *Espelho do invisível*, p. 18

(2) Joaquim Manuel Magalhães, "Consequência do lugar", in *Alguns livros reunidos*, p. 3A

"Cantável", o Inverno, "muito cantável". Muito mais do que a ideia de se poder cantar o Inverno, é a sua condição de "cantável", a essência que o representa. A sonoridade da palavra contém já algo da ambiência aérea, pureza transparência e cristalinidade de que vimos falando.

A poesia é isto: reunir os longos discursos numa só palavra bem mais vasta, bem mais rica e sonora que as páginas e páginas que se possam escrever sobre o Inverno. Mas só o poeta é capaz de fazê-lo e nós condenamo-nos às longas explicações, a que falta sempre algo que dê o discurso por completo, inteligível e criador. (1)

Uma poética da paisagem, procura assim, por uma percepção e expressão, estabelecer no comum dos humanos o modo mais real e irreal simultaneamente, de conhecer e comunicar a paisagem.

Aproximando-nos dela poeticamente, preenchemo-nos do mesmo movimento contagiante, podendo depois emití-la mais próximo da emissão poética. E isto, porque a poesia é em todos realizável, assim cada um o queira.

Por isso a poesia do Inverno, aquela que bem poucos poetas exprimem, é possível de acontecer na beleza que Magalhães lhe dá, se bem que apesar de a enunciar, se interrogue por fim:

"muito cantável música sem uma canção?" (2)

Interpretar as palavras do poeta é sempre uma leitura pessoal. Só ele sabe o que com elas mesmo quer dizer.

(1) Dentro desta ideia, em que a palavra poética é sempre a preocupação do essencial, poderíamos num só poeta como Ramos Rosa, Herberto Helder, Fernandes Jorge ou J.M. Magalhães, por exemplo, encontrar todo o fundamento para uma poética da paisagem.

(2) Joaquim Manuel Magalhães, *ideia*, p. 34.

Mas porque ele nunca nos proíbe de imaginar já que imaginar é a sua fonte e razão, imaginamos nós que Magalhães se interroga sobre a carência de luz para essa "cantável música", a "música sem uma canção".

Apesar de pouca, de por vezes tão branca e fria é suficiente para que o poeta cante o Inverno como beleza, encontrada num céu que abriu a mais pura luz de qualquer momento.

Como atrás referimos, cremos que de um modo ou de outro, os próprios poetas resistem a cantá-lo tornando-o assim realidade menos presente. Aquilo de que se não fala, mais facilmente se esquece e mais depressa passa, também.

O Inverno arrastando consigo a ideia da morte, afugenta aquilo que deseja viver. A proximidade é contagiante e ao poeta basta-lhe a tristeza que nele se gera sem que precise de a procurar noutros locais ou tempos.

Por si só o tempo de Inverno traz o acubrunhar de alma. A visão da sua paisagem e a sensação de tristeza não residem tanto na própria paisagem mas na luz e na pobreza de côr, ou na pobre côr dos cinzentos ambíguos.

Hellpach no seu notável e precioso trabalho sobre a influência da natureza sobre a alma humana diz-nos a dado passo:

"Lorsque le ciel est gris, de grandes surfaces neigeuses, même si elles n'ont pas encore été naturellement salies, donnent une impression de trouble un peu opprimant" (1)

(1) Willy Hellpach, *Geopsyché*, p. 242

E ele justifica a nossa ideia de que a paisagem em si mesmo não é triste, mas sim, residir a tristeza na luz que a ilumina, em descoloração ou uniformização cinzenta ou ausência de contrastes: "si elles (as paisagens de neve) sont éclairées par le soleil cette impression devient celle d'un calme très agréable et même peut avoir quelque chose de stimulant". (1)

Mesmo a paisagem de Inverno pode ser estimulante sob a acção da luz o que tivemos ocasião de experimentar por várias vezes em paisagens de extremo rigor de temperatura. E, mais ainda que estimulante, a paisagem de neve pode ter sob acção dos fenómenos luminosos muito complexos que ocorrem em simultâneo, expressões magníficas de fantástico luminoso nunca ocorriáveis noutras circunstâncias.

Não escondemos o nosso pasmo, como meridional pouco habituado a estas situações, quando nos encontrámos diante de ocorrências invulgares de iluminação destas paisagens (2), em que a enorme beleza fantástica da paisagem viajada se reunia no espanto que era olhá-la. Nem dor ou tristeza ou alegria, mas um espanto de conhecer e viver, momentos de tão complexa e admirável alquimia luminosa.

Mas mal desaparece a revolução luminosa sobre a paisagem de neve e as brumas uniformes a passam a cobrir, reaparece a sensação de tristeza e a melancolia instala-se à semelhança da bruma homogénea.

Do mesmo modo, pode, a mais bela paisagem da mais bela Primavera, apresentar-se triste se a luz que sobre ela incide e a

(1) Willy Hellpach, *Geopsyché*, p. 242

(2) *Vide* Vol. II desta dissertação, p. 110.6

comanda, o é também. A luz baça, a luz difusa de um céu encoberto ou chuvoso, nenhuma paisagem pode brilhar alegrar ou estimular os olhos de quem a contempla.

Assim, a maior parte do tempo de Inverno é melancólico, soturno e deprimente e se bem que no Inverno descubramos encantos, não é o tempo favorável a uma poética da paisagem.

Momentos há em que a luz o é, e então sim, a paisagem se torna também poética sob a sua acção.

Contudo, é substancialmente na luz que a tristeza se vai encontrar, pois a paisagem está desadornada, por assim dizer, e em descanso hibernante sem o seu movimento vital capaz de captar e utilizar poeticamente a luz accidental.

A reduzida variedade cromática do Inverno, verdes sobretudo, ou terras em descanso, adquirem contudo no Inverno sob a acção solar, a mais completa apresentação cromática, já que a limpidez do ar e a qualidade da luz incidente reflecte a maior pureza da côr.

Teoricamente ao menos, as cores são mais visíveis, bem como a paisagem longínqua, pela transparência do ar, limpo que se encontra de poeiras e de brumas que o calor solar não eleva.

E talvez que esta limpidez instalada nos longuíssimos Invernos dos países nórdicos levou a que os seus pintores mais que quaisquer outros aprendessem o segredo da luz e a transportassem para os seus quadros na transparência que se habituaram a ver.

E é já quase um lugar comum referi-lo, mas são eles sem dúvida os pintores da luz, aspecto este, que os meridionais nunca alcançaram. Na generalidade a luz que conhecem é sobretudo mais afectada pela difusão e dispersão provocada pelas poeiras em suspensão.

Têm-na em demasia sobre a paisagem, e todo o excesso reduz o interesse, como que se por tanto a terem, se tornasse menos premente representá-la e discuti-la.

Ao contrário, os nórdicos, pela sua menor ocorrência seriam por ela e pelas suas qualidades mais solicitados. E, talvez que os céus nórdicos, de frequente nebulosidade em que formas de luz ocorrem em contínua mutação, forneçam contrastes mais intensos e mais extremas variações para a sensibilidade pictórica.

Um Sol que repentinamente aparece rompendo uma tarde de densa nebulosidade, introduz sempre aspectos fantásticos de luz (1) em que o brusco contraste luz-sombra e os brilhos cromáticos se nos apresentam em valores redobrados. Assim age sobre nós a surpresa do contraste como um factor de criatividade e prazer. As coisas raras, possuem, por pouco habituais, a grande qualidade de serem profundamente estimulantes.

*

A pausa terminará um dia quando o círculo se completar e o arco solar iniciar de novo a sua ascensão luminosa e calorífica reactivando a vida em repouso.

Um dia repentinamente, quando sentirmos a primeira aragem tépida, já o chamariz (2) cantou as primeiras notas sobre o ramo sem folhas e uma e outra, aragem e música, ar e som, aroma e movimento retomarão a vida.

(1) *Vide*, Vol, II desta dissertação p. 19,8

(2) *Serinus serinus*

b) A Primavera - Um dia, uma noite, uma tarde, há subitamente uma transformação do ar, uma mágica diferença que nos envolve inteiramente.

Nada de muito definido. Uma viração cálida na pele, um vago aroma que recorda a vida, uma densidade com nome que não sabemos pôr, mas que é palpável, pressentível e saboreável.

A mudança é profunda e sem que nada mais aconteça sabemos da terminação do Inverno, porque o ar cheira, porque a qualidade o distingue, porque vibra

Presente, suspenso na paisagem, inundando-a junto à terra, sobre a erva e as árvores, penetra tépido em todos os lugares possíveis de vida.

Presente, também, em cada vez que o ar se transforma, está a memória da infância irremediavelmente retomada. A transmissão destes pequenos/grandes acontecimentos na natureza, retém-se pela palavra materna para o resto da vida, já que num momento de vida da paisagem nos foram mostrados, como algo de muito importante

Sempre reteremos estas palavras: "o chamariz é a primeira ave a descobrir a Primavera" A ave e o ar na sua etérea intimidade, acontecem em simultâneo. O ar renasce e a ave canta. Nós sentimos, ouvimos, por ambos, a Primavera acontecer.

Ela é o instante de ar que a separa do Inverno. Um instante sem tempo, que um dia, numa volta da Terra, se fabrica na precisão da irradiação solar.

Retoma-se a vida que se recolheu letárgica no compasso invernal, esperando o rebentar da luz.

Estes instantes sem tempo entre cada momento do ano, mesmo que não saibamos os dias do calendário, são uma percepção íntima e interoceptiva antecipando-se ainda à exteroceptiva. (1)

A nossa condição animal responde de imediato aos estímulos da natureza, comunicando-nos o ciclo vital, as mudanças e o ritmo.

Mais que por qualquer modo compreensível, é uma sensibilidade por todo o corpo que reage em qualidades vitais a este momento inicial da Primavera. Ou, apenas e tão só, por um intenso aroma:

"A Primavera denuncia-se
No olor dos goivos. Tanto basta." (2)

Uma aragem vital, odorífera, tépida, transfigurada. é quanto basta para o resurgimento da energia sobre a terra húmida esperando a radiação que a tornará fecunda mais uma vez.

Março é o mês. Logo no seu início, mais dia menos dia, é nele que a viragem acontece.

Herberto Helder no seu fundo conhecimento da natureza e de que tanto nos temos aqui socorrido, assim no-lo diz:

"O mês de março vem ver como é e toca
em tudo, e as montanhas descem pela
tarde íngreme (...) e a paisagem ergue-se
e respira (...) o mês de março está
no meio e não se move, sentimos apenas
os seus pulmões ardentes na matéria
delicada que ferve atrás dos séculos." (3)

(1) Usamos aqui a distinção estabelecida por Fr. Ellie, *Cours de Psychologie*, p. 163

(2) João Cabral do Nascimento, *Cancioneiro*, p. 109.

(3) Herberto Helder, "Retrato em Movimento", in *Poesia toda*, p. 420

Mais rapidamente que a floração, os animais pressentem-na, e reagem em sonoridades enchendo e dando forma ao ar.

A nossa observação (1), permitiu-nos com algum rigor, anotar a sequência pela qual vão surgindo as manifestação sonoras que nos indicam não só a Primavera, mas também o momento em que se inicia a actividade de cada espécie.

Quando "o mês de março vem ver como é", apenas se ouve no sossego nocturno a continuidade do ralo (2).

Depois, quase em simultâneo, o pequeno chamariz (3) pousado, nos fios ou no extremo de um ramo, surge numa imensa alegria espalhando o canto brilhante.

Segue-se o rouxinol (4), magnífico, de timbre claro e rico de musicalidade cantando por todas as horas do dia e da noite, nos ribeiros e nas sebes. Os grilos acompanham-no, e finalmente já em Maio, os abelharucos (5) confirmam a plenitude da Primavera.

De entre todas as aves há uma especial preferênia popular pela andorinha, que é tida como a anunciadora da Primavera. Mas é ao rouxinol que cabe a predilecção dos poetas e tanto, que esta ave é, não só símbolo da Primavera, como do amor e dos amantes entristecidos.

Assim canta Bernardim Ribeiro o "seu" rouxinol:

"Era em fim tanta beleza,
com ver ali tantas flores
e cantar os rosinoes
que esquecia a tristeza
que me davam minhas dores" (6)

(1) *Vide* Vol. III desta dissertação, p. 71

(2) "Grillotalpa gryllotalpa", Insecto ortóptero.

(3) Pelo seu canto precoce, intenso e brilhante, os passarinhos utilizavam-no para chamariz de outras espécies que queriam capturar. Daí o seu nome.

(4) "Luscinia megarhynchos"

(5) "Merops apiaster"

(6) Bernardim Ribeiro, "éclogas", in *Obras Completas*, vol II p. 139

O rouxinol alegre Bernardim e fá-lo esquecer as dores mas outros há, que entristecem ao ouvi-lo cantar ou se enchem da nostalgia do seu canto:

"Toda, toda a noite fria

O rouxinol cantou

Mas ao raiar do dia

Logo se cala triste,

Uns dizem que fugiu

Outros que não existe" (1)

sem que um alívio o poeta experimente para a sua incerteza.

Um pouco de tudo nos dá o rouxinol, tão pequena ave de tanto poder melódico, saudoso, amável, alegre e triste, em simultâneo.

Para nós, por tanto que o ouvimos em todos os rios por onde viajámos, consoante a hora, assim nos transmitia sensações, ora de socego ora de encanto ou alegria, ora de activa vontade de viver.

Ao entardecer, surge de imediato, e porque se isola em sonoridade quando os outros sons desaparecem, realça a grande paz da paisagem em preparação do momento nocturno.

Mais ainda, a meio da noite, quando nada mais a perturba, o seu canto repentino, extremamente audível pela limpidez e brilho, resume toda a pacificação da natureza. Em nós, instala-se por essa pequena ave uma imensa satisfação, um pleno bem estar, que é o perfeito estar na natureza ou, ela em nós.

(1) Pedro Homem de Melo, "Estrelaorta", in *Poesias Escolhidas*, p. 44

"E sobre a noite pura
Passa a noite cantando
O rouxinol suave
com saudoso acento, agudo e grave" (1)

Nunca esta ave nos transmitiu tristeza ou nostalgia, mas antes um inexprimível sentimento de plenitude pelo estímulo vital que transparece no belo canto. E se dermos conta da diversidade de combinações e variações das notas melódicas, maior é a admiração por esta ave da Primavera que tão fortemente anuncia a vida,

"A vida multiplicada e brilhante
Em que é pleno e perfeito cada instante". (2)

Vida. Vida expansível a Primavera, em energética explosão por todo o solo produtivo, por toda a terra arável, em rebentações no extremo dos ramos, quase visível movimento em cada dia que passa.

"Estalaram os botões dos salgueiros.
Um bafo húmido-lilás turba e perturba.
A primavera toca mais fundo na loucura, revolve
os vivos e os mortos.
- Todos deitam flor." (3)

(1) Francisco Rodrigues Lobo, *Poesias* p. 3
(2) Sophia de Mello Breyner Andresen, *Dia do Mar*, p. 25
(3) Herberto Heler, *op. cit.*, p. 369

Por esta intensa energia nos atinge a Primavera, mal se inicia, por este poder de vida se comunica, num toque a vivos e mortos e que o poeta, indiferente à razão, obriga a que admiravelmente deitem flor.

Por toda a terra o verde é uma abundância, de luz brilhante e de verde. Uma harmonia de sol e céu no perfeito equilíbrio produtor. A paz das comunhões perfeitas.

Sobre nós exerce-se o efeito calmante dessa harmonia cromática que Hellpach refere. (1) Ele surge, não só visualmente pela cor verde e azul dominantes na paisagem, mas a própria luz de curtos comprimentos de onda age, também, através da pele, no sistema nervoso. (2)

Em apoio desta ideia, sobre a qual o mesmo Hellpach diz não ter dados que a provem, André Missenard refere a não absorção pela pele dos raios ultra-violetas que a atravessam e penetram profundamente no organismo. (3) Assim a luz azul penetrará no corpo enquanto que os longos comprimentos de onda que se quedam absorvidos pela pele, funcionando esta, próximo do efeito do corpo negro (4).

é sabido que os tons frios têm um efeito calmante que Hellpach refere, não só sobre os homens mas também sobre os animais. é neste sentido que Ortega y Gasset fala do efeito calmante das paisagens verdes sobre o homem: "gentes del centro y del norte europeos, donde los campos verdes retardan el compaso del corazón" (5)

(1) Willy Hellpach, *Géopsyché*, p. 241

(2) *idem*, p. 242

(3) André Missenard, *L'homme et le climat*, p. 94

(4) *idem*, *ibidem*

(5) José Ortega y Gasset, *Paisajes*, p. 28

Sem dúvida que a qualidade do azul do céu tem sobre o nosso psiquismo poético uma forte influência. A Primavera de céu azul pleno próximo da saturação, para além do efeito calmante, tem também a emoção da cor, da transparência e da profundidade.

Céu azul é sinónimo de tempo bom, quer haja ou não calor. é, ao acordarmos, um primeiro factor de bem estar, pois mais do que a existência do sol, indica-nos a perenidade do tempo no dia que se segue.

Mas é exactamente durante a Primavera que este céu é mais instável e, do azul pleno ao céu tempestuoso de trovoadas, tão característico em Maio e Junho, todos os céus são passíveis de ocorrer. (1)

A esta dinâmica cromática do céu juntam-se, assim, todos os movimentos e alterações profundas da atmosfera.

Cada um destes elementos, vento, luz, som, aroma, forma, ar, age sobre nós, intensamente mais durante este período que em qualquer das outras estações. Aqui encontram-se em convergência dinâmica, desenvolvendo sobre a terra uma permanente e activa revolução.

Essa revolução elementar vai surgir na palavra dos poetas, sensíveis que são às alterações dos Elementos e às influências benéficas ou maléficas que sobre nós têm.

Sophia de Mello Breyner escreve esta imagem extremamente sugestiva:

(1) Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, p. 186. Relativamente à observação do céu nos seus múltiplos valores, Bachelard diz que esta questão só por si, daria um longo estudo e, seguidamente, classifica os poetas em quatro classes consoante a sua imaginação celeste: "Ceux qui voient dans le ciel immobile un liquide flutuante, qui s'anime du moindre nuage,

Ceux qui vivent le ciel bleu comme une flamme immense (...)

Ceux qui contemplent le ciel comme un bleu consolidé, une voûte peinte.

Enfin ceux qui vraiment participent à la nature aérienne du bleu céleste".

"Desgrenhada e florida Primavera" (1)

em que a palavra *desgrenhada* nos dá a exuberância da floração e das perturbações atmosféricas. No entanto, este tempo pode ser ainda para ela,

"Primavera longa, dolorosa e vil

Deusa mil vezes subtil" (2)

António Sardinha alude também aos ventos e à revolução primaveril, que são dela uma imagem:

"E, ó Março das ventanias

ó Março de alma inconstante

Chegaste e logo anuncias

Que o sol não dura o bastante" (3)

Do céu fala-nos Alberto Caeiro, calma e pausadamente:

"O meu olhar azul, como o céu

é calmo como a água ao sol" (4)

dando-nos a possibilidade do próprio olhar se tornar por simpatia com o céu, o mesmo céu de que Cabral do Nascimento nos fala:

(1) Sophia de Melo Breyner Andresen, *Dia do Mar*, p. 29

(2) *idem*, p. 41

(3) António Sardinha, *Epopeia da Planície*, p. 151

(4) Alberto Caeiro, *Poemas*, p. 47

"A cor do céu não é feita de nada

Senão do meu desejo de a achar bela." (1)

O nada é ar, poeiras e vapores, onde os raios solares em difusão e dispersão conferem às densidades atmosféricas a cor azul, (2)

"E a cor do céu é aquele azul

Que diluído dorme no roxo das violetas" (3).

*

Caminha lenta a Primavera deixando a vida crescer nas árvores, nos animais, rodando o sol cada dia mais largo, num cada vez mais duradouro momento de luz.

A natureza prepara-se para a maturação do Verão, e Junho surge, pleno, na maior dimensão do dia e apogeu solar. Breve, atinge a Primavera o máximo crescimento, e as longas espigas clareiam oscilando ao vento brando, já próximo de Verão.

Os dias grandes e quentes, propõem-nos agora um outro modo de ver a paisagem. A plenitude do tempo e do sol transmuda de novo o ar que diminuindo em aromas tão vários da Primavera, cheira agora a fenos, a maturação, à terra quente e prometedora.

A frescura e o aquecimento do ar elevam poeiras, onde a luz por dispersão vai colorir a atmosfera, enquanto que na paisagem, a reflexão daquilo que vai secando, participa no gradual amarelecimento

(1) João Cabral do Nascimento, *Cancioneiro*, p. 105

(2) G. P. Konnen, *Polarized Light in Nature*, p. 29

(3) Sophia de M. B. Andresen, *Dia do Mar* p. 63

da ambiência. No alto, o azul continua azul, mas não já o profundo e brilhante Azul da Prússia. Agora outras difusões acontecem e se misturam também na atmosfera e o azul é mais velado e menos puro.

c) O Verão - E estala o Verão amarelecendo os campos na plenitude da luz.

Abundância, intensidade, brilho excessivo que cega e anula a acuidade visual, destruindo ao meio-dia, os objectos, as formas, as sombras e as próprias cores.

Como que tudo se torna incandescente, a certas horas do dia e ondulante pela reverberação solar sobre a terra, que nada mais tem para dar, esgotada que está de água.

O verão é sol, no seu máximo percurso e altura, de horizonte a horizonte. É sol por todo um dia, lento caminhar em arco.

"O Sol entorna-se pela terra nua", (1) devorando verdes, frescuras e as doces claridades. É uma evidência de luz e calor, uma evidência tão presente neste tempo que o mesmo poeta diz:

"Oíço estalar a aragem. Rarefeito,
o céu abala, abre profundas cavas" (2)

Como que se ouve o sol na aragem escaldante rarefazendo o ar respirável que, de tão quente, se afasta para outras alturas em convexões das colunas ascendentes.

Cá em baixo, fica a brasa na terra rachando o solo endurecido. O céu "abala", como diz o poeta, recuando o azul para mais

(1) António Sardinha, *op. cit.*, p. 231

(2) *idem*, p. 233

longe de nós e, as camadas mais baixas da atmosfera, vão difundir a luz e embaciar o azul.

São menos saturados os céus de Verão pela mais fácil suspensão de poeiras e vapores que o ar quente eleva. O próprio sol nos aparece "Como um grande borrão de fogo sujo" (1) e o belo amarelo brilhante dos cinco mil e oitocentos graus Kelvin torna-se "fogo vivo" Perdeu-se a frescura, o verde e a "desgrenhada" loucura da vida crescendo a esmo. Perderam-se transparências, aragens aromáticas, sonoridades particulares de uma paisagem expansiva. Calaram-se os diálogos amorosos das aves na propagação de outras gerações renovando a espécie.

Acalmaram-se as revoluções aéreas das nuvens, do vento e dos aguaceiros. A inconstância do tempo refreia-se e adquire a perenidade solar, como presença contínua e necessária ao fruto, que amadurece e dulcifica.

Cresceu a paisagem. Tornou-se adulto o verde, ganhando a experiência que a Primavera percorreu, enchendo-se do sabor tumultuoso da vida. Ganhou a maturidade da luz, a plenitude máxima do sol e a sabedoria de quem já experimentou algo de muito intenso.

Agora, o tempo de Verão é um largo tempo sem pressa de acontecer. é grande o dia do círculo da luz, sapiente, na força clara e extrema do calor. é mesmo uma das coisas grandes do Verão e, na memória, foi já uma dimensão tão grande, que hoje ainda, perdura.

Quando criança, os dias de verão parecem não acabar. Traziam consigo as férias, grandes, também chamadas, dias e dias de sol, seguidos, de manhã à noite. E era assitir a eles, a preocupação maior, tê-los inteiros sabendo-os tão grandes e tantos que não se cuidava de lhes encontrar o fim.

(1) Alberto Caetano, *Poesias*, p. 59

O verão trazia o campo e o mar, trazia as frescas, calmas e grandes manhãs luminosas, como as palavras de Rodrigues Lobo:

"Já nasce o belo dia

Princípio do Verão fermoso e brando." (1)

Para a infância, o tamanho das coisas do Verão era a escala de grandeza das outras coisas da vida. De grandeza e qualidade.

Ele era o símbolo das coisas saborosas, o tempo admirável a passar sobre o prazer de ir vivendo.

Era o tempo das coisas do campo em laboração e os olhos perdiam-se, de espanto e curiosidade, a ver a debulha do grão e a palha enfardada arrumar-se em montanhas claras.

As vozes eram longas sonoridade no campo raso de restolhos, quase brancos, rigorosos e arrumados sobre a terra.

Aos ouvidos chegavam a perdiz e a rola como sonoridade do calor, e como fundo sempre, a cigarra monótona, mesmo à hora da sesta, exclusivamente lhe pertencia.

Por isso, parte do Verão é memória, como diz Joaquim Manuel Magalhães:

"É verão.

Da varanda caem no jardim

as folhas grandes.

A memória guia os meus sentidos". (2)

(1) Francisco Rodrigues Lobo, *Poesias*, p. 1

(2) Joaquim Manuel Magalhães, "Consequência do lugar", in *Alguns Livros Reunidos*, p. 43

Assim o vamos escrevendo tal qual ele nos acode aos sentidos, como memória completa dos tempos da infância.

Qualquer outro tempo é tempo pequeno, comparado com a dimensão que a infância lhe deu.

Ele pressupunha uma liberdade de calcorrear o espaço qualquer que fosse, mas sempre um espaço de férias especialmente ofertado nesse sentido. Nenhum recanto ficava por descobrir, nada por inventar, como vida intensamente experimentada, nos dias tão grandes.

O mar viria contrastar com o campo, trazendo a atracção das ondas entre receio e prazer.

A tarde, quando o sol coloria a praia de óxidos alaranjados e vermelhos, era a magia nos olhos fazendo do mar o sonho brilhante das viagens imaginadas. Os grandes barcos de pontas curvas chegavam nas remadas largas correndo com as ondas, até encalharem na areia.

A maré baixa deixava-os reflectir-se na praia espelhada e lisa, criando-lhes por baixo um crescente simétrico.

Esperar a chegada da rede cheia, era o deslumbramento renovado em todas as tardes de verão e, ao fim, os grandes, falavam-nos do raio verde quando o sol por especial favor e disposição afectiva nos permitia, mesmo não vendo, acreditar que vimos.

"Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar", (1) era a tarde e o Verão, o momento mais imenso e afectivo. E não só pela natureza salgada do ar, da água e da areia, mas muito pela presença paterna mostrando e explicando as coisas do mar e da terra, presença admirada e que abriu as misteriosas e múltiplas fisionomias da natureza.

(1) Fernando Pessoa, *Poesias*, p. 120.

"Mudos e contentes" ficávamos, na satisfação protegida junto aos homens tão grandes na tarde do mar. Ouvi-los era o espanto perante a sabedoria. Era uma segurança de alma aconchegada, na mão dada e protectora em afectividade pedida.

A mão paterna e o verão no mar juntavam-se num só tempo de sol. A afectividade gerava-se entre sol e homem, e recebíamos nós em pressão afagada a magnífica plenitude transmissível, da natureza adulta, ao homem adulto e à infância maravilhada com o mundo.

O Verão era o tempo. O Verão é, hoje ainda, o grande tempo esperado, da plenitude e grandiosidade da luz, e do espaço da paisagem que se amplia nos grandes silêncios do sol como em nenhum outro tempo.

"Mas o verão aonde sopra é estado
que concentra a atenção e o silêncio". (1)

Tornamo-nos estado, pelo Verão acontecendo em nós próprios, que dele somos e participamos por disposições afectivas.

As tardes longas e os silêncios coloridos, comandam a atenção poética e somos absorvidos na luz quente das suas longas ondulações. A paisagem, mais luz que matéria, flui perante nós na cor reflectida, na luz difundida, nas sombras azuis.

A paisagem da tarde, flutua, mais que se agarra à terra onde lhe crescem as raízes e, distâncias há de contrastes tão fortes entre luz e sombra, claro e escuro, verde e amarelo, que o devaneio se instala como modo poético de a ter. Perante a desmaterialização a que a luz obriga, não restando nem objecto, nem matéria objectiva, é este o único modo de lhe aceder, tão distante se torna.

(1) Fernando Echevarria, *Figuras*, p. 76

"A paisagem longínqua só existe

Para haver nela um silêncio em descida

Para o mistério, silêncio a que a hora assiste" (1)

Se Fernando Pessoa não escreveu este poema ao fim de uma tarde de Verão, teve-a pelo menos presente na memória. Deste modo torna-a um silêncio da hora, especialmente luz a ser assistida.

Momentos há no Verão, ao fim do dia, que nada mais há senão assistir à levitação da paisagem feita fluido já que "A fluidez permanece na distância sem distância" (2), tal como o tempo permanece no instante sem tempo para ser.

O Verão assim assistido, é luz contada em anos passados na tarde tão longa, podendo ela conter tudo aquilo que a imaginação desejar, de luz, de anos de tempos e de poesia.

é ela, a poesia que transforma as realidades, permitindo que as coisas sejam o que não são, ou que uma tarde de Verão tenha anos de luz num único momento de sol rasante.

*

Setembro, Outubro. Declina o tempo e a ascensão solar, dulcifica-se a luz dispersa nas paisagens exaustas.

Como a tarde preparando-se para o sossego nocturno, o verão vai-se perdendo a dar lugar ao Outono.

(1) Fernando Pessoa, *Poesias*, p. 62

(2) António Ramos Rosa, *Volante Verde*, p. 44

O vigor torna-se num velho calmo e sabedor, cuja paz transparece na face, mal sorrindo, mas luminosa pelo interior intenso.

É menor o tempo dos dias, é menor a força da paisagem que vai perdendo o brilho do verde que era esperança, mas ganhando a densidade quente de amarelos, laranjas e ocres, mais próximos talvez da cor do sol. Nunca nada se perde, apenas a natureza muda fisionomicamente em envelhecimentos e mortes aparentes.

Apenas um começo de descanso, arrumando a paisagem depois da loucura da Primavera e da grandiosidade do Verão.

Sempre algumas coisas carecem de ordem a predisporem-se para a letargia completa. Nada se passa bruscamente na natureza, mas tudo, prossegue no ritmo solar, compassado e sequente.

d) O Outono - Não mais a plenitude do Verão. O Sol declinando viaja mais na atmosfera, que por entre as coisas da paisagem, e os azuis e os violetas perdem-se, difusos, no percurso do ar. Em baixo permanecem os tons quentes aqueles que mais facilmente atingem a terra.

O Outono é a doçura filtrada que nos chega em restos de Verão e prenúncios de Inverno. Entre os extremos, é a virtude da luz, o equilíbrio do ar, a sapiência do fruto realizado.

Nele, fruto, se resume, como diz Saramago:

"É tudo quando tenho, um fruto só,
Sob o calor de Outono amadurado " (1)

A idade do ano amadurecido, perfaz-se no Outono e no fruto como forma final do Sol na paisagem. Fruto, que desde a Primavera prossegue, atravessando o Verão, alguns sendo nele já completos, outros, que recolhendo e reduzindo o sol, só no Outono se completam.

O sol é doce no seu interior aromático e permanece vivo pelo inverno fora como saudade que se queira ter, do tempo e da luz, saboreando no fruto as recordações dos dias quentes.

Guarda-se Outono no Inverno para que de todo a letargia nos não atinja, resistindo nós pelo contacto doce do fruto, aos dias tristonhos e cinzentos. "Nos dúbios dias da destruição do verão quando tudo parece ir acabar", (2) refaz-se um longo alento da natureza, sendo um tempo mediano, um interlúdio especialmente melódico pela brandura dos elementos.

Fatigados, estes prolongam-se, não já no vigor produtivo, mas como os velhos a quem o corpo vai faltando, por qualidades apuradas, por decantadas sensações, das muitas coisas vividas e que neles deixou a essência.

E é sempre essa, a história escutada atentamente, que se revela a mais preciosa palavra como sumula do tempo pleno.

O Outono, o Outono da natureza e o da vida é luz guardada, que há falta de calor do Verão resplandece interiorizada. Só os

(1) José Sarañago, *Os Poemas Possíveis*, p. 113.

(2) Ruy Belo, *Homem de palavra [s]*, p. 77

velhos são contadores de histórias, só eles podem transformar a imaginação na palavra sábia e acolhedora, em torno da qual os jovens se juntam, escutando as coisas surpreendentes.

Só os velhos possuem a ternura, que é paciência aprendida no tempo, e assim maravilhar os outros, longe ainda que estão de conhecer o mundo.

O Outono da natureza é a paisagem envelhecida, dourada do Sol, quente afectividade na viagem dos olhos às superfícies da terra.

Um viajar dos olhos apenas. Um aflorar as coisas os elementos etéreos, as tonalidades reflectidas preenchendo-se das cores da matéria. Um passear visual, um afloramento táctil da matéria cromática, porque palpar é conhecer a paisagem.

Nem só de olhar se compreende o que se alcança, mas o tacto é prolongamento inteligente dos olhos. Depois, o das mãos sabendo a espessura, a força, a tensão molecular, a superfície cálida de uma folha de videira, laranja já, do Sol passado.

Daí ao vinho, é todo o delicado tactear da paisagem, esmagando o fruto, extraindo o suco do amarelo ao vermelho escuro, correndo as tonalidades todas que o próprio sol fabricou.

Há sempre uma correspondência entre o tempo da natureza e o que lhe cresce na paisagem quer seja cor ou forma, numa similitude de acções e criações que não deixam nunca lugar à dúvida sobre o lugar onde estamos, que vimos e experimentamos. Há sempre uma relação da tonalidade da luz com a matéria que sob ela se expande.

A Primavera de luminosidade tão clara e brilhante corresponde o brilho esmeralda dos verdes, de campos e matas. O Verão, de forte luz amarela, encontra nas searas maduras a igualdade de luz e cor a reflectir. O Outono, na amenidade dos tons coados e purificados,

os tons sem mácula nem defeito, nem supérfluos, encontra-se nos ocres, nos óxidos, nos laranjas e vermelhos de todas as árvores entardecendo. O Inverno, álgido, limpo na pureza máxima das luzes frias e absoluta transparência, está na água, na neve nos azulados fluidos e vagos.

Assim se harmoniza, natureza e olhar humano que tão parte dela é, e tanto, que em nós se perfazem lentas e inexoráveis as mesmas estações.

Não diferimos em quase nada, salvo pelo acto da poesia, que a mesma natureza precisou de nos dotar, para que sobre ela houvesse o cântico permanente.

A parte isso, pertencemos tanto a ela em forma, em ser, em seiva e ciclo vital, que nos preenchemos dos seus tempos e ritmos.

"Agora sou do cúmulo da tarde
desta tarde no início do Outono", (1)

sabendo o poeta que é ele próprio a tarde, e que ao Outono pertence.

Ou, então, preenchemos nós a natureza de coisas nossas:

"O coração da Natureza chora,
Quando o Sol no poente se descora" (2)

(1) Ruy Belo, *Homem de Palavras* p. 107

(2) António Feijó, "Bucólicas", in *Poesias Completas*, p. 117

e hominizando a natureza, naturalizamo-nos nós também em comunhão perfeita, em desejo de uma unidade, por vezes já tão afastada de nós, que querê-la não é já bastante.

*

Mas era do Outono que falavamos, dessa sabedoria calma da paisagem experiente, e que sempre estabelece uma simpatia entre o que coexiste, no mesmo tempo e espaço.

A luz Outonal tudo unifica, harmonicamente colorido sob a mesma radiação qualitativa.

Três poetas, Mário Beirão, Fernando Pessoa e Florbela, falam desta unificação cromática e luminosa do Outono:

"Os outomnos que, ao longo das encostas,
choravam na viuvez do rosmaninho" (1)

e

"O outono mora magoas nos outeiros
E põe um roxo vago nos ribeiros" (2)

ou

"Os dias são Outono... choram...
Há crisântemos roxos que descoram" (3)

Nos três poetas há de comum, a escolha do mesmo tom "roxo" como tom Outonal melancólico e nostálgico. Não é tristeza, não é um

(1) Mário Beirão, *Ausente*, p. 16

(2) Fernando Pessoa, *Poesias*, p. 35

(3) Florbela Espanca, *Sonetos*, p. 54

sentimento depressivo mas, uma saudade que decorre paralela ao próprio Outono, como tempo e luz.

E se o Outono é saudade e, se "A saudade afinal é uma pessoa!" (1) humanizamos assim o Outono como alguém que nos é próximo e afectivo transportando para ele muito de nós, em sentimento e em tempo humano. Dele nos virá também, como "pessoa", uma emissão de afecto pela brandura da luz que o exprime e que mais que qualquer outro elemento o realiza como momento do ano.

E António Botto retoma este tema dizendo:

"Outono! A sombra é a luz

Em preces de saudade " (2)

tornando o claro-escuro outonal em saudade.

Por detrás das coisas da paisagem, todo o espaço é sombra projectada, que por obra da distância, se reúne difusa em azul perdido.

A sombra outonal, pela qualidade quente da luz que permanece, é sombra mais doce, como que beneficiando da qualidade dos grandes comprimentos de onda que a penetram. Não há os violentos contrastes de Verão, mas uma mais equilibrada distribuição da luz em proximidade de valores, entre sombras e iluminações.

Por isso, António Botto diz que a sombra é a luz, já que ela participa de tal modo no olhar que sobre a paisagem deitamos, que se nos apresenta como valor brilhante e constituinte de uma poética elementar.

(1) António Corrêa de Oliveira, *Saudade Nossa*, p. 57.

(2) António Botto, *As canções de António Botto*, p. 318

O ar de Outono propõe-nos a pureza e a leveza inodora das coisas muito puras, caminhando em direcção à transcendência.

"Outubro...

ó ar de desfalecimentos

és uma lírica suspensa à volta!" (1)

Tal como António Sardinha, podemos evocar o lirismo do ar, como a leveza máxima do abrandamento outonal.

Essa qualidade adapta-se à eteriedade desta estação, limpo que está das perturbações primaveris e das violências estivais, entrando pela calma que precede a invernial letárgica.

E finalizamos esta duração solar, o Outono, com Florbela Espanca:

"Caem as folhas mortas sobre o lago;

Na penumbra outonal, não sei quem tece

As rendas do silêncio... Olha, anoitece! (2)

trazendo-nos já no seu final algo da tristeza que para o Inverno se anuncia, como aquilo que o dominará, sempre que a luz lhe falte.

Não mais a plenitude dos dias quentes, não mais a tepidez do Outono, a plenitude do Verão ou a febril Primavera. Agora, o tempo afigura-se uma paragem para meditação do tempo. O descanso hibernante, o sono profundo. terminando o ciclo, re-iniciando o ciclo.

(1) António Sardinha, *A Epopeia da Planície*, p. 251

(2) Florbela Espanca, *Sonetos*, p. 108

5) O DIA E A NOITE OU A POÉTICA DA ROTAÇÃO

Não sabemos quando muda, sabemos quando já passou.

É tão ténua a transição, que a ela nunca assistimos, mas tão só nos apercebemos, estarmos já num outro momento.

Então, é o contraste entre duas luminosidades, duas colorações do ar, duas qualidades etéreas que nos dizem ter o dia mudado. O instante imperceptível separa dois momentos, na mistura de fim e princípio.

Ao falarmos dos diferentes momentos do dia queremos sobretudo entendê-los pelo instante que os medeia.

Dentro da *manhã*, mais nítido se nos apresenta o tempo da *madrugada* a que assistimos. Dentro da *tarde*, na quente luminosidade que aprofunda a coloração da paisagem, mais percebemos a ofuscação do *meio-do-dia* que a antecedeu. Na penumbra do *crepúsculo* mais admiramos o esplendor do poente, pela memória que dele ficou e na noite com mais rigor medimos a penumbra do crepúsculo.

O instante que não conseguimos possuir é o segredo e a magia de cada momento, no movimento que ele imprime à paisagem.

Não pretendemos nunca atingir um rigor no tempo de cada momento, mas apenas apercebermo-nos das diferentes qualidades poéticas dos elementos que para ele contribuem. Cada um é um tempo de luz claramente diferente, implicando ela a mutação da vida que o preenche.

Só quando assistimos à passagem da totalidade do dia podemos perceber as subtis mudanças e as novas presenças de cada momento.

Porque são tão subtis precisamos dos contrastes sequentes para que cada um se evidencie. Por essa razão fizemos as duas

observações experimentais (1) assistindo, momento a momento, à gradual evolução de um dia de luz e de paisagem.

Sem dúvida que essas observações nos levaram a poder estabelecer os seis momentos por uma conjuntura poética particular que em cada um se personaliza.

a) A madrugada - Uma claridade longínqua, fria, incolor ainda, sem vontade definida, que começa, substituindo-se à noite, sem contudo criar o dia pleno.

Algo a que assistimos, mudos e estáticos sem sabermos o que ser e como ser. Um nascimento quase doloroso, um momento que transita entre fim e princípio mantendo-se suspenso e cinzento entre as trevas e a luz.

É um início vagaroso no ar fresco e parado, no silêncio aromático da terra e da erva, vindas da noite. Aromas húmidos pairam na paisagem carregando as aragens muito leves de referências diversas, ao solo, à água e às plantas.

O último lume da noite.

Os ruídos dormem sobre a água,

O dia vai abrir (2)

Esta condição da madrugada, o silêncio, nem pelo canto do rouxinol ou do grilo, ou mesmo do mocho se quebra, já que eles pertencem também à noite e ao seu sossego.

(1) *Vide*, Vol. III desta dissertação, p. 46 e seg.

(2) Joaquim Manuel Magalhães, "Peios Caminhos da manhã", in *Alguns Livros Reunidos*, p. 142

Apesar do canto, o silêncio persiste palpável e individualizado, estando ainda todos os ruídos próprios da vida, deitados "sobre a água" numa acomodação a que o romper da alva os obriga, como primeira parte deste momento translúcido.

"No silêncio da lisa Madrugada" (1) as coisas pressentidas são exactas e puras porque de tão imóveis se deixam tomar na sua verdade tranquila e exposta.

As silhuetas escuras das árvores aguardam a luz que as anima em texturas e tonalidades, contidas no contorno preciso da madrugada. A profundidade está por enunciar e dela apenas sentimos a perfeição do ar. Nem dimensões, nem distâncias, nem quase nada de físico se presente, capaz de dar forma e cor à paisagem dormente.

O solo é uma densidade escura menos presente que o céu, ignorada ainda como matéria ou estrutura capaz de suportar a paisagem. Esta, sem cor, nem profundidade, permanece uma ideia tão vaga como a luz que se inicia.

E estoura condição da madrugada, a exactidão das coisas, a perfeição do ar exprimem-se nas palavras de Saramago:

"Navego no cristal da madrugada"

...

Pelo murmúrio do dia amanhecido. (2)

E este navegar, como um caminhar de poeta, leve e transitório, mas incisivo, faz-nos perceber uma outra condição da Madrugada tão intimamente ligada ao silêncio e à exactidão: a condição aquática.

(1) José Saramago, *Os Poemas Possíveis*, p. 59

(2) José Saramago, *idem*, p. 161

Esta condição - que atribuímos também ao Inverno - e à qual pertence a transparência, a quietude, a horizontalidade, transporta-nos pelas finas percepções a um mundo fluido de sensações.

"Começou a luz de um dia de água", (1) é o que poderemos dizer deste momento tão semelhante à superfície aquática, sem vento e sem brilho ou, se quisermos, mais poderemos pensar na sua profundidade translúcida e silenciosa.

Não é isenta de uma branda tristeza, esta madrugada de que vimos falando, não uma tristeza melancólica, mas sim a que se aproxima de inquietação, da mágoa ou do início da angústia.

Luis de Camões exprime-a no tão belo e tão conhecido soneto:

"Aquela triste e leda madrugada
cheia toda de mágoa e de piedade (2)

onde presentimos esta estranha mistura que é ao mesmo tempo, mágoa e piedade, sofrimento brando da água, do ar, e da penumbra, na mágica combinação onírica que se dá entre a noite e o dia.

Mas nesta alquimia contém-se também a alegria da luz próxima, a esperança da vida, o amor renovado nas coisas e pelas coisas da natureza, ciclicamente retomado em cada madrugada e que se impõe na primeira oscilação da luz.

"Eu amarei a Santa Madrugada" (3) diz-nos Antero de Quental, amando talvez a esperança deste momento puro do dia, um imaculado tempo de natureza ou a graça do silêncio e da imobilidade venerável.

(1) Joaquim Manuel Magalhães, *Os dias Pequenos Charcos*, p. 85

(2) Luis de Camões, "Sonetos" in Bernardo J. Neto (org. *Camões e Gil Vicente*, p. 43

(3) Antero de Quental, *Sonetos*, p. 55

A luz cresce pela alva, que a principio, em claridade translúcida e branca, alguma cor vai acrescentando no horizonte onde o sol nascerá.

E termina-se a

"Madrugadas de prata sobre os campos
De nunca vistas ervas, onde o vento
Passa de largo e manso, num silêncio
De esmeraldas eternas. Movimento
De bailado ou de luz purificada", (1)

a levantar aragens, espalhando aromas e sons, movimentando a paisagem sob a luz crescente.

Magníficas palavras, estas, de Saramago, recriando uma tão translúcida poética da madrugada. Mais que uma imagem dão-nos a vontade de respirar e saborear, absorvendo num só acto, aragens, verdes, movimento e luz.

Espalha-se o rosa e os tons violáceos, desaparece a branda tristeza dando lugar ao movimento, à vida e à luz que nos permite agora distinguir as coisas não só pela forma, mas porque se abrem em brilhos distintos.

Amanhece, num sob-momento que é a aurora, como alva colorida e aquecida, e a luz é já uma viva visão do dia na paisagem descoberta.

Ao amanhecer todos os anjos morrem
sufocados de luz e, sós, os homens
circulam, sôfregos do tempo,
abrindo o espaço como ferida aonde" (2)

(1) José Saramago, *De Poemas Possíveis*, p. 91

(2) José Terra, *Espelho do Invisível*, p. 19

Estes versos de José Terra desmistificam a madrugada, pela abundância da luz que elimina o segredo e o mistério e fomenta a vida.

é realmente uma sofreguidão do tempo que se inicia com a coloração da aurora, conferindo vida e movimento a tudo, numa inauguração do espaço. Sufocam os anjos da noite por tanta luz, mas renascem os homens no brilho penetrante da paisagem.

As aves movem-se e cantam, o homem re-inicia o labor, as plantas activam-se e a paisagem é uma energia expansiva e múltipla que alastra na terra sob o calor da luz, mesmo ainda sem o sol aparecido.

"Quando a rosea nuvem sobre o dia

De risos esmaltando a natureza", (1)

abre a aurora, tudo se activa na pressa do nascente próximo, que esse sim, é a confirmação dos dias, é a afirmação da luz que dita o ritmo e os tempos de cada coisa, de cada duração de vida de morte e de nascimento.

"Já abre a bela Aurora

com nova luz as portas do Oriente" (2)

e aumenta o brilho no sítio do Nascente, revoluciona a cor, passando dos violáceos e rosas, a tons doirados de rosa quente, laranja vivo, saturando-se aos poucos o azul no topo da abóbada.

(1) Manuel M. Barbosa du Bocage, *Poesias*, p. 112

(2) Francisco Rodrigues Lobo, *Poesias*, p. 1.

A maior intensidade de aromas e sonoridades coincide com este momento, especialmente na transição da alva para a aurora. (1). A maior intensidade da luz, mesmo sendo difusa, implica a movimentação das aves em procura do alimento e consequentemente o aumento do canto, o que se torna na sonoridade dominante.

Os aromas que o ar parado da alva continha em suspensão, dispersam-se com as brisas e misturam-se, perdendo-se facilmente a sua origem, até que a temperatura e a menor humidade do ar os anule. A volatilização sendo condição do aroma (2), tornar-se-à mais efectiva com o aumento da temperatura mas, também, por efeito dela, tenderá a elevar-se, perdendo-se no tempo central do dia os aromas que caracterizavam o seu início.

As madrugadas da Primavera serão, em princípio, as de mais fortes e abundantes aromas já que a variedade de substâncias odoríferas é maior do que em qualquer outra Estação.

Em simultâneo, as temperaturas médias que ocorrem possibilitam a permanência deles por mais tempo, como se verifica no Verão e que podemos ver por comparação nos Gráficos 1 e 2. (3)

O factor humidade, como meio solúvel das moléculas libertadas, possibilita também uma melhor captação dos aromas, tornando-se mesmo um dos factores que influenciam "a volatilização de uma secreção odorífera" (4). A humidade do ar, é assim, um factor determinante na Primavera para a expansão odorífera durante a noite e madrugada.

António Ramos Rosa resume nestes versos algo do que acabamos de dizer;

(1) Vide Vol. III desta dissertação, p. 19

(2) D. Michael Stoddart, *The Ecology of Vertebrate Olfaction*, p. 23

(3) Vide, Vol III desta dissertação

(4) D. Michael Stoddart, *op. cit.*, p. 58

"Lugar de aroma e claridade e de palavras,
o ar e a água e o fogo, o murmúrio essencial.

A Primavera ascende com uma leveza de sílaba (1)

A paisagem da madrugada é este "lugar de aroma" no seio da luz difusa. O cheiro da terra, da erva, dos fenos, um cheiro que por vezes não é referenciável mas que é muito particular da madrugada e que se assemelha à qualidade da luz, surge nela como uma marca do tempo e inegável explicação etérea da qualidade ambiental.

Só por aqui, quase só, se identifica a madrugada: uma sombra de luz, um ar inexplicável.

b) A manhã

"A luz separa a madrugada da manhã". (2)

Assim nos confirma Joaquim M. Magalhães, que os momentos do dia não só se definem primeiramente pela luz, como é ela própria que na sua essência qualitativa os separa.

Entre a madrugada e a manhã está a luz do nascente como um preciso momento de brilho, que a forte coloração da aurora vem anunciando e prometendo.

"Há um nascer do sol no sítio exacto

À hora que mais conta duma vida.

Um acordar dos olhos e do tacto,

Um ansiar de sede inextingida". (3)

(1) António Ramos Rosa, *Volante Verde*, p. 38

(2) Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dias Pequenos Charcos*, p. 44

(3) José Saramago, *Os Poemas Possíveis* p. 59

É um nascer que marca o início da manhã e que, como momento vital, vai ritmar o percurso do dia, definindo compassos, florescimentos, vapores, cantos e labores.

"Um fôlego enorme nasce com os dias", (1) num arranque de luz vivificadora que o sol emite, raso e brilhante ao nascer por detrás do horizonte.

A linha horizontal divide ainda a ascensão solar em nítida e rigorosa repartição de luz, como um leque colossal divergindo do núcleo.

"Que dolorosa a perfeição da linha.

O contraluz iluminava haver,

no movimento com que ia,

novidade de brisa a aparecer. (2)

Como Echevarría diz, nenhuma perfeição se faz ou se atinge sem alguma dor também. A própria ascensão solar tem algo de doloroso enquanto se não liberta da prisão terrena e limitante do horizonte. Nascer impõe sempre a dor da libertação e a violenta entrada num mundo novo.

De imediato nasce, também, a sombra longa e azul da difusão, desenhando-se em compridas linhas no chão da paisagem. E ela dinamiza-se pelos contrastes do claro escuro, de cores e formas surgidas, que o olhar melhor compreende. Ele responde aos estímulos de brilho qualificando cores, texturas e contrastes pela diferenciação reflectida nas matérias várias da paisagem.

(1) R. Lino, *Paisagens de Alén Tejo*, p. 39

(2) Fernando Echevarría, *Figuras*, p. 83

A luz aquece à medida que o grau de incidência aumenta e o corpo reage à sensação de calor, de vento, de humidades, obtendo a informação da qualidade táctil aérea. Juntamente com o olfacto e a audição completa-se a sensação de ambiência matinal, na percepção exteroceptiva.

A frescura, a luminosidade brilhante, a sonoridade intensa dos primeiros movimentos das aves dão-nos a profunda actividade do início da manhã, como período mais dinâmico num dia de paisagem. Este dinamismo permanece como característica dela por todo o tempo até ao meio-do-dia, desenvolvendo-se a luz e a temperatura num intenso movimento ascendente, menos ansioso, contudo, que o verificado na aurora. (1)

Extremamente característica é a ambiência matinal na paisagem marinha que, ao contrário das outras paisagens, é um prolongamento da tranquilidade da madrugada, pelo interior da manhã.

Desprovida de vegetação e de animais, a praia na maré baixa é uma das maiores tranquilidades ambientais da paisagem. A sua intensa poesia provém exactamente da rara qualidade do ar, só respirável neste preciso momento e local, quase sem aroma definido, mas tão fino, tão delicado e agradável que respirá-lo profundamente é um particular prazer desta paisagem.

"Eis o rito da manhã marinha" (2) diz-nos Sophia de Mello Breyner, sentindo-a como algo de um tranquilo ritual e de enorme beleza purificante de ar e água e cadência ondulatória. A neblina azulada o ar que mais azul recebe ainda das sombras das falésias, do mar

(1) Vide Vol. III desta dissertação, p. 22

(2) Sophia de Mello Breyner Andresen, *Livro Sexto*, p. 37

e do céu. Toma esta paisagem matinal toda a meiga calma dos tons frios dos pequenos comprimentos de onda, porque de ondas toda ela se faz do mar, da luz, do som e dos aromas. Uma teoria ondulatória plena dos elementos materiais.

A medida que o Sol se eleva vai-se perdendo esta preciosíssima qualidade da manhã marinha, subindo os vapores e desaparecendo as tonalidades azuis e, com elas, a qualidade fina e húmida do ar.

Daqui, destes finos elementos, se instaura a poética marinha, das precoces manhãs nas praias baixas. E quanto mais intimamente nos aproximamos da paisagem e dos seus distintos momentos, tanto mais nos rendemos às eteriedades como essência do mundo. A beleza elementar é a matéria transcendida instituindo-se em fluutuável paisagem predisposta à poesia.

Há que flutuar também, procurando que a leveza do corpo permita a aproximação à leveza elementar, como meio de aceder à intimidade poética.

Abre-se o amarelo da luz, reflectida também pela coloração da areia e a praia torna-se plena e larga luz solar sem mais concorrência que areia e água. Nem sombra nem aves, nem árvores e prados movimentando o espaço, nem rios repartindo as montanhas comulando, mas apenas as planuras da areia e do mar em que o olhar se tranquiliza na manhã pacífica. Esta manhã marinha afigura-se-nos uma paisagem primitiva e primária, em que a simplicidade de elementos terra, ar, água e fogo se apresentam ciclicamente renovados. Aparentemente sem vida animal, assemelha-se ao principio da criação do mundo, estando a vida ainda em simples expressões aquáticas aguardando o tempo que lhe permita o uso da terra.

Todas as manhãs se recria a origem nesta linha de contacto da terra com o mar, recordando-nos de onde provimos, nós, as plantas, os animais, e, à tarde, a outra face da existência, se retrata na morte aparente do Sol.

Diariamente decorre a imitação da existência pelo ritmo solar, e assistir a um dia de luz é rever o ciclo da vida retendo a transitoriedade do tempo.

A manhã como primeira ascensão solar é a parte mais viva do dia que institui uma poética, não da luz, mas da luminosidade dos vapores aromáticos.

é o brilho, aquilo que mais caracteriza a luz da manhã, o brilho intenso da luz directa sobre as neblinas e as coisas da paisagem tornando-a alegre e activa, e que leva Mário Beirão a exprimi-la extasiado:

"Oh que manhã de lúcidos sorrisos!

O Azul sem nuvens, tão macio e limpo...

A Terra flor dos mundos, enrubece." (1)

As cores adquirem na manhã toda a força, toda a juventude radiante da matéria.

A luz do sol, menos difundida e dispersa, incide directa e mais branca reflectindo-se pelo brilho máximo e levando a manhã ao extremo luminoso que bem compreendemos pelos versos do mesmo poeta:

(1) Mário Beirão, *Ausência*, p. 46

"Na voz da cotovia

O Sol endoidecia!..." (1)

No alto, o Sol e a cotovia fazem parte de uma mesma abundância e cegam-se mutuamente endoidecendo cada um pelo excesso excitante do outro, "e nas mágicas manhãs de luminosa flama" (2) o Sol torna-se uma quase densidade sonora e cantável.

A saturação do azul do céu no topo da manhã é uma imensa profundidade de cor em que o olhar facilmente se perde em divagações etéreas e respiráveis:

"Respiro na corola imensa todo o azul aberto" (3)

Ramos Rosa, o poeta da eteriedade, e que já aqui o dissemos, encontra-se com frequência com um outro poeta das levezas e ascensões: Bachelard.

Ambos ascendem às zonas mais fluidas da poesia encontrando na elementaridade natural a essência poética que constrói o mais rico imaginário da fluidez celeste.

"Le bleu du ciel est aérien quand il est rêvé
comme une couleur qui pâlit un peu, comme une
pâleur qui desire la finesse, une finesse qu'on
imagine venant s'adoucir sous les doigts..." (4)

(1) Mário Beirão, *op. cit.*, p. 47.

(2) Antunes da Silva, "Ciclo da Água" in *Notícias de Évora*, de 15.02.87

(3) António Ramos Rosa, *Volante Verde*, p. 21

(4) Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, p. 188

"A sombra azul chamada o céu" (1) é a fina palidez que faz do dia um tempo desejável. Um céu, pleno de azul, transporta-nos à vontade de existir em plenitude, já que nos assegura a estabilidade atmosférica tão fundamental ao nosso equilíbrio e por ele responsável.

E se a plenitude e a profundidade do azul são a calma e a tranquilidade do dia, um céu de nuvens propõe-nos as mais imaginativas visões em que sonhar é tão fácil como respirar.

"Nuvens:

velo monótono vibrátil de signos". (2)

Numa fantástica revolução de massas, sombras e densidades vaporosas, tornam-se as mais extraordinárias imagens sobre um fundo azul que mais contraste introduz.

António Ramos Rosa, canta e encanta-se nos movimentos, até à elevação do corpo:

"Encantei-me com as nuvens, como se fossem calmas
locuções de um pensamento aberto. No vazio de tudo
eram fontes do universo deslumbrantes.

Em silêncio vi-as deslizar num gozo obscuro
e luminoso, tão suave na visão que se dilata,

...

as formas amorosas, os cavalos, os barcos
com as cabeças e as proas na luz que é toda sonho.

(1) Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dias Pequenos Charcos*, p. 29

(2) Ruy Cinatti, *Lembranças para S. Tomé e Príncipe*, p. 15

...

Sou mais que um corpo, sou um corpo que se eleva
ao espaço inteiro, à luz ilimitada." (1)

São formas "amorosas" e fantásticas, onde para além de um imaginário formal se expande a multiplicidade da luz refletida nos bordos brancos e luminosos em contraste com as densidades de cinzentos coloridos.

O movimento das nuvens, introduz-nos numa navegação aérea facilitando a evasão do pensamento para um mundo de vapores e massas translúcidas em que, como Ramos Rosa sugere, seremos "corpo que se eleva"

A manhã aproxima-se do seu termo e toda a qualidade poética se remete progressivamente a um silêncio estático do centro do dia, passivo, inodoro e insonoro, próprio da pausa necessária após um tão dinâmico movimento.

c) O meio-do-dia - Como acontece no Inverno, os poetas recolhem-se discretamente durante o Meio-do-dia subordinando-se, assim, ao ritmo natural da luz.

O apogeu do dia, determina a excessiva realidade das coisas, na crueza da luz branca que exerce o brilho máximo e mortífero para o olhar poético.

(1) António Ramos Rosa, *Volante Verde*, p. 45

A excessiva claridade destroi a vontade de sonhar, eliminada que fica também a possibilidade do devaneio. Tudo se reduz à franqueza da linha, da forma, do brilho, na aparência desnudada e desencantada da matéria.

Entre nós e as coisas há um vazio iluminado sem segredo. E quando este se instala, nada havendo para interrogar, a imaginação recolhe-se ao mundo interior tentando aí recordar a poesia adiada.

Um certo desencanto se adivinha nas palavras de Sophia de Mello Breyner, estabelecendo um paralelo entre o meio-do-dia e o meio da vida, título do poema:

"Porque as manhãs são rápidas e o seu Sol quebrado

Poque o meio-dia

Em seu despido fulgor rodeia a terra

...

Nua e aguda

A doçura da vida" (1)

O "despido fulgor" do meio-dia é o desencantamento poético a que nos referimos quando o primeiro período da manhã termina, aquele que em si reunia, como diante do mar, a conjuntura elementar em cativação da alma.

Então desilude-se o poeta que somos, ao tentar prolongar a procura e a vivência das eteriedades matinais, perdida que é a mágica fascinação das refrações aquáticas. Fixou-se agora a alucinação da

(1) Sophia de Mello Breyner Andersen, *Livro Sexto*, p. 35

luz solar caindo direita sobre a paisagem e mesmo as aves e os insectos se recolhem ofuscados pela abundância.

O encandeamento trás a sonolência pelo qual o olhar se defende, do clarão homogéneo que uniformiza e embacia a paisagem, devorando-lhe a côr e os azuis cismáticos.

Retrai-se toda a actividade e mesmo o vento por vezes se cansa e permanece ar parado, ou brisa quente sem vontade entre as árvores.

Sendo Verão, o calor sobe da terra dura e toda a visão oscila incrédula da ondulação das formas. O ar não é mais uma qualidade. Oprime e seca os corpos expostos, remetendo-os à imobilidade defensiva. Pela quietação, a paisagem resiste ao fulgor como que "hibernando" algumas horas, retendo energias, a reactivar mais tarde quando a dulcificação da luz refizer o mundo habitável.

Mas há, quem mesmo assim, descubra poesia na vivência da luminosidade central:

"Habito agora o movimento do meio-dia

Inesgotável um campo tão contínuo.

O sol fixou-se na corola do tempo, o espaço é puro" (1)

Só Ramos Rosa habitaria tão poeticamente um momento como este. Só ele descobriria na fixação solar obsessiva a pureza do espaço, aquela mesma pureza que nós considerámos mortífera, mas em que ele descobre uma qualidade poética.

(1) António Ramos Rosa, *Volante Verde* p. 46

é uma imensidade inesgotável e ondulatória o meio-do-dia onde Ramos Rosa imagina o seu poema e, curiosamente, de novo os vamos encontrar, a ele e a Bachelard, na imensidade interior e na imensidade do éter.

Bachelard dá-nos a razão deste mesmo poema de Ramos Rosa:

"L'immensité est, pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie. Sans doute, la rêverie se nourrit de spectacles variés, mais par une sorte d'inclination native, elle contemple la grandeur." (1)

Porque ela contempla a grandeza e porque a grandeza é já em si devaneio e sonho, a imensidão luminosa, o excessivo ofuscante é, por um salto inimaginável, a fonte poética para Ramos Rosa.

E continuando a ler Bachelard, como que assistimos à apresentação de Ramos Rosa no seu momento poético do meio dia:

"Et la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini" (2)

Assim, Ramos Rosa, como sonhador se exterioriza e se furta à calamidade luminosa do meio-dia e nesse mesmo passo, se transcende, e

(1) Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, p. 168

(2) *idem, ibidem*

realiza o poema "na corola do tempo", ofertando-nos então esse "sinal infinito".

A este momento, atribuímos nós no nosso trabalho, pelos meios-dias experimentados, o menor poder poético do dia, porque carece de equilíbrio e harmonias estimulantes.

Em nós se atenua não só a actividade física como também a intelectual, principalmente a de ordem criativa, aquela que se edifica da comunhão do interior e do exterior natural. Pode a memória, por um exercício de recordação, vivenciar o mundo no seu tempo passado, onde o espírito recreando-se imaginativamente, reconstrói a poesia em qualquer momento. No entanto, a vida em geral, recolhe-se neste tempo central do dia, descansando, e retemperando-se para o momento crucial da poética da paisagem: a tarde.

Como já referimos, relativamente aos poetas que temos citado, e pelo que deles recolhemos tematicamente, não se ocupam com frequência deste momento.

Parece, assim, que o homem poético, se cinge também naturalmente ao compasso solar, activando-se ou descansando em função dos estímulos luminosos que do alto comandam a paisagem e a vida que nela se desenvolve.

A própria paisagem perde os contrastes de cor, de brilho e de profundidades. Perde relações e com elas, também, o valor das formas e dos relevos se diluem. Perdendo os contrastes e as relações, perde a possibilidade de ser observada no fundamental da sua compreensão visual.

Com efeito, destruída a cor pelo excesso de brilho, todas as tonalidades se aproximam. Por outro lado, igualando-se os brilhos sobre os objectos, a distinção entre uns e outros é menor, e atenuadas

que são as coisas na cor, no brilho, no claro escuro e na identificação objectiva, tudo se confunde, tudo se iguala.

As profundidades que vivem de contrastes de luz, cor, dimensões relativas e sobretudo de relação, ficam irremediavelmente destruídas.

E quase que bastava a perda da profundidade, com toda a complexidade emocional que ela comporta, para que a paisagem na sua essência visual se perdesse também.

Toda a sua expressão elementar se atenua, ou pelo excesso e uniformização luminosa, ou pelo desaparecimento quase completo dos outros elementos poéticos. Apenas a tactilidade permanece, mas ela mesma sem expressão poética, isolada que fica elementarmente, e reduzida a percepções primárias.

Não negamos, obviamente, a possibilidade de alguma poesia neste meio-do-dia mas, tão só advogamos um menor potencial inspirador.

Esta menor apetência verificámo-la em todas as viagens que constam no segundo volume do nosso trabalho. Sempre neste momento se dá uma quebra abrupta da produção criadora, mesmo da capacidade prescutadora da paisagem, não só pela intensa incidência solar que dificulta a visão, mas porque decresce o estímulo estético e poético da envolvência paisagística (1).

Também fisicamente detectámos sempre uma quebra de actividade no momento central do dia, e que, só recomeça no início da tarde num ritmo muito lento como que despertando de uma letargia.

(1) Vide Vol. III desta dissertação. O meio-do-dia no "Inquérito à ideia de paisagem" não recolhe qualquer resposta em termos de "beleza". (V, Quadro 1.) Igualmente no Inquérito L2 feito às 12 horas, a vontade criativa é reduzida (P,5) que se associa a uma afectividade pela contemplação (P1) e a mesma constação de luz "forte" (P,10).

É certamente o meio-do-dia um momento de passividade em que a vida pára, deixando o tempo mais incharacterístico do dia, realizar as suas funções de luz e calor, carregando a terra e a paisagem de energias que ao longo da tarde florescem em luminosidades cromáticas e que na noite continuam irradiantes, dulcificando as ambiências.

António Osório dá-nos um dos poucos poemas do meio-do-dia constatando esta incharacterística a que nos referimos:

"Ofícios do meio dia:
nem ao Sol,
bivaqueando, querer;
nem tempo nem destempo;
incombináveis ossadas". (1)

Quase uma paragem do tempo, ou um "destempo", pois que é um momento charneira entre a manhã e a tarde terminando-se um, preparando-se o outro, sacrificando-se poeticamente, mas recuperando depois por toda a tarde, noite, madrugada e manhã seguintes na poética da rotação completa.

d) **A Tarde** - "Assim fez-se tarde, e depois se fez manhã" (2) como se na própria criação do mundo quizesse Deus privilegiar este momento do dia. Primeiro a poesia, a beleza, a grandiosidade a iniciar o mundo dando-lhe este principio de fecundidade poética como a marcar a existência de todo o resto do tempo.

(1) António Osório, *Décima aurora*, p. 104

(2) Génesis 1,5 in *Bíblia Sagrada*, p. 24

Desta magnanimidade, deste silêncio da primeira luz criada e que Vitorino Nemésio diz que "é peso de Deus" (1), nos ocuparemos ao falar da tarde como o mais intenso momento poético do dia.

Como algumas vezes referimos, ao longo deste trabalho, é a luz o elemento preponderante na natureza, do qual tudo procede, pelo qual toda a existência se afirma e se poetiza.

Este momento reúne na luz a sua razão profunda e quase exclusivamente por ela se nos mostra a paisagem.

Passou o apogeu do maior brilho solar, da maior intensidade, que após o meio do dia declina, passada que é a juventude do dia. A exuberância sucede a maturidade que sabiamente nos oferece uma paisagem poeticamente engrandecida e transfigurada. A matéria, que pelo meio do dia se expunha cruamente no contorno das formas e no brilho excessivo, exprime-se agora mais brandamente.

A paisagem objectiva perde significado, porque a luz requer algo de mais etéreo com que nos comunique a transposição para o subjectivo, levando-nos, depois de uma experiência da abundância luminosa e formal a um conhecimento da plenitude incorpórea.

Na paisagem da tarde, a luz refaz-nos colher, declarando-nos iniciada a poesia da matéria transfigurada, perdendo corpo compondo-se cor, ar, aromas e temperaturas que nos ocupam os sentidos em simultaneidade.

Não mais lhe interessa a matéria, não mais se preocupa em definir-nos o peso, as formas as dimensões porque, como nos afirma

(1) Vitorino Nemésio, *Na Toda a Noite a Vida*, p. 17

Ortega y Gasset referindo-se à luz, "En rigor, las cosas que hay detrás de los colores no le interesan". (1)

Toda a luz se inquieta agora consigo própria e em preparação da paisagem na longa sapiência ondulatória, transmitindo-lhe leveza, qualidade, purificação.

"Concentra-se na sua densidade.

A Tarde, à volta, ilustra no perfil
uma penumbra de profundidade
de onde o azul aviva a luz de Abril.

...

E a juventude adensa-se na Tarde." (2)

Sempre, o poeta, nos sintetiza belamente o que desejamos dizer e que só conseguimos por muitas palavras. Sempre ele quem atinge a poesia, que a vislumbra na "concentração da densidade" e ele, ainda, que nos confirma a juventude do dia reunindo-se unânime na tarde.

É esse adensamento, esse sábio recolher da experiência da juventude, que leva as tardes a serem a longevidade do dia. Decorrem longas e pausadas, aflorando a paisagem pelos sítio mais felizes das encostas, dos vales ou das francas planícies.

Não há sombra de violentação, não há a alucinação do meio-do-dia, não há o deslumbramento da manhã nem a fascinação dos brilhos telúricos sobre as matérias e as formas flagrantes. Não há, sequer, a alegria da manhã na lucidez juvenil do olhar, impelindo o sonho até ao mais pequeno recanto.

(1) José Ortega y Gasset, *Paisajes*, p. 32

(2) Fernando Echevarría, *Figuras*, p. 14

Na Tarde, a sombra se ilumina também de azul tranquilo, atenuando o brilho da outra face das formas, na harmonia luminosa que às formas materiais se substitui. Como um cântico, ela prossegue à ordem solar, ritmo e côr apurando-se para a confirmação da poesia.

"É à hora da paixão das árvores e da inocência selvagem", (1) é a hora de toda a paixão, em que todos os sentidos de um corpo, podem, sem medo dos extremos que ela envolve, deixar-se fluir como um rio liberto.

Diríamos mesmo, que só por esta paixão da "inocência selvagem" poderemos alcançar a condição poética, como o estado único de aceder à paisagem. E, na verdade, na verdade do vivenciado, esta "inocência selvagem" que António Ramos Rosa descobre e em que podemos deixar livremente decorrer a paixão sem o receio de que ela nos devore, é o momento mágico que algumas vezes nos alcança.

Caminhámos muitas paisagens, atentamente, prescutadoramente, e por vezes desesperámos perante uma beleza que a razão estética elegia, mas que não produzia o espanto interior. Caminhámos muitas paisagens vesperais sem que, contudo, o seu princípio evidente de beleza conseguisse em nós a poesia que ansiávamos, como um apaziguamento para os olhos perturbados de excessos.

E pensámos interrogativamente como Ruy Belo, assumindo o peso da dúvida opressiva:

"Disponho do vento, disponho do sol disponho da árvore
arranjo pássaros arranjo crianças
tenho mesmo à minha disposição o mar
talvez com tudo isto possa formar uma tarde
uma tarde azul e calma onde me possa refugiar" (2)

(1) António Ramos Rosa, *Volante Verde*, p. 18

(2) Ruy Belo, *Homem de Palavra*, [s], p. 51

Mas, mesmo com toda a natureza à nossa disposição, belamente predisposta, oferecida e franca porque não conseguimos na tarde da paisagem formar uma tarde? Porque estranho designio não conseguimos, sempre que o desejávamos, formar a tarde que perseguíamos?

Sabemos hoje que a poesia da tarde, como a poesia de qualquer momento da paisagem se alcança numa inexplicável convergência do mundo.

A poesia é o mundo convergindo num momento de natureza, momento esse em que estamos nós, estão os outros e o momento em transitoriedade do tempo necessário à imaginação do próprio mundo. Talvez seja isso a que Ramos Rosa chama "inocência selvagem" e que entendemos por um estado de inteira pacificação.

Não podemos apenas por uma parte do mundo atingir esse estado, mas sim, por uma convergência da totalidade em puro estado de inocência.

Diante da mais bela e grandiosa expressão da natureza, que pela paisagem se manifesta, é inútil tentar alcançar a elevação poética esperando que por ela apenas se inicie.

Se a harmonia não existir conosco mesmo, no corpo e na alma, se uma afeição se não gerar entre nós e a paisagem, entre nós e os outros, se ela não tomar a forma de amor disponível, não há tarde, nem manhã, nem noite que possa formar-se.

Fora da afetividade universal não há sequer luz bela que baste, não há "paixão das árvores" possível nem inocência, nem homem completo. O princípio é a luz, mas apenas se a vontade for afetiva.

Poderá então o mundo convergir e formar-se qualquer tarde em qualquer momento da paisagem.

Só que, convergências destas, pelo que exigem são raras, acontecendo quase sempre inesperadamente pois furtam-se na maior parte das vezes ao nosso poder.

Sem dúvida que podemos favorecer a sua ocorrência se conscientemente nos preparamos afectivamente para isso, mas poucas vezes se reúnem circunstâncias completas que o permitam. O mundo a convergir, é demasiado grande para que a nossa existência consiga ser tão afectiva e pacífica que o consiga contagiar. Sem dúvida que o podemos favorecer procurando aquelas circunstâncias que pela afectividade mais do que pela beleza, proporcionem uma ambiência benéfica. Então, por um movimento de afecto, por uma predisposição da afabilidade universal, encarando beneficentemente o mundo, é possível despertar o momento e instituí-lo em pura poesia.

A Tarde da paisagem reúne um potencial propício, uma ambiência qualitativa tendente a exercer no espírito uma pacificação. Na serenidade a expansão da vontade inclina-se à fina percepção da luz que facilmente nos leva à fraternidade. Do mesmo modo que a luz não interessa o que "está por detrás das cores", a nós deixa neste momento de interessar tudo aquilo que fica para lá da afeição. Neste momento é possível ignorarmos o mal, a desarmonia, o feio, o ódio e o triste e determo-nos apenas na afectividade universal.

O apaziguamento interior que o entardecer nos trás, aquela parte da tarde já próxima do Poente, cria algures entre nós e a paisagem um ponto de atracção que é um princípio de convergência do mundo. Ela abre-se-nos, apresenta-se-nos inocente, e inteiramente disponível.

Todos, uma ou muitas vezes, experimentámos já essa convergência do mundo e não podemos negar que é sobretudo ao fim do

dia, ao entardecer, que esse apaziguamento se estende de nós à paisagem e, mesmo as aves, o vento, a água, os rumores da vida em suma, se aquietam, compreendendo que o momento é de fluido fraterno.

E, se mais argumentos não tivéssemos, saberíamos que

"A hora em que as tardes descem,
noite aspergindo nos ares,
as coisas familiares
noutras formas acontecem". (1)

António Gedeão, propõe-nos pelo conteúdo emotivo da tarde, a transfiguração das "coisas familiares" da paisagem e que são em si próprias sentimento do lugar, ou amor por ele. (2) Este o maior argumento e aquele que melhor explica a tarde.

*

No poema que acima transcrevemos, surge já algo da noite fundindo-se ao momento final da tarde, misturando temporal e visualmente, instantes como entardecer, poente e início do crepúsculo.

Também Cabral do Nascimento participa nesta fusão de tarde e noite, mais do que numa distinção de momentos.

"A Tarde vai sem deixar mais
Do que a suspeita que anoitece;" (3)

(1) António Gedeão, *Poesias Completas*, p. 62

(2) Aqui, poderíamos observar, tal como propuzemos, a transaudação da estética em poética, ou mais correctamente, a poética fundando-se em afectividade. Psicologicamente Stern, explica este sentimento da familiaridade como uma forma de amor pelos lugares, em que eles nos são afectivos e queridos não "pelas suas qualidades perceptivas presentes, mas porque deles fala o passado, um passado que se refere à pessoa e que chega até ao presente. *Psicologia Geral*, pp. 719-720.

(3) João Cabral do Nascimento, "Confidência" in *Cancioneiro* p. 114

A noite é apenas uma suspeita na perda da luz e nem mesmo o poente e o crepúsculo atenuam essa suspeita, quase um receio.

E chegamos aqui, a uma dicotomia que luta em torno do poente na "voz vária" dos poetas: os que o tomam como triste e temeroso e o relacionam com a morte e os que se extasiam e nele não encontram nem temor, nem tristeza nem angústia, mas, ao contrário, a beleza, a saudade doce e a plenitude.

Mário Beirão evoca a tarde longa escoando-se moribunda:

"Tardes sem fim, pairando longe, em azas
E silêncios, transporte!
Cresce da solidão a voz da Morte
Estagna o sonho nas campinas rasas..." (1)

Da mesma ideia da morte nos fala António Sardinha.

"Morte da Luz. Na forja do poente
um lume em agonia ainda arde". (2)

enquanto que para António Feijó é uma longa agonia:

"Ninguém entende a sua dor magoada.
O teu comprido choro, ó Natureza!
Por toda a parte as coisas vão morrendo
...
O coração da Natureza chora,
Quando o sol no poente se descora" (3)

(1) Mário Beirão, *Ausente*, p. 22

(2) António Sardinha, *A Epopeia da Planície*, p. 97

(3) António Feijó, "A janela do Ocidente", in *Poesias Completas*, pp. 116-117

O Sol, poente aquele que ao morrer "tem clarões de aurora" (1) como um último estertor que anuncia o fim, infunde sempre um respeito perante o seu desaparecimento e a noite vizinha.

João de Aguiar conta-nos em *A Voz dos Deuses* essa "devoção apreensiva pelo momento sagrado em que o sol desaparece nas águas; os velhos afirmam, até, que se ouve por vezes uma espécie de silvo borbulhante quando o fogo e a água se tocam." (2)

Este momento sublime e também temeroso é referido, ainda, por Raul Brandão: "A brasa do sol ao mergulhar vai fazer explosões" (3).

Esta possibilidade poética de ouvir o poente ferver na água do mar, contribui para intensificar a apreensão que rodeia o apagamento solar no oceano.

Qualquer destes autores evidencia a ideia da morte e do estertor final do sol quando mergulha no oceano, conferindo assim, ao mais belo momento da tarde também o sentimento mais angustiante.

Se bem que a similitude com a morte se possa sentir no momento do poente pela imagem da luz desaparecendo e a proximidade das trevas, nunca foi para nós, este momento, um tempo de angústia.

É certo que o acompanha uma certa nostalgia, uma branda saudade mas que, quanto a nós, se revela mais na sua componente doce, que propriamente na amarga. Alberto Caeiro bem ilustra o que dizemos:

"Neste momento vem-me uma vaga saudade

E um vago desejo plácido" (4)

(1) Florbela Espanca, *Sonetos*, p. 83

(2) João de Aguiar, *A Voz dos Deuses*, p. 174

(3) Raul Brandão, *Os Pescadores*, p. 68

(4) Alberto Caeiro, *Poemas*, p. 59.

Mais que dor ou mágoa, é uma vontade de doce paz extensível a tudo e a todos. Pode a angústia surgir, se em nós ela já vivia, e então, o poente será "um coração desfeito em sangue" (1) inevitável mágoa e inevitável angústia acrescentada, aquela que a condição humana tão frequentemente transporta e que à mínima sugestão se amplia.

Contudo, o sentimento inverso é-nos sugerido por Alberto Caeiro:

"Nunca sei como é que se pode achar um poente triste", (2)

Ele abre nesta constatação, o poente, àqueles que como Sophia de Melo Breyner, o vêem e sentem como algo imensamente sublime e absolutamente contrário à depressão da alma:

"E a esta hora perfeita em que se cala
O confuso murmurar das gentes
E dentro de nós finalmente fala
A voz grave dos sonhos indolentes

é a esta hora em que as rosas são as rosas" (3)

é esta a proximidade do poente, a grande beleza da tarde, beleza que "é quase um mal", (4) ainda nas palavras da poetisa, e que por tanta e tão vasta, nos confunde e impede na nossa limitação, de

(1) Sophia de M. Breyner Andresen, *Dia do mar*, p. 19

(2) Alberto Caeiro, *Poemas*, p. 89

(3) Sophia de M. Breyner Andresen, *op. cit.*, p. 20

(4) *idem, ibidem.*

mais vastamente a apreender. é esse o "mal" que ela nos causa, a super-abundância que transborda da paisagem sem que possamos mais que transitoriamente deter e saborear apenas um instante.

A tarde é uma especial circunstância de luz, sombra, silêncio, e cor e ar, que se consubstancia num máximo de sublimidade durante os instantes próximos do poente.

Não há um momento preciso que possamos enunciar mas, quando acontece, percebemo-lo pelo bem estar respirável, como se o ar e a luz tivessem gosto, pela sensação da pele reagindo ao equilíbrio atmosférico, pela perfeita adaptação do olhar às sombras e brilhos.

Respiremos pois profundamente o entardecer, pois por este acto tão vulgar reconheceremos o momento mais poético da paisagem. é Bachelard quem assim nos permite falar, porque "la poésie est une joie du souffle, l'évident bonheur de respirer" (1)

E recordamos um outro poeta, para quem respirar se tornou um acto poético aproximando de novo Bachelard, agora de João Miguel Fernandes Jorge na grande alegria de respirar a concentração do ar na tarde.

Para além da intensa poesia, o entardecer, traz-nos a plenitude interior em que o mundo é uma mais clara visualização das eteriedades.

"A nitidez navega-se
quando uma penumbra
nos dá verticais de luz
pela coloração das sombras". (2)

(1) Bachelard, *L'Air et les Songes*, p. 271

(2) R. Lino, *Paisagens de Além Tejo*, p. 26

A tarde é a nitidez navegável que R. Lino nos sugere, porque tudo alcança, o equilíbrio do brilho, da sombra, da cor.

A aquietação que nela se desenvolve no percurso em direcção à noite, estende o silêncio na paisagem tão activamente participante como os outros elementos.

E Ramos Rosa pergunta:

"O que nos diz a sombra, o que nos diz o silêncio?" (1)

O que nos diz a tarde, da sombra, do silêncio, da quietude? Que nos dizem estes, da tarde a que pertencem?

O silêncio diz-nos que apesar de ausência, é audível, quando as sonoridades e os ruídos na Tarde e os "longe" de António Sardinha surgem sombreados de azuis, violetas e cinzentos coloridos mais cantáveis no silêncio soberano e na purificação das aragens momentâneas.

"O ar circula mais leve em toda a parte

Os sinais transmitem o silêncio habitável" (2)

Habitemo-lo pois, porque Ramos Rosa o torna possível ao cantá-lo habitável e, se atentamente ouvirmos a tarde, teremos a posse dele invadindo a paisagem em difusão intensa da luz. é possível então dizer como Cabral do Nascimento; "Amo o silêncio e a luz difusa...", (3)

(1) António Ramos Rosa, *Volante Verde*, p. 26

(2) *idem*, *Gravitações*, p. 37

(3) João Cabral do Nascimento, *op. cit.*, p. 28

que na convergência do mundo sobre o nosso momento da paisagem compõe a poética por onde compreendemos a natureza do espaço e da matéria da paisagem, que só amando se nos torna acessível.

E não é difícil apaixonarmo-nos pela superfície material, intensamente saturada pelos tons mais quentes dos amarelos, laranjas, vermelhos, que o sol declinado coloca sobre a paisagem. A emoção à flor dos olhos que sentem e que "pensam" a profundidade da cor, apenas feita de brilho quente, torna-se na mais fina e delicada paixão do dia.

Ortega y Gasset transmite-nos no seu magnífico livro sobre as paisagens de Castela, a experiência das tonalidades quentes de uma paisagem, e para além do amor que declara por esta terra, por vezes tão pouco querida, conduz-nos também à emoção da luz. "Los filósofos saben muy bien que los colores amarillo y rojo aumentan de un modo automático nuestras pulsaciones...." (1) e, nas regiões mais meridionais, essa influência da luz, da cor, da temperatura extrema, aumentam mesmo o próprio amor, tornando-o em paixão. Por isso, ele diz ser "muy difícil el lirismo en pueblos cuyo corazón no da sino pasiones. En nuestros campos casi tórridos son casi tórridas también las psicologías. No hay en ellas dulce amor, ni blanca amistad ni verde esperanza, ni azul veneración" (2)

Ao contrário, aos povos nórdicos "los campos verdes retardan el compás del corazón" (3) e a emotividade da cor, é não só mais serena, como as luminosidades mais puras e transparentes. As tardes

(1) José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 28

(2) *idem*, pp. 29-30

(3) *idem*, p. 28

nos países nórdicos, são a purificação da luz a nitidez das formas e que vamos encontrar na pintura destes povos.

Gasset, não nos fala especialmente do momento da tarde, mas sim das tonalidades quentes e da influência que elas têm sobre nós, principalmente nas regiões meridionais, que ele exemplifica pela paisagem de "Castilla la Gentil" de "Mio Cid".

Teremos de ler Ortega y Gasset como um poeta que canta extasiado a sua paisagem. Teremos de o ler tendo também em conta a personalidade exuberante e radical de castelhano e madrilenho, e entender, assim, a generalização da emotividade meridional como uma enorme afectividade pela terra.

Melhor o compreedemos por aquilo que ele declara: "Y yo castellano, dispuesto a morir todos los crepúsculos, cuando el cielo se incendia con la sangre del sol moribundo..." (1)

Este sol de Castela, que, em morrendo, "convierte a los objectos todos (...) en puros espectros vibratórios, exentos de pesadumbre y corporeidad" (2), leva-o a dispor-se a morrer também pela dimensão inalcançável do espectáculo solar.

Unanuno (3) e Gasset (4) dão-nos a mais bela poética da terra castelhana, essencialmente sentida pelas extremas qualidade da luz, numa paisagem desprovida de arvoredos, mas que por isso mesmo nos transmite a maior variação cromática de uma superfície ao longo do dia.

(1) José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 34

(2) *idea*, p. 28

(3) Miguel de Unanuno, *Paisajes del Alma*

(4) José Ortega y Gasset, *op. cit.*

Na tarde, as "sombras coloridas" de R. Lino, são tão habitáveis como os silêncios de Ramos Rosa e, caminham expansíveis dispersando a matéria da paisagem em vagas superfícies difusas.

Todo o brilho que ainda é côr flamejante na sua quentíssima saturação, quebra-se repentinamente pelo avanço da sombra.

Como no próprio sol, o mais belo brilho colorido se realiza no momento imediatamente anterior à morte, também sobre a paisagem a maior emotividade da côr se prefaz no momento anterior à sua ocultação na sombra.

Assim, ao contrário da luz que "separa a madrugada da manhã", aqui é a sombra, o instante soberano que separa a tarde do crepúsculo e, inexoravelmente impõe a transição.

Quando toda a paisagem for silêncio e sombra, quando nem um só fio de sol incidir na copa das árvores, quando tudo começar a parecer apenas penumbra em sossego, então estará iniciada a vaguidão do crepúsculo.

e) O crepúsculo - "Como é vária a razão do conhecimento dos crepúsculos e dos dias!" (1)

Esta exclamação escreve-a Pedro Nunes na sua obra *De crepusculis*, obra que ele escreveu como explicação à curiosidade do Infante D. Henrique irmão de D. João III, acerca da "extensão dos crepúsculos nos diferentes climas" (2).

(1) Pedro Nunes, "De Crepusculis", in *Obras de Pedro Nunes*, vol II p. 150

(2) *idem, ibidem*

Astronomicamente a designação "crepúsculo" é utilizada como "período de claridade que precede o nascimento do Sol e segue ao seu ocaso, resultante da reflexão da luz solar nas camadas superiores da atmosfera" (1)

No entanto, mais de acordo com o uso vulgar, utilizamo-la exclusivamente no seu sentido vespertino para designar este momento do dia precedendo a noite e tomamo-lo apenas após o completo desaparecimento do Sol.

Pedro Nunes explica "a causa do aumento e da diminuição dos crepúsculos" (2) bem como a sua duração em função da ecliptica solar, da declinação e da distância do Sol à terra, dando-nos conta da observação para este fim efectuada em Lisboa em 1541. E descreve-nos, como os crepúsculos vão diminuindo desde o solstício de Inverno até "um certo ponto da ecliptica, antes do princípio de Aries no qual o crepúsculo é o mais curto possível". (3)

As suas deduções são feitas "mediante os princípios certíssimos e evidentiíssimos da matemática" (4) não entrando evidentemente em linha de conta com as condições atmosféricas que podem alterar a apreciação do crepúsculo, mesmo a sua duração visual.

Não é sobre as observações rigorosas de Pedro Nunes que nos vamos debruçar, mas sim, sobre as qualidades de silêncio e sombra crepusculares.

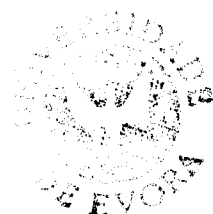
Dias há que são um contínuo crepúsculo, dias escuros de Inverno que a alma da paisagem pouco sobressai entre os dois crepúsculos.

(1) L. Perestrello Botelho, in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol 6 p. 314

(2) Pedro Nunes, *op. cit.*, p. 240

(3) *idem*, pp. 240-241

(4) *idem* p. 150.



Outros, porém, tornam-se a calma meditação final do dia, quando a ausência de luz é feliz consequência da rotação terrena.

São então longas reflexões de uma atmosfera rica de substâncias em suspensão ou, mais curtas se ela se encontra limpa. De qualquer modo, no comum da nossa vivência dos crepúsculos, temos-los muito semelhantes em tempo e luminosidade, porquanto a característica que mais nos atinge é a ausência dos raios solares e uma semi-obscuridade entre o *luscu* que é cegueira, e *fuscu* que é pardo ou escuro. (1).

A própria etimologia nos define precisamente o sentido de *lusco-fusco*, associando a pouca acuidade visual na diminuição da intensidade luminosa à própria obscuridade das coisas tornadas pardas e imprecisas.

Acrescente-se-lhe a aquietação e silêncio expectante ao pressentir a noite que se seguirá, numa paragem do ar e dos sons, e teremos o tempo, "Em que exactas regiões subsiste médio o ar" (2) como uma suspensão indecisa, fluida, quieta até à orla da noite.

O silêncio e a sombra transitam entre as formas da paisagem. A luz, remota obscuridade assombrada, demora-se, esquecida já dos vagos azuis, conferindo ao espaço um eco imobilizado.

Enquanto se não inicia a vida crepuscular e nocturna dos seres, todas "as palavras desprendem-se de um ramo de extremo silêncio" (3) e poucas são as que cabem no tempo do crepúsculo, o mesmo seria dizer, no espaço da opacidade crescente.

(1) Rodrigo Fontinha, *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*

(2) António Pinheiro (louvor da obra) in *Pedro Nunes, De Crepusculis*, p. 152

(3) Herberto Helder, "Retrato em Movimento" in *Poesia Toda* p. 422

Qualquer rumor se torna um grito, qualquer palavra se torna demasiada no som, no significado mesmo, do tempo de a dizer.

O dia pára por este momento inicial do crepúsculo, em que a vida diurna se inibe e recolhe enquanto que a outra, receando ainda a ofuscação, aguarda a franja da noite.

Então, "encurvam-se as paisagens com a exaltação por baixo" (1), pensáveis só, na emoção mental e interiores ao corpo pressentindo que a exteriorização de algo é uma ofensa à tranquilidade crepuscular.

Receosas, talvez, as palavras de Herberto Helder, guardam por baixo a exaltação, que em quebrando o eco do crepúsculo, apressariam sem dúvida o chegar da noite. E ele sabe que precipitar a noite seria uma calamidade para o lento recolhimento dos seres que na penúmbra crepuscular prosseguem ritmados o movimento para dentro.

"E os lírios fecham... Meu amor não sentes?" (2). Mesmo estas palavras do poeta, as mais sábias, têm que esperar pela palavra solar e na cadência solar encontrar todo o tempo de sentir e observar o crepúsculo.

Cada momento do dia só se apreende como momento inteiro, compreendido que foi todo o percurso do anterior. Sem a tarde completa em luz e sombra, em côr e ar e na aparente morte solar, não há crepúsculo que se compreenda como "Paixão do anoitecer", (3) como o martírio da luz agonizante construindo o prelúdio nocturno.

(1) Herberto Helder, *op. cit.*, p. 422

(2) Florbela Espanca, *Sonetos*, p. 73

(3) António Sardinha, *op. cit.*, p. 167

Mais noite será se a expectativa silenciosa do crepúsculo se prolongar no mais profundo saborear do silêncio sombrio, esperando que cada instante algo mais lhe acrescente de sentido poético a ganhar dimensão para ser noite.

Mais crepusculo será se

"A montanha fica pensativa até ao fim
da claridade, o vento dá alguns passos
com uma braçada de glicínias" (1)

e o tempo ecoado sobre a paisagem, ganha por simpatia, a tonalidade arroxeadada que os cachos pendentes irradiam.

Em querendo, e já que ao imaginário tudo é permitido, mesmo a invenção, inventemos também para enriquecer o crepúsculo, o aroma que se multiplica das glicínias que o poeta nos ofereceu.

Sabemos que os crepúsculos aquosos dissolvem os aromas, e estas flores, as glicínias, já de cor de crepúsculo, volatilizam-se, nele ecoando em ondas aromáticas. Talvez que elas sejam como Herberto Helder nos sugere pela proximidade com o "fim da claridade", uma permanência crepuscular no dia e que a esta hora se expandem aromáticas, compensando o crepúsculo da sua carência luminosa.

Sempre as encontramos florindo profusamente coincidindo com as épocas mais amenas da paisagem (2), sendo uma referência odorífera na tarde e sobretudo ao crepúsculo. A sua origem exótica a tão grande distância transportada, não se ressentem ao que vimos, na dupla floração, como se lhe não bastasse uma só Primavera.

(1) Herberto Helder, *op. cit.*, p. 424

(2) *Vide*, Vol. II desta dissertação pp. 47.1-2 e 55.1

Tal como o poente, o crepúsculo divide sentimentos. Mais extremos talvez do que em qualquer outro poeta, os de Florbela, exprimem-se entre o esplendor, a tristeza e a morte, numa densidade emotiva que a ausência do sol lhe provoca.

"Tenho ódio à luz e raiva à claridade" (1)

refugiando-se de preferência na obscuridade onde a não descubram, mas nesta, que ela faz de "Poeiras de crepúsculos cizentos" (2) acaba sofrendo o seu próprio ódio à luz do sol e "Soluça no infinito desta hora" (3), suplicando mesmo que "No crepúsculo que desce me enterrassem" (4).

A morte, a tristeza, o tormento, acodem frequentemente ao espírito poético, pela angústia da escuridão próxima, do temor nocturno onde a cegueira nos priva do primeiro sentido para toda a referência espacial.

Rapidamente Florbela transposta para um outro estado de alma, mostra-nos como é frágil a resistência do humano às mutações da natureza. Num crepúsculo há "lírios" e "amor" e no seguinte um "soluço" e "poeiras tristonhas"

"O sol morreu... e veste luto o mar..." (5) como que querendo ver passada a hora crepuscular, a indiciação do Dia e da Noite, um por terminar, o outro por começar, sem contudo realizar ou aceitar que é isso mesmo o crepúsculo: um tempo indeciso.

(1) Florbela Espanca, *op. cit.*, p. 39

(2) *idem*, p. 68

(3) *idem*, p. 65

(4) *idem*, p. 60

(5) *idem*, p. 22

E verificamos também para o crepúsculo o que verificámos já para outros dois momentos, o Inverno e a alva: a menor poesia o afastamento dos poetas daquilo que se não ilumina, ou cuja luz indecisa ou fria os deprime e atemoriza.

Encontramos uma razão directa entre a qualidade da luz e o estímulo poético, entre a quantidade de luz e a "quantidade" poética, o que se inverte no meio-do-dia em que o excesso funciona como anulação. Aqui, e a ciência fundamenta-o, o excesso destrói a poesia por um outro tipo de cegueira, a do encandeamento, anulando a própria vontade de abrir os olhos.

A poesia afasta-se da indefinição, da crueza do que se movimenta ou aparece sem mistério não encontrando assim o espírito, fundamento para o sonho.

O crepúsculo alcança a noite num final que vulgarmente chamamos de lusco-fusco e renova-se a vontade poética por um tempo longo e definido que se aproxima, complexo, que se perfaz entre o romântico enluarado e a opressiva escuridão impenetrável.

Afinal, como em todos os momentos, vamos descobrindo como constante, mais ou menos acentuada, mais ou menos profusa, a oposição prazer-desprazer, tristeza-alegria, exuberância-depressão. Todo o homem, afinal, se edifica nesta contradição, mesmo de mal e de bem, e para a paisagem transporta-se também dividido. A mesma personalidade ora se compraz ora se deprime perante o mesmo momento do dia consoante o seu estado de alma ou consoante consegue, ou não, afectar-se à paisagem.

f) A Noite

"...ouvi a noite chegar como uma paisagem
de violoncelos, ouvi o momento onde
estava a solidão dos meses..." (1).

A maior imaginação da paisagem, a noite, que a ouve e entende, como o devaneio melhor decide, sendo se quiser, apenas sonoridades e "momento".

Perdida a visão, a imaginação cola pedaços de imagens, mistura paisagens, sons, águas, brumas, e refaz a paisagem do sonho, de, "violoncelos ou da "solidão dos meses".

Podemos mesmo ouvi-la chegar, porque esta é uma verdade poética e só poeticamente poderemos saber do som que a noite trás ao chegar perto de nós. A mais funda irrealidade, a mais vasta fantasia, edificam a noite e a paisagem que de dentro dela desejamos ter.

"No lugar da escuridão procuras
a água de seda da folhagem
vagueias como se norte e sul
fossem a mesma entrada" (2)

O olhar inventa a escuridão como um sítio animado de sons fantásticos como a "água de seda" sendo o rumor das árvores, que apenas sabemos estarem erectas no solo, num qualquer sítio, a serem paisagem.

(1) Heberto Helder, Retrato em movimento, in *Poesia toda*, p. 427

(2) Joaquim Manuel Magalhães, "Pelos caminhos da manhã", in *Alguns livros reunidos*, p. 141

E Norte ou Sul já nada nos dizem na noite. O vento é o vento, venha ele donde vier, a água corre, mas não importa se uma foz existe a dar ao mar e este pode marulhar nos campos ou na montanha, ou ainda em torno das árvores que lhe aproveitam o ruído da "seda".

O mar, as searas, as montanhas e os rios coexistem na paisagem nocturna habitando o mesmo espaço e é indiferente sabermos da sua forma ou sítio.

Subvertemos a própria natureza, mesmo as suas leis da luz, da gravidade, da vida e da morte; subvertemos os sons, as coisas ordenadas, porque a poesia é a subversão do real.

"A noite é o polén do mar" (1), diz Vitorino Nemésio, levando-nos a vê-lo e à seara ondular em juntamente como imensa flor a ser a própria noite e, neste mar

"um búzio canta ainda. O dia
não desponta mas o mar
(ao longe) é simples confiança." (2)

A ele, escondido, se poeticamente o quisermos na concha da mão, poderemos confidenciar a mais admirável paisagem nocturna que desejamos imaginar. Todas são possíveis de cantar, à noite, quando o olhar não encontra se não o sítio do devaneio, numa esfericidade simultaneamente expansível e convergente, se a tomarmos a partir de nós ou sobre nós, imaginadores deste mesmo mundo.

(1) Vitorino Nemésio, *Nem toda a noite a vida*, p. 161

(2) Aureliano Lima, *Cântico e Eucalipto*, p. 31.

Esta noção da expansão e convergência da noite leva-nos à ideia que Bachelard exprime no final de *La poétique de l'espace*: "Le monde est rond autour de l'être rond" (1)

No interior da noite da paisagem, a ausência da visão leva-nos a sentir o espaço em todas as profundidades abstratas, sem referência formal ou luminosa, sem comparação material porque apenas som, aroma e tactilidade o compõem para os nossos sentidos. Redondos nos sentimos na rotundidade das trevas que alimentam a mais interior das paisagens.

Ligeiras e relativas distâncias nos referem os sentidos e quase só distinguimos o perto e o longe pelo som que escutamos provindo de um qualquer sítio do espaço orbicular. Num espaço assim tomado, nem origens nem finitudes têm algum sentido. Há o tempo suspenso em qualquer sítio da noite, sendo, conosco e com o espaço a mesma envoltura esférica. As dimensões perdem mesmo, expressão e sentido.

Também os aromas vêm e vão segundo aragens, segundo humidades, segundo movimentos da natureza, sem que o sítio ou direcção se precisem, nem distâncias ou origens.

No corpo percebemos os movimentos do ar, as vagas tépidas ou frescas que a noite fabrica nos recantos do seu segredo, as sensações húmidas ou secas que as virações recolhem. Inspirar profundamente será, então, sem que algum aroma se identifique, mais um prolongamento táctil, pois que, nos auxilia na percepção de temperaturas e humidades. Não cheiramos, mas apreciamos a qualidade fresca, quente, seca ou húmida de um ar, numa mais fina sensibilidade que as mãos ou o rosto exposto.

(1) Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, p. 214

A noite é o sonho, de tal modo ela se compõe de levezas, e de tal modo elas buscam na memória as mais estranhas relações do visível e do imaginário, flutuando nesta vitalidade aérea. O voo nocturno é o único em que o homem satisfaz o seu desejo de ascensão física e pode, sem comparações visuais, irmanar-se às aves.

De novo encontramos em Bachelard a justificação do nosso próprio devaneio: "Notre être onrique es uz. Il continue dans le jour même l'expérience de la nuit" (1). E é talvez pela experiência dessa noite que Ramos Rosa fascinado pelo sonho nocturno e pelo voo nos diz:

"Quero pertencer à abóbada escura como um amante inerme
e ser o alento do silêncio sobre os ombros das nuvens" (2)

Puro, despido e desarmado de tudo quanto não seja o desejo de flutuar na escuridão silenciosa, ele aspira a ser o próprio silêncio sobre a natureza.

No seu "rêve de vol" o ser sonhador de Bachelard é apenas um, dentro da "psicologia ascencional" (3) pela qual ele o observa. A flutuação poética do dia continua-se pela noite da paisagem onde o seu campo preferencial, e na verdade imposto pela natureza, é a eteriedade elementar e a capacidade visual.

E porque o grande dom da visão, o sentido dominante da apreensão do mundo, está agora remetido unicamente para o brilho

(1) Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, p. 31

(2) António Ramos Rosa, *No calcanhar do vento*, p. 69

(3) Bachelard, diz, que lhe parece muito mais própria a psicologia ascencional para estudar a continuidade do sonho e do devaneio, do que a psicanálise. *L'Air et les Songes*, p. 31

isolado das estrelas ou para a diminuta percepção sob a luz do luar, toda a nossa sensibilidade se concentra na agudização dos outros sentidos. Eles são agora o olhar da noite pela qual fantásticamente a "temos" e pelo qual edificamos a paisagem audível, aromática e tátil.

Digamos mesmo que continuamos, aqui, durante a noite, a elevar ainda mais a transfiguração da matéria a que aludimos ao falar da tarde e do movimento da luz.

Se em dado momento do fim da tarde, a luz deixou de se preocupar com que corpo estava por detrás do brilho e se concentrou na sua qualidade de luz como expressão final da poética da paisagem, agora, escondida do outro lado da paisagem, deixa-nos apenas o tempo da sua passagem.

Toda a fabricação diurna que a luz solar efectuou sobre a paisagem refluí, agora, em energia calorífica, convexões, evaporações e condensações que, pela noite dentro, são estímulos poéticos, voos imaginários e a desmaterialização da paisagem que povoa o sonho.

Se o mais fecundo momento poético do dia se realizou pela máxima qualidade da luz ao fim da tarde, agora é exactamente a sua ausência que se torna responsável pela poesia.

A desmaterialização da paisagem, sendo total, privilegia a imaginação que provindo do mais interior do ser, realiza a poesia do espaço nocturno. E se as realidades de que ela se serve não são mais que sonoridades, aromas e impressões epidérmicas, tão fluidas e tão pertencentes à noite como estrutura imaginária, então,

"O que vinha da noite voltava
para a noite" (1)

(1) João Miguel Fernandes Jorge, *Actus Trágicus*, p. 63.

como único sítio possível de guardar tão etéreas ocorrências elementares. Tudo o que é da noite, a noite volta, refazendo-se e revitalizando-se no percurso curvo que o "ser redondo" de Bachelard implica. O próprio sonho se passa num espaço difuso que só se compreende na esfericidade expansível, como único limiar.

Ouçamos precisamente o poema, "No limiar", de António Ramos

Rosa:

"Uma qualidade nocturna e quase amante
talvez violenta e no entanto branca
desperta uma abobada de arvoredos
um rumor lento numa nudez de sono
e grandes tufos de contornos negros

é um domínio aqui uma convergência de fluxos
Nenhuma imagem se abre na clareira igual
Uma palavra ou o silêncio a ligeireza do ar." (1)

Todo este devaneio "no limiar" mais possível da imaginação poética, nos leva do sonho à paisagem e desta pelo interior da noite de novo à própria noite.

Por ele realizamos a paisagem nocturna, rebuscando memórias de instantes vários, que foram vivências fecundas de uma invisível paisagem, mas que se realiza meditada e de dimensões admiráveis.

Nenhuma imagem visual, em princípio, advogamos para esta paisagem, tão só a difusão das luminosidades translúcidas que podem ocorrer em noites de luar. Mas essas, não nos levam a utilizá-la como

(1) António Ramos Rosa, *Gravitações*, p. 55

paisagem completa em profundidade, dimensões luz, estrutura e cor, que tudo se transforma sob o poder difusor da insuficiência lunar. (1) Há, por vezes, um espaço imediato e perceptível que o luar nos permite identificar mas, toda a cor, toda a poética solar conferindo movimento força, contrastes e vida, se perdem na unidade azul escura da noite, desmaterializando uma realidade diurna.

Resta-nos a profundidade azulada (2) diferente da que usufruímos durante o dia, sem que os longes e as subtilidades das relações transpareçam mas, apenas, uma profundidade da indefinição, onde as relações imaginárias são, então, o reino da translucidez por onde a mente realiza as mais espantosas viagens (3). Apenas sabemos da paisagem dormente flutuavel no espaço irreferenciavel para o olhar.

As sonoridades dominam. Adquirem contornos precisos no silêncio e cada uma, pássaro ou estalido de ramo, gota de água ou vento, se tornam corporeas evidências a que a mente quase dá forma e brilho. Mesmo o vento na sua generalidade sonora, quando atentamente o escutamos entre a paisagem próxima, se exprime de forma diferente consoante aflora uma oliveira ou um pinheiro ou faz tremelicar as folhas dos choupos. (4).

Se durante o dia ele se nos evidencia pela força ou movimento que introduz na paisagem, dobrando as árvores, ondulando as searas ou a água e modificando o brilho e a cor das folhagens, à noite, descobrimos-lhe a sonoridade comunicativa. Apresenta-nos as coisas da paisagem pela vibração da matéria permitindo-nos desenhar novos contornos, novas visões dos objectos numa psicologia da sonoridade.

(1) *Vide* Vol. II desta dissertação, p. 220.3-8

(2) *idem* p. 9-4

(3) *idem* p. 219.1-2

(4) *idem* p. 119.3

Traz-nos distâncias arrastando sons, que não ouviríamos na direcção oposta, misturados na sua própria sonoridade.

Distinguimos, nos ruídos próximos, os mais afastados e os que estão perto de nós construindo-se assim uma noção de profundidade (1) muito mais frágil e delicada que a visual durante o dia.

O conjunto dos sons de uma noite criam à mente uma fantástica orgia vibratória percebendo-se a paisagem por uma estranha expressão de ecos, ruídos, sons como uma orquestra de inimaginável instrumental. O sopro, o estalido, o ranger, as musicalidades do rouxinol ou da rã e do grilo, os gritos, os uivos e os pios contrastam claramente formando imagens distorcidas ou próximas de realidades conhecidas, mas que mais concebemos por palavras que por idealização da forma.

Ao rouxinol ninguém atribui uma forma, ou cor ou tamanho, nem tão pouco o poeta se preocupa em saber como ele é. Canto melodioso, exclusivamente, quer de dia quer de noite, na densidade da folhagem de qualquer fresco ribeiro.

A água corre e aliada ao vento constroi um fundo sonoro sobre o qual se exprimem as particularidades musicais. Corre no rio, flui e reflui no mar, cai na chuva e flutua no nevoeiro, silenciosa, cantante ou bravia, consoante a terra, consoante o vento

"Duço o ruído calamitoso das águas" (2)

ou

"Apenas água para onde se inclina
a noite forte" (3)

(1) *idem* p. 220.6

(2) Herberto Helder, "Hómus" in *Poesia Toda*, p. 368.

(3) Herberto Helder, "Retrato em Movimento", in *Poesia Toda*, p. 436.

Apenas água que humidifica o ar e se preenche de aromas diluídos que enchem a noite de referências aromáticas.

Por elas somos levados a outras relações, a completar a paisagem nocturna edificando-se também a par da paisagem sonora uma outra, a olfactiva e que frequentemente desempenha o mais forte impacto na invisualidade do espaço.

Conscencializamos pouco a importância perceptiva dos cheiros como modo de apreender poeticamente a natureza, sobretudo à noite em que a visão já não tem poder interpretativo.

É quase sempre o olfacto o sentido que primeiramente reage, quando bruscamente saímos para o ar livre, mesmo no meio urbano.

O aroma intimamente ligado à qualidade e estado do ar é aquilo que à noite mais nos atinge.

Eça de Queiróz exprimenta essa intimidade qualitativa de um ar que fundamentalmente inspirado revitaliza a alma.

"... o ar fino e puro entrava na alma
e na alma espalhava alegria e força" (1)

Mesmo sem um aroma concreto o ar "fino e puro" é já um aroma próprio do ar, que sentimos sem no entanto podermos referir a algo. É ainda Eça e Queiroz que a ele se refere como o "grande ar da serra" (2) diferenciando assim os ares de cada sítio.

As nossas efémeras designações "ar do campo", "ar da noite", "ar do mar", "ar da manhã" e outros tantos ares de cada sítio ou lugar

(1) José Maria Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 200

(2) *idem*, p. 205.

que o personalize, atribuímos-lhe como pertença definidora, um tempo e um local próprio que o produzem. E sem que o mencionemos expressamente implicamos sempre também o aroma especial que cada ar tem, provindo igualmente da condição temporal e local.

Cada um deles encontra em nós uma exacta percepção indeligiavelmente constituída de temperatura, cheiro, humidade e secura.

Assim cada paisagem se torna em cada tempo do dia um

"Lugar de aroma e claridade e de palavras

o ar e a água e o fogo, o murmúrio essencial" (1)

numa humidade estética e poética elementar fazendo da noite a paisagem sonhada.

A temperatura, fresca, tépida ou quente de um ar, juntamente com o cheiro que transporta têm normalmente um impacto mais imediato que o som o tacto.

Reagimos na paisagem, sobretudo quando a aproximação é brusca, substancialmente mais pelo olfacto, quer seja um cheiro, quer seja um aroma agradável, ocorrendo de imediato o prazer ou desprazer.

Mais do que os outros sentidos, o olfacto dá-nos uma primeira definição estética e poética de uma paisagem que subtraindo-se a uma apreciação visual crítica, busca por ele a orientação definidora.

Tão importante é esta percepção - que a psicologia considera "menor" dentro dos sentidos - que um cheiro desagradável na paisagem

(1) António Ramos Rosa, *Volante Verde*, p. 38

se torna um factor destrutivo mesmo de uma beleza visual. De imediato um cheiro mau, destrói a procura do belo, já que a nossa reacção é por inteiro afectada e nada mais sobressai além da desagradabilidade olfactiva.

Pelo contrário um aroma agradável suscita uma apetência pela paisagem e comunica um bem estar mesmo não sendo a paisagem especialmente bela. O aroma tem o condão de nos transportar à idealização.

Mário Dionísio por um simples verso,

"ó perfume de amendoeira e de vinhas de sobreiro" (1)

obriga-nos a evocar cada uma das paisagens que o aroma enunciado sugere. Imediatamente a memória se estimula pela vontade de absorver as aragens carregadas pelos aromas tão concretos de cada planta. De imediato também a memória antiga é despertada recuando em tempos e lugares diversos revivendo experiências fundas em que o aroma se encontra impresso como o elemento mais perene.

O corpo recebe a noite na sensibilidade epidérmica como se sentisse a densidade da escuridão, não como peso, mas como ar preenchido e saboreável. Há uma espessura no ar da noite, de penumbras, de escuridões, das coisas que a povoam, dos sonhos autónomos, do tempo afagado.

(1) Mário Dionísio, *O Riso Disonante*, p. 11

"E na alta noite
O ar que parou
Traz-nos a visão" (1)

que os sentidos cegos imaginam e compõem. Receios surgem do nada, apenas porque é escuro e porque nos amedrontamos com aquilo que não vemos nem sabemos.

As sombras aumentam os receios e a angústia dos seres atormentados em quem os sonhos se tornam um medo de pesadelo sem que neles alcancem a paz o sossego e o descanso.

"Assim das sombras no medonho espanto,
Por ver se o meu tormento se alivia,
eu também choro, e ao mesmo tempo canto" (2),

tentando que o silêncio não pese e que não seja tão precioso elemento a tudo cobrir.

É pesada a noite, se o espírito deprimido mais necessitado de luz se lhe interna irremediavelmente.

"Há noites que nos deixam para trás
enroladas no nosso descontentamento" (3)

quando nem a poesia pode aliviar a angústia que a escuridão envolve e oprime.

(1) Joaquim Manuel Magalhães, "Dos enigmas" in *Alguns Livros Reunidos*, p. 65

(2) Abade de Jazente, in Miguel Tamen (org), *Poesias do Abade Jazente*, p. 142.

(3) Natália Correia, *As Noções de Orestes*, p. 12.

Mas por outro lado

"Há noites que são feitas dos meus braços
e um silêncio comum às violetas" (1)

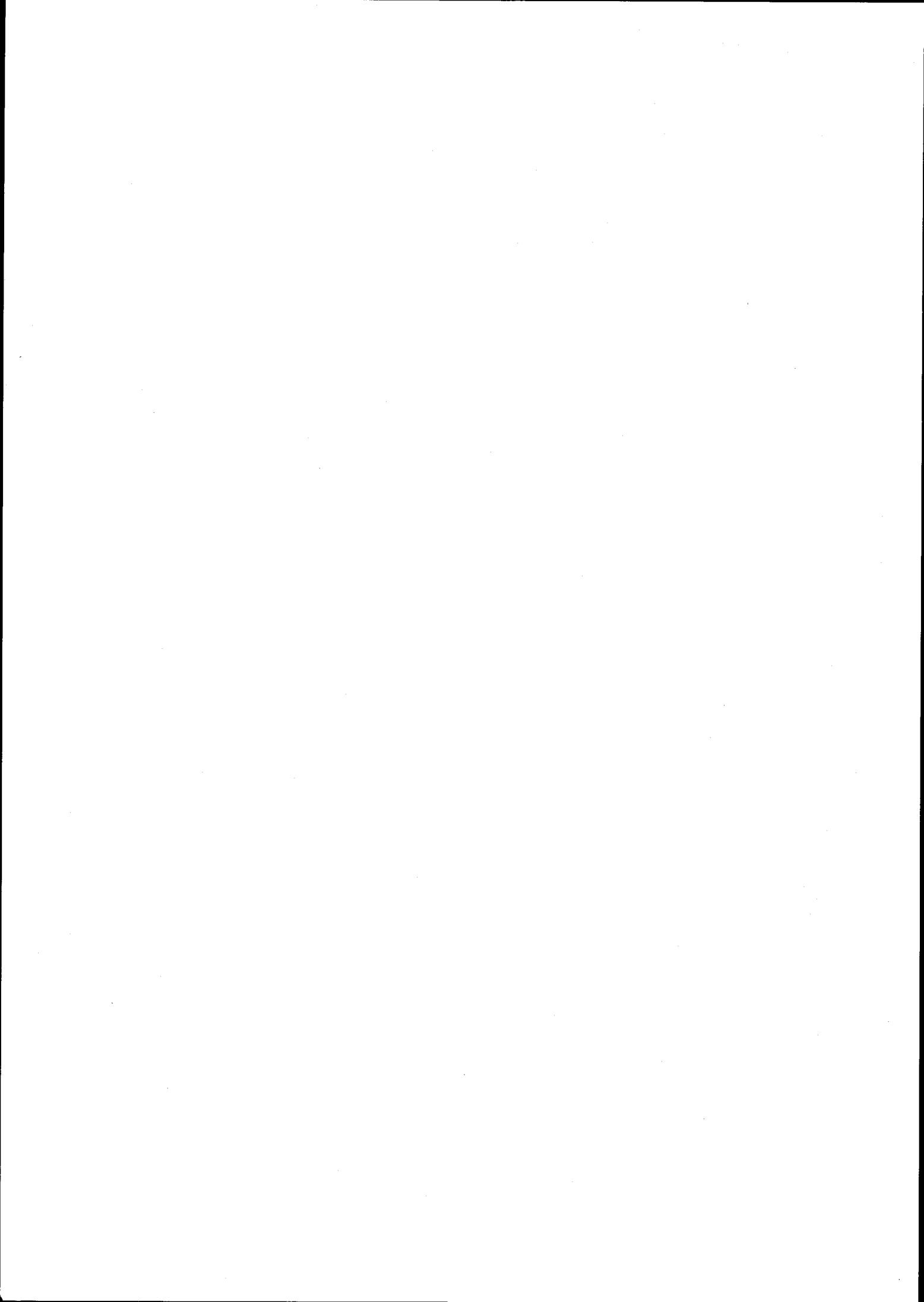
por onde a paisagem nocturna surge no silêncio roxo da natureza já sem
a angústia por densidade.

Então todos os elementos se aquietam e reunidos fluem na
suavidade esférica e

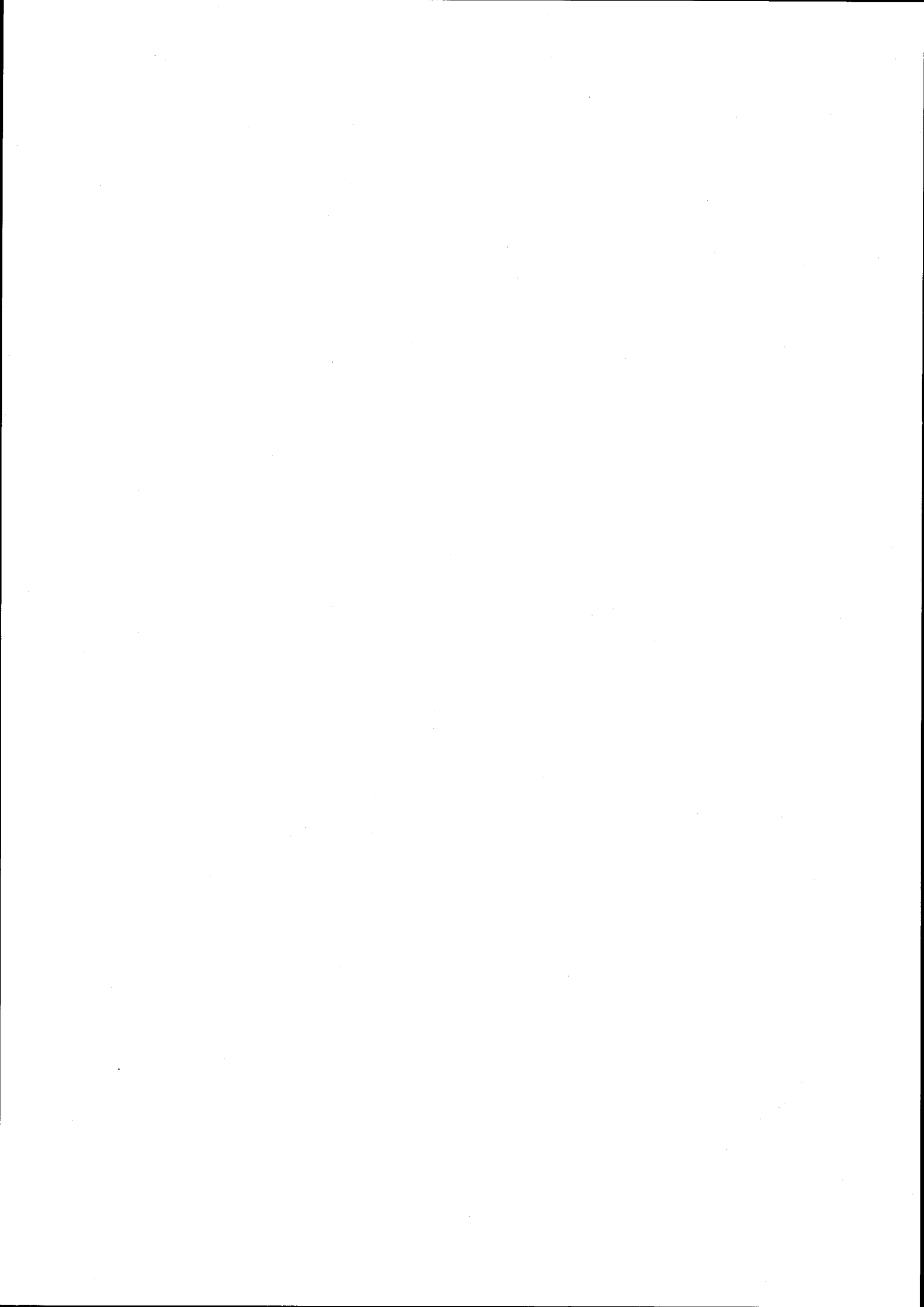
"Dorme a noite encostada nas colinas.
Como um sonho de paz e esquecimento
Desponta a lua. Adormeceu o vento
Adormeceram vales e campinas..." (2)

(1) *idem, ibidem*

(2) Antero de Quental, *op. cit.*, p. 196.



CONCLUSÃO



CONCLUSÃO

Reunimos e meditámos os princípios para uma poética da paisagem. Óbviamente não os esgotámos, nem cremos que se esgotem, por muito tempo que a eles dediquemos.

Nem o sentimento da natureza se esgota nas páginas que lhe dedicámos, nem a poética, no capítulo que a compreende, nem a poesia, que absorve desta a "alma", revestindo-se portanto do movimento universal que a anima. E nada se acaba, nada se basta, presentindo-se sempre em cada questão abordada que indefinidamente dela se pode continuar a falar.

Como ao contemplar a beleza da paisagem, o sentimento da transitoriedade do momento belo é um instante apenas, também aqui nos ficou sempre a sensação do simples instante que é este estudo na poética da paisagem.

Reconhecemos, que é algo de complexo desejar explicar aquilo que em verdade, mais se pode viver e cantar. Por esta razão, algumas vezes dissemos ao longo desta dissertação, que um simples verso de um poeta conseguia dizer mais que muitas páginas que aqui escrevemos.

Este estudo poderia assim em lugar da dimensão que tem, ser acrescentado de vários volumes mais. Sabemos também que isso apenas dificultaria a exposição dos princípios a que chegámos e que muito continuaria por dizer.

*

Parece-nos de primordial importância nesta dissertação destacar como mais decisivo para uma Poética da Paisagem, dois princípios fundamentais de onde tudo decorre: a *afectividade* e a *memória*.

Ambos são uma constante na poesia e na poética, tomada esta quer como sentimento quer como ciência normativa e operativa. Ambos também, constantes, no tempo do homem enquanto relação com a paisagem e no qual o momento da infância adquire a posição definidora de todo o tempo seguinte. Com frequência a ela retornamos em procura das origens do tempo e da paisagem de hoje, como razão e fundamento.

Afectividade e memória, estabelecem afinal a distinção entre estética e poética e autonomizam esta última, sendo ainda o meio pelo qual, ela decorre e se institui. Mais que do belo, a poética precisa do afectivo, sem o que, não pode iniciar o processo transcendental e idealizante do mundo estético.

é esta a circunstância poética ambiental, onde depois todos os outros princípios ganham expressão e significado.

Uma noção de espaço de paisagem, requer então a compreensão de limites, de *espaço mínimo* e *espaço máximo*, a conter-se no *espaço necessário* à concepção da paisagem visual como fisicidade percebida. Aquém e além deste espaço, extravasa-se a noção de paisagem e ele sobra tornando-se-lhe irreferenciável.

Os tipos de paisagem que tratamos no Primeiro Capítulo entendem-se neste conceito de espaço, em que o seu tempo poético se torna em momentos de luz, essencialmente. Por eles explicamos o momento poético mais ou menos intenso, de cada momento do dia ou do ano, porque é a luz que define e comanda a paisagem em qualquer momento.

Por fim, é num dinamismo que mais pretendemos entender a paisagem e o homem em relação poética. Na viagem, na deslocação, no movimento, se consubstancia essa ideia, em que a paisagem se toma como espaço, tempo, e movimento em contínua relação. Nada se entende estático, observado contemplativamente, mas em movimentação constante por onde mais se verifica o homem e a paisagem, e a poesia que os abarca. O movimento é estimulante e cada momento sequente faz-se então soma de instantes, aceleração mesmo da transitoriedade, que esta sim, é a fonte da expansividade poética.

Se a transitoriedade é em si efêmera e por isso angustiante, é também, por outro modo, aquilo que vitaliza o devaneio, o imaginário e o sonho necessário à poesia. Contém-se nessa parte do tempo chamada instante, e apresenta-se-nos como uma fluidez pela qual pressentimos o mundo, numa síntese que só a alma apreende.

Esta mesma sensação da transitoriedade do instante, e do efêmero, levam a tomar este estudo como atrás dissemos, mais como um instante de princípios que como obra completa.

Diríamos mesmo que agora encontramos enunciados alguns percursos que gostaríamos de desenvolver em futuro trabalho.

Efectivamente as possibilidades que daqui decorrem se por um lado são aliciantes, por outro, cada uma delas é um mundo que ao ser abordado e aprofundado, outras mais linhas de pensamento irá abrir.

Porque esta dissertação decorre de experiências de paisagem, de desenho, de poesia, de ensino, porque a elas retorna de novo acrescentada, gostaríamos de futuramente a retomar neste mesmo campo pedagógico específico, aprofundando a relação sujeito-objecto no momento poético-criativo do desenho.

Alguns destes princípios aqui enunciados, passaram já de uma teoria a uma prática, nos dois últimos anos lectivos. Lenta e gradualmente fomos reformulando o ensino do Desenho fundamentando-o mais na expansividade do interior poético humano que propriamente na percepção exteroceptiva. Esta surgirá e apurar-se-á como consequência e necessidade.

Desenvolvendo, abrindo, consciencializando o interior poético institui-se uma poética, como norma que rege a criação na pessoa, e que vai presidir superiormente ao fazer gráfico criador, seja ele escrita, linha ou cor.

A palavra, não é já ultimamente na nossa ideia de ensino, menos desenho que o desenho. Por ela se lhe acede também, e por ela é sempre mais evidente a poesia. Por este meio, também, o mundo a desenhar, bem mais vasto se torna.

Deste modo o desenho é não só mais completo mas também mais construível como aprendizagem, pois encontra sempre em cada pessoa a fonte profunda que o permite. A mão, a habilidade, o gesto, não podem tornar-se inibição, ou incapacidade, quando se procura uma linguagem criadora que olha, interpreta e exprime poeticamente o mundo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W., *Théorie Esthétique*, Klincksieck, Paris, 1974

AGUIAR, João, *A voz dos Deuses, Perspectivas e Realidades*, Lisboa, 1984.

ALEGRE, Manuel, *Chegar Aqui*, Edições João Sá da Costa, Lisboa, 1984.

AMENOPHIS IV, "Hymne Solaire" in Alfonso M. di Nola (org.) *Le Livre d'Or de la Prière*, P. Seghers, Paris, s.d.

ANDRADE, Eugénio de, *Poesia e Prosa*, (Vol I) Círculo de Leitores, 3ª edição, Lisboa, 1987.

ANDRADE, J. L. ALLUÉ, "O Nosso Sentimento da Paisaxe" in R. Otero Pedrayo (org.) *Paisaje y Cultura*, Editorial Galaxia, Vigo, 1955.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Dia do Mar*, Edições Salamandra, 2ª edição, Lisboa, 1967.

- *Histórias da Terra e do Mar*, Edições Salamandra, 2ª edição, Lisboa, 1984.

- *Livro Sexto*, Livraria Moraes Editora, Lisboa, 1962.

- "Poesia e Arte Moderna, in *Colóquio*, nº 8, Abril, 1960.

ANÓNIMO, *Cantar de Mio Cid*, Espasa-Calpe, 8ª edición Madrid, 1987.

ARISTÓTELES, *Poética*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa,, s/d.

ASSUNTO, Rosário, *Il Paesaggio e l'Estetica*, (2 vol) Gianini Editore, Napoli, 1973

AUFREÈRE, L., *Le Paysage Spirituel de l'Occident*, Librairie Armand Colin, Paris, 1963,

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes*, Librairie José Corti, Paris, 1943.

- *L'Intuition de l'Instant*, Denoël Paris, 1985

- *Paysages. Notes d'un Philosophe pour un Graveur*, éditions de l'Aire, Lausanne, 1982.

- *La Poétique de l'Espace*. Presses Universitaires de France, 2^{ème} édition, Paris, 1983.

BANDEIRA, Manuel, *Antologia Poética*, (org. do Autor) José Olímpio Editora, Rio de Janeiro, 1987.

BARROS, João de, *O Poema dos Sonhos*, F. França Amado Editor, Coimbra, 1900.

- *Terra Florida*, Lello e Irmão, Porto, 1909.

BARROSO, Joaquim (org.) *Antologia de Poesia Popular Tradicional Alentejana*, II Série dos Cadernos Culturais da Câmara Municipal de Vila Viçosa, Vila Viçosa, 1984.

BASTIDE, Roger, *Art et Société*, Payot, Paris, 1977.

BEIRÃO, Mário, *Ausente*, Renascença Portuguesa, Porto, s.d.

BELO, Ruy, *Despeço-me da Terra da Alegria*, Editorial Presença, Lisboa, s.d.

- *Homem de Palavra [s]*, Editorial Presença, Lisboa, 1978.

BERNARDES, Diogo, *Obras Completas* (Vol I), Livraria Sá da Costa, Lisboa

1945

Bíblia Sagrada, Edições Paulinas, Lisboa, 1978.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du, *Poesias*, Livraria Sá da Costa, 5ª edição, Lisboa, 1974.

BOTTO, António, *As Canções de António Botto*, Edições Ática, 15ª edição, Lisboa, 1975

BRANDÃO, Raul, *Os Pescadores*, Europa América, 2ª edição, Lisboa, s.d.

BUÉ, Alain, "Paysage et Anthropoclimax" in *Herodote. Revue de Géographie et Géopolitique*, nº 44. Janvier-Mars. 1987.

CABRAL, Francisco Caldeira; GONÇALVES, J. E., *Ordenamento da Paisagem Rural. Ensaio de Sistematização*, Direcção Geral do Planeamento Urbanístico, Lisboa, 1978.

CAEIRO, Alberto, *Poemas*, Edições Ática, 3ª edição, Lisboa, s.d.

CAHILL, James, *La Peinture Chinoise*, éditions Skira, Genève, 1960.

CALDERÓN, Eduardo Caballero, *Caminos Subterrneos, Ensayo de interpretación del paisaje*. Editorial Santafé, Bogotá, 1936.

CALLOT, Émile, *La Philosophie de la Science et de la Nature*, Ophirs, Paris, 1979.

CAMÕES, Luis de, "Sonetos" in Bernardo Gonçalves Neto (org.) *Camões e Gil Vicente*, Dias Ferreira Editores, Santarém, 1951.

CAPELO, Hermenegildo; IVENS, Roberto, *De Angola à Contracosta*, Publicações Europa-América, Lisboa, s.d.

CARNEIRO, Mário de Sá, in António Quadros, (org.) *Obra Poética de Mário de Sá Carneiro*, Publicações Europa-América, Mem Martins, s.d.

CARVALHO, Amorim de, *De la Connaissance en Général à la Connaissance Esthétique. L'Esthétique de la Nature*, Klincksieck, Paris, 1973.

CASINI, Paolo, *As Filosofias da Natureza*, Editorial Presença - Livraria Martins Fontes, Lisboa, s.d.

CASSOU, Jean, *La Création des Mondes. Essais sur l'art*, Les Éditions Ouvrières, Paris, 1971.

CASTAGNINO, Raúl Hector, *Fenomenologia de lo Poético*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1980.

CHICÓ, Mário Tavares, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, Livros Horizonte, 2ª edição, Lisboa, 1968.

CHICÓ, M. Tavares; GUSMÃO, A.M.; FRANÇA, J.A., *Dicionário de Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1962.

CINATTI, Ruy, *Lembranças Para S. Tomé e Príncipe*, Instituto Universitário de Évora, Évora, 1979.

CINATTI, Ruy, *Ruy Cinatti. Antologia Poética*, Editorial Presença, Lisboa, 1986.

CLARK, Keneth, *Landscape into Art*, John Murray, London, 1976

- *Paisagem na Arte*, Editora Ulisseia. Lisboa, s.d.

CODAX, Martin, in Hernâni Cidade (org.) *Poesia Medieval I, Cantigas de Amigo*, Textos Literários, Autores da Língua Portuguesa, Lisboa, 1941.

COHEN, Silvie, "Points de Vue sur les Paysages", in *Herodote, Revue de Géographie et de Géopolitique* nº 44, Janvier-Mars, 1987.

CORAJOU, Michel, "Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent" in François Dagognet (org.), *Mort du Paysage? Philosophie et Esthétique du Paysage*, Actes du Colloque de Lyon. éditions du Champ Vallon, Seyssel, s.d.

CORDEIRO, Luciano, "A expedição Africo-Portuguesa" in *Os Dois Mundos. Ilustração para Portugal e Brasil*, Vol 12, nº 5, Dezembro de 1877.

CORREIA, Natália, *As Nações de Orestes*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, s.d.

- *Somos Todos Hispánicos*. Edições "O Jornal", Lisboa, 1988.

CORTESAO, Jaime, *Portugal, a Terra e o Homem*, Artis, s.l., s.d.

-(org.) *O que o Povo Canta em Portugal*, Livros Horizonte, 1980.

CORTEZ, J.M. Parreira, in *Senhores da Terra. Diário de um Agricultor Alentejano*. (1832-1889) Estudo e Selecção de A. C. Matos et al., Imprensa Nacional - Casa da Moeda, s.l., s.d.

COSTA, J. Almeida e; NELO, A. Sampaio e, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora, 5ª edição, Porto, s.d.

CUEVILLAS, Florentino Lopez, "Paleopaisaxe" in R. Otero Pedrayo (org.) *Paisaje y Cultura*, Editorial Galaxia, Vigo, 1955.

CULLEN, Gordon, *Paisagem Urbana*, Edições 70, Lisboa, s.d.

CUNQUEIRO, Alvaro, "El Paisaje en la Contemplación Poética", in R. Otero Pedrayo (org.) *Paisaje y Cultura*, Editorial Galaxia, Vigo, 1955.

DAGOINET, François, *Bachelard*, Edições 70, Lisboa, s.d.

- DANSEREAU, Pierre, *La Terre des Hommes et le Paysage Intérieur*,
éditions Lemeac, Ottawa, 1973.
- DAVAU, Maurice, et al., *Dictionnaire du Français Vivant*, Bordas,
Paris, Bruxelles, Montréal, s.d.
- DELAHAYE, Hubert, *Les Premières Peintures de Paysage en Chine: Aspects
Religieux*. École Française d'Extrême Orient, Paris, 1981.
- DEMOUGIN, Jacques, (dir.), *Dictionnaire Historique, Thématique et
Technique des Littératures Françaises et Étrangères Anciennes
et Modernes*, Librairie Larrousse, Paris, 1971.
- DIAS, Henrique, "Relação da Viagem e Naufrágio da Nau S. Paulo in
Rodrigues Lapa (org.) *Quadros da História Trágico-Marítima*,
Textos Literários, Lisboa 1951.
- DÍAZ, Emilio Orozco, *Paisaje y Sentimiento de la Naturaleza en la
Poesía Española*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1968.
- DINIZ, D., in Hernâni Cidade (org.) *Poesia Medieval I, Cantigas de
Amigo*, Textos Literários, Lisboa, 1941.
- DIONÍSIO, Mário, *O Riso Dissonante*, Centro Bibliográfico, Lisboa,
1950.
- DUARTE, D., *Leal Conselheiro*, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1942.

DUBY, Georges; VALLON, Armand, *Histoire de la France Rural*, éditions du Seuil (2 vol.) Paris, 1977.

DUFRENE, Mikel, *Le Poétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1973.

ECHEVARRIA, Fernando, *Fenomenologia*, Edições Nova Renascença, Porto 1984.

- *Figuras*, Afrontamento, Lisboa, 1987.

ECO, Humberto, *A Definição da Arte*, Edições 70, Lisboa, s.d.

ELLIE, Fr., *Cours de Psychologie Appliquée a l'éducation*, éditions des Frères Maristes, 3^{ème} édition, Bruxelles, 1957.

Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Editorial Verbo, Lisboa, s.d.

ESPAICA, Florbela, *Sonetos*, Livraria Tavares Martins, 10^a edição, Porto, 1962.

FALCÃO, Cristovam, *Crisfal*, Livraria Sá da Costa, 3^a edição, Lisboa, 1978.

FELIJÓ, António, *Poesias Completas*, Livraria Bertand, Lisboa, s.d.

FERRHIRA, António Gomes, *Dicionário de Latim-Português*, Porto Editora, Porto, 1983

FILIFE, Daniel, *Pátria Lugar de Exílio*, Editorial Presença, Lisboa,
s.d.

FONTINHA, Rodrigo, *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*,
Editorial Domingos Barreira, Porto, s.d.

GALEFFI, Romano, *Fundamentos da Criação Artística, Melhoramentos*, São
Paulo, 1977.

GAMA, Sebastião da, *Pelo Sonho é que Vamos*. Edições Ática, 3ª edição,
Lisboa, 1971.

GASSET, José Ortega y, *Paisajes*, Confederación Española de Grémios y
Asociaciones de Libreros, (CEGAL), Madrid, 1983.

GEDEKO, António, *Poesias Completas*, Portugália Editora, 7ª edição,
Lisboa, s.d.

- *Poemas Póstumos*, João Sá da Costa Editor, 1ª edição, Lisboa,
1983.

GESELL, Arnold, *A Criança dos 0 aos 5 Anos*, Publicações Dom Quixote,
Lisboa 1979.

GILLON, Etienne, et al., *Pluri Dictionnaire Larrousse*, Librairie
Larrousse, Paris, 1975.

- GILPIN, William, *Trois essais sur le beau pittoresque*, éditions du Moniteur, Paris, 1982.
- GIRARD, Jean Marie, "Éthique et Phylsophie du Paysage" in, *Pour*, nº 89, Mai-Juin, 1983.
- GOGH, Vincent van, *Lettres à son Frère Théo*, Georges Philippart, (org.) Bernard Grasset éditeurs, Paris 1937.
- GOUROU, Pierre, *Pour une Géographie Humaine*, Flammarion, Paris, 1973.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Editorial Enciclopédia, Lda., Lisboa-Rio de Janeiro, s.d.
- GREGORY, R. L., *A Psicologia da Visão (o Olho e o Cérebro)* Editorial Inova, Porto, s.d.
- GUERREIRO, M. Gomes, *A Floresta na Conservação do Solo e da Água*, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1953.
- GUERREIRO, Manuel Viegas, "Littérature Populaire: Autour d'un concept in *AAVV Littérature Orale Traditionnelle Populaire*. Actes du Colloque, Paris 20-22 Novembre, 1986, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1987.
- GUINARIAS, Fernando, *Poética do Saudosismo*, Editorial Presença, Lisboa, 1988.

- GUSDORF, Georges, *Fondements du Savoir Romantique*, Payot, Paris, 1982.
- HEGEL, Georg W. F., *Esthétique*, Presses Universitaires, de France, Paris, 1970.
- HELDER, Herberto, in M. Alberta Menéres, e E. M. de Melo e Castro (org.) *Antologia da Poesia Portuguesa, 1940-1977*, 12 Vol, Moraes Editores, Lisboa, 1979.
- *Poesia Toda*, Assirio & Alvim, Lisboa, 1981.
- HELLPACH, Dr. Willy, *Géopsyché. L'âme humaine sous l'influence du temps, du climat, du sol et du paysage*, Payot, Paris, 1944.
- HERCULANO, Alexandre, *Apontamentos de Viagem*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1973.
- HSI, Kuo, *An Essay on Landscape Painting*, J. Murray. London, 1935.
- HOPKINSON, R. G. et al., *A Iluminação Natural*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, s.d.
- IBARGUREN, Carlos, et al., "Prologo" in *El Paisaje y el Alma Argentina*, Comisión Argentina de Cooperación Intelectual, Buenos Aires, 1938.
- JAZENTE, Abade de, in Miguel Tamen, (org.) *Poesias do Abade de Jazente*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1983.

JORGE, João Miguel Fernandes, *Actus Tragicus*, Editorial Presença, Lisboa, s.d.

- *A Beira do Mar de Junho, Na Regra do Jogo*, Lisboa, 1982.

- *A Jornada de Cristóvão de Távora Primeira Parte*, Editorial Presença, 1ª edição, Lisboa, 1986.

- *ia José Sazportes (org.), Os Poucos Poderes*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1984.

JOUSSE, Marcel, *L'Anthropologie du Geste*, Gallimard, Paris, 1974.

KANT, Manuel, *Crítica del Juicio*, Espasa-Calpe, 2ª edición, Madrid, 1981.

KAUFMAN, William J., *Universe*, W.H. Freeman and Company, Second edition, New York, 1988.

KEPES, Gyorgy, (org.) *Nature et Art du Mouvement*, La Connaissance, Bruxelles, 1968.

KONNEN, G.P., *Polarized Light in Nature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.

KÜHN, Herbert, *El Arte Rupestre en Europa*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1957.

LACERDA, Alberto de, in António Ramos Rosa, *Incisões Obliquas*,
Editorial Caminho, Lisboa, 1987.

LAMBLIN, Bernard, *Art et Nature*, J. Vrin, Paris, 1979.

LAPA, Rodrigues (org.) *Quadros da História Trágico-Marítima*, Textos
Literários, 2ª edição, Lisboa, 1951.

LEIF, J., *Vocabulário Técnico e Crítico da Pedagogia e das Ciências da
Educação*, Edidorial Notícias, Lisboa, 1976.

LESCURE, Jean, "Introduction à la Poétique de Bachelard" in Gaston
Bachelard *L'Intuition de l'Instant*, Denöel, Paris, 1985

LEVÊQUE, Monique Clavel, in AAVV, *Les Campagnes Françaises*. (4 vol.)
Precis d'Histoire Rural, Messidor, Paris, 1983.

LIMA, Aureliano, *Cântico e Eucalipto*, Brasília Editora, Porto, s.d.

LINO, R., *Paisagens de Além Tejo*, Edições Rolim, Lisboa, 1986.

LOBO, Francisco Rodrigues, *Poesias*, Livraria Sá da Costa, 3ª edição,
Lisboa, 1968.

- *Pastorais e éclogas*, Editora Educação Nacional, Porto, 1942.

LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Editorial Inova. Porto, s.d.

MACHADO, António, *Poesias Completas*, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1987.

MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*,
Livros Horizonte, 3ª edição, Lisboa, 1977.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Alguns Livros Reunidos*, Contexto, Lisboa,
1987.

- *Os Dias Pequenos Charcos*, Editorial Presença, Lisboa, . s.d.

MARITAIN, Jacques, *L'Intuizione Creativa nell'Arte e nella Poesia*,
Morcelliana, Brescia, 1983.

- *L'Intuition Créatrice dans l'Art et dans la Poésie*, Desclée
De Brouwer, Paris, 1966.

MARTINS, João Vicente, "Carta Geo-histórica", in *AAVV Comemorações do
Primeiro Centenário da Associação dos Arqueólogos Portugueses*,
1863-1963, Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa,
1964.

MAUDUIT, J. A., *40.000 Ans d'Art Moderne*, Librairie Plon, Paris, 1954.

NELO, Pedro Homem de, *Poesias Escolhidas*, Imprensa Nacional - Casa da
Moeda, s.l., s.d.

MENDOÇA, Nuno José de Noronha, "Para a Poética da Paisagem Alentejana", in *Congresso sobre o Alentejo*, Câmara Municipal de Évora, Évora, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice, "L'oeil et l'esprit" in *Art de France*, nº 1, 1961.

-*Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 1945.

MIAOZHI, Huang, "Calligraphie, Poésie, Peinture. Trois arts dans un seul" in *Le Courrier de l'Unesco*. Dezembro de 1982.

MIRABENT, F., "Sobre la Repetición en Estética" in *Revista de Ideas Estéticas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velasquez, Madrid, nº 5, Jan. Fev. Mar., 1944.

MIRANDA, Francisco de Sá de, *Obras Completas de Sá de Miranda*, Vol I, Livraria Sá da Costa, 4ª edição, Lisboa, 1976.

MISSÉNIARD, André, *L'Homme et le Climat*, Librairie Plon, Paris, 1937.

MOUTINHO, Viale, (org.) *Terra e Canto de Todos. Vida e Trabalho no Cancioneiro Popular Português*, Editorial Domingos Barreira, Porto, s.d.

MUNIAIN, José Maria Sanchez de, *Estética del Paisaje Natural*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945.

- NAGASSÁ, Takishino, *Le Paysage dans l'Art d'Hokouçai*, éditions d'Art et d'Histoire, Paris, 1937.
- NASCIMENTO, João Cabral do, *Cancioneiro*, Portugália Editora, Lisboa, s.d.
- NEMÉSIO, Vitorino, *Nem toda a Noite a Vida*, Edições Ática, 2ª edição, Lisboa, 1952.
- NETO, João Cabral de Melo, *Antologia Poética*, Livraria José Olímpio Editora, 5ª Edição, Rio de Janeiro, 1979.
- NUNES, Pedro, "De Crepusculis" in *Obras de Pedro Nunes*, Vol II, Imprensa Nacional, Lisboa, 1943.
- OLIVEIRA, António Corrêa de, *Saudade Nossa*, Edição fora do mercado, s.l., 1944.
- OLIVEIRA, Carlos de, *Terra de Harmonia*, Centro Bibliográfico, Lisboa, 1982.
- OSTROVER, Fayga, *Criatividade e Processos de Criação*, Imago, Rio de Janeiro, 1977.
- PAJANO, Rosalba, *La Nozione di Poética*, R. Patron, Bologna, 1970.
- PAREYSON, Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni 3ª edizione, Firenze, 1974.

PASSERON, René, "La Poïétique" in AAVV, *Recherches Poïétiques*, Groupe de Recherches Esthétiques du C.N.R.S., Tome I, Klincksieck, Paris, 1975.

PERESTRELO, Manuel Mesquita, "Naufráfio da Nau S. Bento" in Rodrigues Lapa (org.) *Quadros da História Trágico-Marítima*, Textos Literários, 2ª edição, Lisboa, 1951.

PESSANHA, Camilo, *Clépsidra*, Ática, Lisboa, s.d.

PESSOA, Fernando, *Poesias*, Ática, 11ª edição, Lisboa, 1980.

PICXO, José da Silva, *Através dos Campos*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1983.

PINHEIRO, António, "Carne" in Pedro Nunes, "De Crepusculis", *Obras de Pedro Nunes*, Vol II. Imprensa Nacional, Lisboa, 1943.

PINTO, Alexandre Serpa, *Como Eu Atravessei a África*, Publicações Europa-América, Nem Martins, s.d.

PINTO, Fernão Mendes, in João David Pinto Correia (org.), *Peregrinação*, Seara Nova, Editorial Comunicação, Lisboa, 1979.

PLATT, Rutherford, *Le Fleuve de la Vie*, Club Français du Livre, Paris, 1958.

POINAT, Jean, *Les Maitres du Paysage en Littérature*, E. Brassart, Monthison, 1916.

QUEIROZ, José Maria Eça de, *A Cidade e as Serras*, Lello e Irmão, 17ª edição, Porto, 1940.

QUENTAL, Antero de, *Sonetos*, Livraria Sá da Costa, 6ª edição, Lisboa, 1979.

REEVES, Hubert, *Um Pouco mais de Azul. A Evolução Cósmica*, Gradiva, Publicações Lda, Lisboa, s.d..

RIBEIRO, Bernardim, *Menina e Moça*, Publicações Europa-América, Lisboa, s.d.

- "Éclogas" in *Obras Completas, Vol II*, Livraria Sá da Costa, 3ª edição, Lisboa, 1982.

RIBEIRO, Luciano, *A Viagem da Índia a Portugal por Terra*, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, Separata de *STVDIA*, nº 3 Janeiro de 1959, Lisboa.

RIBEIRO, Orlando, *Ensaio de Geografia Humana e Regional I*, Livraria Sá da Costa, 1ª edição, Lisboa, 1970.

- *Portugal o Mediterrâneo e o Atlântico*, , Livraria Sá da Costa, 2ª edição, Lisboa, 1963.

RILKE, Rainer Maria, *Le Paysage*, Émile-Paul Frères, Paris, 1942.

RODRIGUES, Urbano Tavares, (org.) *Alto e Baixo Alentejo*, Livraria Bertrand, Lisboa, s.d.

ROSA, António Ramos, "A Experiência Poética" in *Colóquio*, nº 9, Junho de 1960

- *Volante Verde*, Morais Editores, Lisboa, 1986.

- *Gravitações*, Litexa, s.l., 1983.

- *Incisões Obíquas*, Editorial Caminho, Lisboa, 1987.

- *Matéria de Amor*, Editorial Presença, Lisboa, s.d.

- *No Calcanhar do Vento*, Centelha, Coimbra, 1987.

ROUSSEAU, Jean Jacques, *Émile, ou de l'éducation*, Éditions Garnier Frères, Paris, 1964.

- *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*. Librairie Marcel Didier, Paris, 1984.

SANSOT, Pierre, "L'Affection Paysagère" in François Dagognet (org.) *Mort du Paysage? Philosophie et Esthétique du Paysage*, Actes du Colóquio de Lyon, Éditions du Champ Vallon, Seyssel, s.d.

-*Poétique de la Ville*, Klincksieck, Paris, 1984.

- *Variations Paysagères*, Klincksieck, Paris, 1983.

SAINT-MARC, Philippe, *Socialisation de la Nature*, éditions Stock, Paris, 1975.

SAINT-PIERRE, Jacques Henri Bernardin de, "études de la Nature", Tome I, de *Oeuvres Complètes de J. H. Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Didier, 1838.

SANTA-RITA, Gonçalo, *Portugal. A Expressão da Paisagem*, Direcção Geral da Divulgação, Lisboa., 1982.

SARAIVA, José Hermano, *Itinerário Português. O Tempo e a Alma*, Gradiva, 1ª edição, Lisboa, 1987.

SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*, Editorial Caminho, Lisboa, 1980.

- *Memorial do Convento*, Editorial Caminho, 15ª edição, Lisboa 1982.

- *Viagem a Portugal*, Editorial Caminho e Círculo de Leitores, s. l., s.d.

- *Os Poemas Possíveis*, Editorial Caminho, Lisboa. 1981.

SARDINHA, António, *A Epopeia da Planície*, França Amado Editor.
Coimbra, 1915.

SILVA, António Morais, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*,
Editorial Confluência, 10ª edição, s.l. s.d.

- *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, Editorial
Confluência, Lisboa, s.d.

SILVA, Antunes da, *Esta Terra que é Nossa*, Centro Bibliográfico,
Lisboa, 1952.

SILVA, Lúcio Craveiro da, "A Saudade em António Vieira" in *Colóquio*,
nº 9, Junho de 1960.

SOARES, Bernardo, *Livro do Desassossego*, Europa-América, Mem Martins,
s.d.

SOUSA, Heudoro de, "Comentário", in *Aristoteles Poética*, Imprensa
Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, s.d.

STERN, Arno, *Iniciação à Educação Criadora*, Socicultur - Divulgação
Cultural, Lisboa, s.d.

STERN, William, *Psicologia Geral*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª
edição, Lisboa, s.d.

- STODDART, D. Michael, *The Ecology of Vertebrate Olfactation*, Chapman and Hall, New York, 1980.
- SUAREZ, Federico Gonzalez, *Hermosura de la Naturaleza y Sentimiento Estetico de Ella*, Madrid, 1908 (sem Editor).
- TCHENG-KI-TONA, Prefácio do Cancioneiro Chinês in António Feijó, *Poesias Completas*, Livraria Bertrand, Lisboa, s.d.
- TELLES, Gonçalo Ribeiro, "Estrutura de Protecção e Valorização da Paisagem" in *III Encontros dos Arquitectos Paisagistas*, Évora, 1988.
- TERRA, José, *Espelho do Invisível*, Livraria Moraes Editora, Lisboa, 1959.
- TERTÚLIA EDÍPICA (comp.) *Dicionário de Sinónimos*, Porto Editora, Porto, s.d.
- TISON-BRAUN, Micheline, *Poétique du Paysage. Essai sur le genre descriptif*, Nizet, Paris, 1980.
- TOBBY, G.B., *A History of Landscape Architecture, The relationship of People to Environment*, American Elsevier Publishing Comp. Inc., New York, 1973.
- TOBIAS, José António, *O Feio*, Editorial Herdes, São Paulo, 1960.

TORGA, Miguel, "Insónia Alentejana" in Eugénio de Andrade (org.)
Alentejo não tem Sombra.

- Portugal, Edição do autor, 4ª ed., Coimbra, s.d.

TURRI, Eugenio, *Antropologia del Paesaggio*, Edizioni di Comunità,
seconda edizione, Milano, 1983.

UNAMUNO, Miguel de, *Paisajes del Alma*, Alianza Editorial, Madrid,
1986.

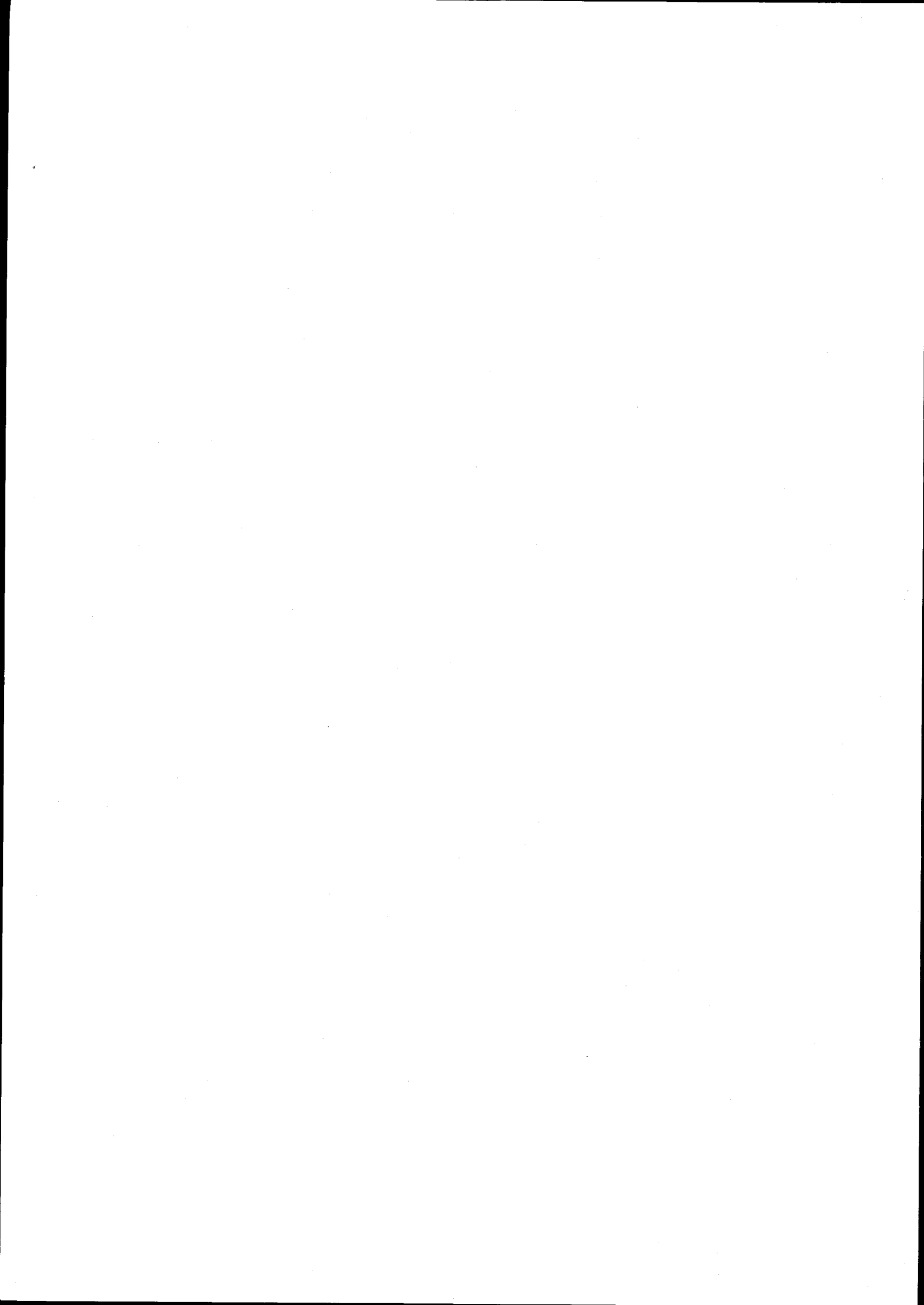
VALERY, Paul, *Introduction à la Poétique*, Gallimard, 2^e édition, Paris
1938.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *A Saudade Portuguesa*, Renascença
Portuguesa, 2ª ed., Porto, s.d.

VEGA, Garcillaso de la, in José Bento (org.) *Antologia Poética*,
Assírio e Alvim, Lisboa, 1986.

ZERAFFA, Michel, "Le Langage Poétique" in AAVV, *Recherches Poétiques*,
Groupe de Recherches Esthétiques du C.N.R.S., Tome I.,
Klincksieck, Paris, 1975.

ÍNDICE



INDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | I |
| | |
| I - A IDEIA DE PAISAGEM | |
| 1. Ideia e conhecimento | 1 |
| 2. A paisagem do homem | 10 |
| 3. Ordem natural e ordem humana | 25 |
| 4. A paisagem, um espaço-tempo-movimento | 34 |
| 5. Espaço necessário | 41 |
| 6. Paisagens | 49 |
| a. O campo | 57 |
| b. A planície | 71 |
| c. A floresta | 81 |
| d. a montanha | 88 |
| e. O vale | 96 |
| f. O mar | 106 |
| 7. Paisagem planetária | 114 |
| | |
| II - O SENTIMENTO DE PAISAGEM | |
| 1. Do sentimento puro A intelectualização do sentimento | 132 |
| a. A oralidade e o sentimento puro | 146 |
| b. Sentimento intelectual de natureza e de paisagem | 155 |
| 2. O sentimento e a gênese da paisagem na obra | 165 |
| 3. A antiguidade do sentimento | 170 |
| a. Do amor | 180 |
| b. Da saudade | 189 |
| c. Da plenitude | 203 |



| | |
|--------------------------|-----|
| 4. O sentimento passivo | 214 |
| 5. O sentimento dinâmico | 221 |
| 6. A paisagem viajada | 225 |
| 7. A paisagem revisitada | 242 |

III - A POÉTICA

| | |
|--|-----|
| 1. Introdução poética | 252 |
| 2. Poética e poesia | 255 |
| 3. Poética como arte | 262 |
| 4. Do transcendental poético e da poesia de toda a obra humana | 266 |
| 5. Estética e poética | 271 |
| 6. Autonomia da poética | 279 |
| 7. O estado poético | 286 |
| a. O poético e o não-poético | 287 |
| • O imaginário | 292 |
| • Meditação e contemplação | 298 |

IV - A POÉTICA DA PAISAGEM

| | |
|---|-----|
| 1. Os elementos leves ou a elementaridade poética | 302 |
| 2. A luz, o olhar e o tempo solar | 314 |
| 3. Unidades de luz e momentos poéticos | 324 |
| 4. O ano ou a poética da translação | 332 |
| a. O Inverno | 334 |
| b. A Primavera | 343 |
| c. O Verão | 352 |
| d. O Outono | 358 |

| | |
|--|-----|
| 5. O dia e a noite ou a poética da rotação | 365 |
| a. A madrugada | 366 |
| b. A manhã | 372 |
| c. O meio-do-dia | 379 |
| d. A tarde | 385 |
| e. O crepúsculo | 399 |
| f. A noite | 406 |
| | |
| CONCLUSÃO | 419 |
| | |
| BIBLIOGRAFIA | 424 |

