

POESIA, PAISAGEM E SENSAÇÃO*

POETRY, LANDSCAPE AND SENSATION

Michel Collot**

RESUMO

O presente artigo reflete teoricamente acerca da paisagem, questão que se tornou um considerável desafio no campo das ciências humanas e das práticas sociais contemporâneas, bem como para a arte e para a poesia modernas. Trata-se de uma noção que se situa, histórica e estruturalmente, entre um pensamento simbólico do Lugar, que dominou a Antiguidade clássica e a Idade Média, e um conhecimento científico do espaço que se desenvolve até aos Tempos modernos. A partir do Romantismo, notadamente a poesia lírica transformou a paisagem em um lugar de expressão da sensibilidade. Em contrapartida, a arte e a literatura no século XX tenderam a se desviar da representação do mundo exterior para explorar os recursos próprios a seus meios de expressão. Como tal, a paisagem parece ter perdido o seu lugar na cena estética, o que não é exato, uma vez que continua a inspirar muitos artistas e escritores. Controvertida por natureza, a ideia de paisagem abre-se a inúmeras indagações, tais como os conceitos de sensação e percepção, colhidos em Paul Valéry, os quais são trazidos a esse texto, como uma proposta de fruição da poesia entendida como um lugar de reativação das sensações e dos afetos.

Palavras-chave: Paisagem, Sensação, Percepção, Poesia, Arte.

ABSTRACT

This paper ponders theoretically over landscape, a question that turned out to be a considerable challenge in the field of contemporary human sciences and social practices, as well as for modern art and poetry. This is a notion that places itself, historically and structurally, between a symbolic thought on Place, which dominated classical Antiquity and Middle Age, and a scientific knowledge of space that develops till modern times. From Romanticism on, especially lyric poetry has trans-

* Traduzido por Fernanda Coutinho, professora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará. Doutora em Teoria da Literatura (UFPE, 2004), pós-doutora em Literatura Comparada – UFMG/ Université de la Sorbonne – Paris IV, 2010.

**Professor da Universidade Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, tem por domínio de estudo as relações entre Filosofia, Artes e Literatura, refletindo a propósito da questão da paisagem com relação aos desafios da modernidade. Trata-se, portanto, de um trabalho de natureza transcultural, no qual as paisagens literárias ocupam um lugar destacado. Publicou, entre outros: *Le temps de la marche: Sainte-Victoire, La Sainte-Baume et les Alpilles* (2013), *Paysages européennes et mondialisation*, juntamente com Aline Bergé e Jean Mottet (2012), *La pensée-paysage* (2011), *Paysage et Poesie* (2005) e *Les Enjeux du Paysage* (2000).

formed landscape in a place of expression of sensibility. As a counterpart, art and literature in the XXth century tended to deviate from the outside world to explore their own resources and means of expression. Thus, landscape seems to have lost its place in the esthetic scene, which is not true, since it keeps on inspiring lots of artists and writers. Controversial by nature, the idea of landscape arises a series of questions, like the concepts of sensation and perception.

Keywords: *Landscape, Sensation, Perception, Poetry, Art.*

Para o poeta e para o artista, “tudo começa por uma sensação, por uma emoção”: esse enunciado de Francis Ponge (1965, p. 246) aproxima, através do tempo e do espaço, aquele das antigas artes poéticas chinesas, que colocavam na origem do poema “a emoção experimentada sob a influência do mundo” (JULLIEN, 2003, p. 62). Esse laço original entre a poesia e a experiência sensível foi distendido e até mesmo rompido na França, a partir dos anos 1960 e 1970, por uma teoria formalista e por uma prática calcada sobre o literário. Alegro-me por ver esse liame cada vez mais reconhecido em diversos outros lugares da pesquisa e da criação contemporâneas.¹

Porque, de minha parte, tenho-o encontrado muito presente nas obras mais influentes de nosso tempo e na minha própria experiência poética. Tentei esclarecê-lo a partir da Fenomenologia, que postula que há um sentido dos sentidos, e, notadamente à luz da noção de horizonte, que permite compreender a articulação entre percepção e expressão, e ainda da noção de emoção, considerada como abertura ao mundo.² Nos últimos anos, interessei-me pela questão da paisagem, que se tornou um considerável desafio no campo das ciências humanas e das práticas sociais contemporâneas, mas, também, parece-me, para a arte e para a poesia modernas.

A paisagem se situa, histórica e estruturalmente, entre um pensamento simbólico do Lugar, que dominou a Antiguidade clássica e a Idade Média, e um conhecimento científico do espaço que se desenvolve nos Tempos modernos. O *lugar* pode-se definir por uma forte delimitação topográfica e cultural; ele circunscreve o território de uma comunidade, que partilha o mesmo código de valores, de crenças e de significações: é um microcosmo que entra em relação vertical com um mundo superior do qual ele é, em tamanho menor, a imagem imperfeita. A *paisagem* está mais ligada ao ponto de vista de um indivíduo, indivíduo a quem o horizonte, ao mesmo tempo, limita e abre para o invisível. Ela confere ao mundo um sentido que não é mais subordinado a uma crença religiosa coletiva, mas, sim, o produto de uma experiência individual, sensorial e suscetível de uma elaboração estética singular. O conhecimento científico rompe ao mesmo tempo com o pensamento simbólico e com a experiência sensível, para objetivar o espaço sob a forma de uma extensão homogênea, isotrópica e matematizável. Se o conhecimento científico permite ao homem moderno “tornar-se mestre e possuidor da Natureza”, ele distende o vínculo sensorial, simbólico e afetivo que o unia a ela, e que encontra, desde então, refúgio na experiência e na arte da paisagem.

A paisagem tornou-se realidade na Europa, a partir do Romantismo, um gênero pictórico maior e um tema literário privilegiado. A poesia lírica, particularmente, fez do Romantismo o lugar de expressão da sensibilidade, quer dizer, ao mesmo tempo das sensações e dos sentimentos de um sujeito que se descobre abrindo-se ao mundo. Em reação ao Romantismo e ao lirismo, certa modernidade artística e literária tomou distância com relação a essa aproximação sensível do

¹ Ver, por exemplo, a obra de Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*. Paris: PUF, 1998.

² Ver, por exemplo, a obra de Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*. Paris: PUF, 1998.

mundo. A arte e a literatura no século XX tenderam a se desviar da representação do mundo exterior, para explorar e tirar proveito dos recursos próprios a seus meios de expressão; a obra tornou-se um microcosmo autônomo, que tem suas próprias leis, e que toma o lugar do mundo. Testemunhos exemplares dessa tendência dominante são o desenvolvimento da abstração em pintura e o do formalismo em literatura.

Com essa virada decisiva da arte moderna, a paisagem parece efetivamente ter sido *perdida de vista*: ela foi às vezes abertamente rejeitada e denunciada pelas vanguardas, por ser muito ligada à tradição da figuração e a uma concepção mimética da arte. Mas essa crise da paisagem não equivale ao seu desaparecimento puro e simples. Ela corresponde a um questionamento dos códigos tradicionais de sua representação clássica, a começar pela perspectiva, mais que ao questionamento dela própria, que continua a inspirar muitos artistas e escritores. Pode-se mesmo perguntar se, liberta das convenções que a obrigavam a fugir dos excessos, a paisagem não revela, através dessa crise, virtualidades que não haviam ainda sido exploradas e que a arte e a literatura modernas poderão explorar livremente.

Nossa tradição liga a paisagem à ordem da representação; tratar-se-ia de uma realidade exterior, oferecida totalmente ao olhar, que a arte e a literatura teriam por missão reproduzir tão fielmente quanto possível, pelos meios da figuração ou da descrição. Se se tratasse exatamente disso, e somente disso, não haveria admiração pelo fato de ela ter desaparecido da pintura e da literatura modernas, pois, para dizer a verdade, semelhante coisa não existe em nenhum lugar, nem no mundo da vida nem no da arte.

Desde as primeiras definições da palavra nas línguas europeias, por volta da metade do século XVI, fica evidente que a paisagem não é o “país” real, mas o país tal como é posto em forma pelo artista, ou pelo ponto de vista de um sujeito. É assim uma realidade tão interior quanto exterior, tão subjetiva quanto objetiva, que se presta tanto a entrever quanto a perceber; não é um dado objetivo, imutável que basta ser reproduzido.³ É um fenômeno que muda, segundo o ponto de vista que se adota, e que cada sujeito reinterpreta em função não somente do que ele vê, mas do que ele sente, experimenta e imagina. Salvo numa estética realista ou naturalista, e ainda seria necessário distinguir a teoria de práticas frequentemente bem diferentes, não se trata, jamais, em arte como em literatura, de reproduzir ou de descrever a paisagem, mas de produzi-la e de redescrevê-la.

Compreende-se, assim, que a paisagem possa estar presente numa obra sem ser aí representada no sentido habitual do termo. Libertando-se dos constrangimentos e das ilusões de uma mimese pretensamente objetiva, a arte moderna liberou a expressão dos componentes subjetivos da paisagem, das sensações e dos sentimentos que a ela estão ligados. Na arte e na poesia moderna a paisagem aparece frequentemente “desfigurada”, porque não se submete mais aos cânones da figuração; contudo é para ser refigurada, segundo o ponto de vista de um sujeito criador, e/ou configurada, segundo uma organização que não tem mais nada de “realista”, que se revela mais abertamente lírica ou estética: penso por exemplo nas paisagens de Nicolas de Staël, que não retêm, dos lugares que o inspiraram, senão uma estrutura geral, alguns traços livremente recompostos e dispostos segundo um ritmo expressivo.

Parece-me que nessa desfiguração da paisagem, que preludia sua refiguração e sua transfiguração, o recurso à sensação desempenha um papel decisivo. As paisagens da Sicília ganham assim vida, sob o pincel de Staël, com uma prodigiosa intensidade sensorial e afetiva, pelo dinamismo do traço, pela espessura da matéria trabalhada a faca ou pelo vigor do colorido, tão pouco

³ Para as artes de pintura chinesa, a paisagem “é o inobjectivável por excelência”, segundo François Jullien, In: *La Grande image n’a pas de forme*. Paris: Seuil, 2003, p. 185.

realista quanto possível, o que faz com que, por exemplo, se choquem e se exaltem mutuamente um céu verde, uma terra laranja e violeta, e um mar negro.

SENSAÇÃO VERSUS PERCEPÇÃO

Para compreender esse papel da sensação na desfiguração moderna da paisagem, convém ater-se um instante sobre o que a distingue da percepção. A Fenomenologia demonstrou bem que a percepção, principalmente a visual, não era jamais a recepção puramente passiva dos dados sensoriais, mas sua interpretação e sua organização em uma estrutura que lhe dá forma e sentido, e que põe em jogo notadamente a relação entre a figura e o fundo, entre a coisa e seu horizonte. Ora, acontece de fazermos do mundo uma outra experiência, menos estruturada e mais intensa, que chamamos de sensação. O termo designa de certa forma uma apreensão do sensível, anterior não somente à reflexão e à concepção, mas à própria percepção.

O mundo aí não se manifesta, segundo uma representação organizada e articulada pela perspectiva, que o coloca à distância e põe em relação seus componentes uns com os outros, mas como uma espécie de presença não articulada, no seio da qual as coisas não se distinguem nitidamente umas das outras, nem o sujeito do objeto, mas participam de uma mesma “relação compacta” (DU BOUCHET, 1983). Nesse estado se confundem o interior e o exterior, o que é sentido e o que é experimentado; longe de apreender o que se oferece a nossos olhos, nós é que somos apreendidos.

Nós o experimentamos mais comumente por intermédio de outros canais do que pela vista, que é o mais intelectualizado de nossos sentidos; sabe-se a que ponto os odores, os sabores ou as sensações tácteis podem solicitar a memória afetiva e (res)suscitar um universo indissociavelmente interior e exterior. Nossa tradição ocidental confere à vista um privilégio excessivo e quase exclusivo na abordagem da paisagem. Ora, a paisagem não saberia se reduzir a um puro espetáculo. Ela se oferece igualmente aos outros sentidos, e diz respeito ao sujeito, por inteiro, corpo e alma. Ela não se dá somente a ver, mas a ser sentida e vivenciada. A distância se mede, nesse caso, pela audição e pelo olfato, segundo a intensidade dos ruídos, conforme a circulação dos fluxos aéreos e dos eflúvios; e a proximidade nesse caso é experimentada pela carícia de um contorno, pelo aveludado de uma luz, pelo sabor de um colorido. Todas essas sensações se comunicam entre elas por sinestesia e suscitam emoções, estimulam sentimentos e despertam lembranças.

VAMOS À PRAIA

Para nos convencer disso, proponho fazermos um passeio à praia. O essencial do que se vivencia por meio disso é desconhecido para a ordem do visível, e mesmo da imagem. Daí a dificuldade que se encontra quando se procura fotografá-la; e a decepção que proporcionam os pálidos clichês que a ela se relacionam e onde sempre faltará o essencial, que é mais de ordem tátil. Tátil e não óptico. Tudo é questão de tato e de contato. Despido, o corpo torna-se uma palma erguida que apalpa o ar, a água e o solo, tateia ao encontro de uma outra pele; a carne do mundo ou o corpo desejado. Mergulhado de novo no mar como em seu meio pré-natal, a epiderme se dilata e se expande como uma planta ressequida ao contato com a água reencontrada. O nadador volta por um instante a ser peixe; ele leva uma vida anfíbia sobre as fronteiras terráqueas.

A praia é um meio no qual imergimos e com relação ao qual, não é possível, nem desejável, fazer um recuo necessário à constituição de uma verdadeira paisagem, no sentido clássico do termo.

Quando se tenta isso, acontece frequentemente encontrá-la desesperadamente plana: três faixas superpostas, segundo os três níveis da areia, do mar e do céu. Quando o sol está no zênite, na maior força da luz e do calor, nenhuma perspectiva, mesmo atmosférica, escalona esses três espaços do mais próximo ao mais longínquo. O próprio horizonte não sugere nem distância nem profundidade; a plenitude é tão total que ela me encerra numa esfera que se basta a si mesma. Uma orla, uma margem toma de repente o lugar do universo; faixa movimentada onde circulam os fluxos de energia imperceptíveis que o corpo, entretanto, vivencia intimamente.

É, sem dúvida, junto a uma filosofia da intensidade, como a de Gilles Deleuze,⁴ que se devem procurar as chaves desse paraíso da sensação, mais do que junto a uma Fenomenologia clássica. Como delimitar esse fenômeno que escapa não somente à concepção mas à percepção ela mesma? Senão, talvez, pela expressão artística ou poética.

É nesse momento da experiência da paisagem, anterior à constituição de um sentido e à distinção entre o sujeito e o objeto, que Maldiney, seguindo Erwin Straus,⁵ situa o ponto de articulação entre *aisthesis* e estética.

A arte se esforçaria para dar conta de uma dimensão originária de nossa relação com o mundo, que não é da ordem da percepção, mas da sensação. E, ao explorar sempre mais radicalmente essa origem, a arte e a poesia modernas teriam provado a necessidade de desfigurar a paisagem para exprimir aquilo que, na experiência primeira que tivemos, escapa às convenções da figuração e da percepção. Os testemunhos não deixam de endossar essa hipótese. Eu me limitarei a lembrar o de Cézanne, que inaugura o advento de uma nova estética da paisagem, fundada sobre o “caos irizado”, das sensações, cuja tela é o “receptáculo encantado” e que põe fim à organização excessivamente harmônica do espaço pelo desígnio/desenho do artista: “As terras vermelhas brotam de um abismo. Eu vejo. Por manchas. O mundo do desenho aniquila-se como numa catástrofe. Um cataclismo o arrastou” (GASQUET, 1921, p. 136).

Para exprimir a intensidade das sensações que suscita tal experiência abissal da paisagem, a pintura teve de se libertar das convenções que a reduziam a um espetáculo. O impressionismo começou a dissipar os contornos e a dissolver as formas para emancipar e disseminar os corpúsculos da sensação. Mas o pontilhismo não jogou até o fim o jogo dessa dispersão; ele reorganiza o mais frequentemente seus átomos de cor e de luz, segundo as leis de uma óptica muito clássica, substituindo por vezes o cromatismo por uma paleta deformada. Os fauvistas souberam aproximar-se disso, especialmente Matisse, que dizia: “É a sensação que vem primeiro”.

Mas, paradoxalmente, é descobrindo ou atravessando a abstração que Kandinsky ou Mondrian, em primeiro lugar, Nicolas de Staël ou Olivier Debré, mais tarde, chegarão a inscrever sobre a tela a presença do que, no seio da paisagem, escapa a toda representação. E novos suportes e mídias permitem hoje aos artistas, decompondo a imagem, e libertando seus elementos constitutivos do constrangimento da figuração, recompor uma expressão inédita da paisagem, com a ajuda de manchas de cores, de jogos de luzes, de ondas ou de pixels.

Mas se o artista plástico dispõe de um material por si só sensível para exprimir a matéria-emoção da sensação, como pode o poeta exprimir, ele que tem por única matéria uma linguagem habituada a veicular noções mais ou menos abstratas: a palavra cão não late. Como fazer chegar à palavra uma experiência essencialmente muda?

⁴ Ver notadamente Francis Bacon: *Logique de la sensation*. Paris: La Différence, 1981.

⁵ Ver MALDINEY, Henri. *Regard Parole Espace*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973; e STRAUS, Erwin. *Du Sens des sens*. Grenoble: J. Million, 1990.

VALÉRY E A SENSAÇÃO

Valéry é daqueles que têm tido a consciência mais aguda da solidariedade entre as convenções da linguagem e as leis da percepção, que obliteram a nossos olhos e em nossos discursos toda uma parte da experiência sensível:

A visão ordinária da qual a linguagem é ao mesmo tempo expressão e guia é uma exclusão, o resultado mais de omissões que de aquisições.
A percepção suprime mais do que aporta, pois ela é uma combinação do que é recebido pelos sentidos com outros elementos e essa combinação escolhida (VALÉRY, 1973-1974, p. 1034).

O que o código perceptivo e linguístico habitual censura, selecionando e organizando o sensível, é a intensidade da sensação, essa força que frustra as formas e desafia toda definição e nomeação:

Se a sensação é intensa, a percepção é retardada – o elemento energia se sobrepõe. [...]
Não se vê uma “árvore”, e sim manchas (VALÉRY, 1973-1974, p. 1176).

Entretanto, é precisamente nesse resto de operação perceptiva que reside para o artista e para o poeta a matéria primeira de toda criação plástica ou verbal; eles procuram um e outro “perceber novamente as coisas abolidas – e retomar o primitivo caos, a totalidade da sensibilidade, as sensações subjetivas” (VALÉRY, 1973-1974, p. 998). Deve-se mergulhar de novo no “primitivo caos” das sensações para recriar um mundo que seja não o cosmo fixo de nossas representações e formulações habituais, mas um *caosmo* vivo e vibrante.

Isso supõe paradoxalmente uma ascese e todo um trabalho; pois o imediato da sensação é escondido sob as mediações perceptíveis e linguísticas que é necessário desconstruir, para ter uma chance de reconstruir: “É preciso ser *artistas* para retomar os passos da percepção, rumo à impressão-sem-significação” (VALÉRY, 1973-1974, p. 1026).

É preciso ser poeta para transmitir pelas palavras o que escapa a toda significação clara e distinta: a poesia é, segundo Valéry, “a tentativa de representar, ou de restituir, pelos meios da linguagem articulada, *essas coisas* ou *essa coisa*, que tentam obscuramente exprimir os gritos, as lágrimas, os carinhos, os beijos, os suspiros, etc., e que *parecem querer exprimir os objetos*” (VALÉRY, 1973-1974, p. 1026).

A resposta ao desafio da sensação muda consiste para o poeta em reativar toda essa parte da linguagem que se apaga na comunicação ordinária em proveito da significação: “É o som, é o ritmo, são as aproximações físicas das palavras, suas influências mútuas que dominam, em detrimento de sua propriedade de se consumir em um sentido definido e certo”⁶ (VALÉRY, 1960, p. 1510). É mobilizando todas “as qualidades sensíveis da palavra”, que passam ordinariamente despercebidas, que o poeta pode inscrever aí um equivalente da sensação e dos afetos que lhe estão ligados. Ao criar entre as palavras as “aliterações de impressões”, as “res-sonâncias significativas”, ele tem a intenção de dar corpo ao poema, e um sentido inseparável de seu teor sensível:

⁶ “Commentaire de *Charmes*”, In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1960, tome I, p. 1510. Bibliothèque de la Pléiade.

A Poesia é toda pagã: ela exige imperativamente que não haja alma sem corpo – nada de sentido, nada de ideia que não seja o ato de alguma figura significativa, construída de timbres, de durações e de intensidades (VALÉRY, 1960, p. 656).

Pode-se considerar que a prática de Valéry nem sempre estava à altura de suas ambições e de suas intenções. Muito preocupado em submeter uma sensibilidade que ele julgava excessiva ao controle da consciência e da inteligência mais lúcida, ele a conteve em um quadro formal que a impedia de desabrochar em poesia. Para ir mais longe no sentido da sensação, seria necessário se libertar pelo menos das articulações do verso e da frase que Valéry respeita em geral escrupulosamente; melhor do que em suas coletâneas de poemas, ele se aproxima disso nas notas fragmentárias ou nos pequenos poemas ditos abstratos, mas de fato muito concretos registrados em seus *Cahiers*.⁷

Para permitir à linguagem tomar sob sua responsabilidade a intensidade da sensação, dever-se-ia aliviar as palavras dos arreios da sintaxe e disseminá-las sobre a página, como têm feito, com consequências diversas, as vanguardas poéticas do século XX. Com o risco, todavia, de comprometer a legibilidade do poema e então tornar incomunicável a experiência, que se trataria de fazer chegar até à palavra e que, a partir de então, permanece desesperadamente muda. Uma total emancipação dos significantes, como aqueles que têm reivindicado a poesia sonora ou o letrismo, por exemplo, rompe o laço indissolúvel entre as qualidades gráficas ou fônicas da linguagem e a significação, que é a essência mesma da poesia a qual somente pode introduzir aí um equivalente da experiência sensível.

Para ter acesso à palavra, é sem dúvida inevitável que esta tome consciência dela mesma passando do estatuto de experiência (*Erlebnis*) ao de vivência (*Erfahrung*). Essa é pelo menos a convicção que extraí de minhas leituras e de minha própria prática de escritura: a poesia supõe a reativação das sensações e dos afetos que perseguem a *chora sémiotique*; mas ela deve, para formulá-los e comunicá-los, transcrevê-los em um código simbólico do qual ela pode atenuar, mas não ignorar as regras.

CAOSMOS

O germe do poema reside frequentemente para mim em uma sensação ou uma emoção cuja intensidade me paralisa, e me corta a palavra. Interna ou externa, e mais frequentemente uma coisa e outra, ela me confronta com o duplo enigma da presença do mundo e da minha presença nele. No espanto de estar aí, desdobra-se um espaço ao mesmo tempo cósmico e cenestésico: aquele de meu corpo unido à carne do mundo, em uma espécie de empatia (*Einfühlung*), onde o interior e o exterior são indissociáveis. Somente depois, e às vezes ao termo de um longo período de esquecimento, na relembração ou na ressurgência da memória involuntária, é que posso empreender a exploração desse espaço que escapa ao olhar e à palavra.

Para isso, convém que eu mergulhe às cegas na noite do corpo e na espessura da língua para reaprender a falar. Muito frequentemente as primeiras palavras se impõem a mim com a mesma força da sensação que elas tentam exprimir e da qual parecem inseparáveis, como tantos pequenos pedaços de matéria-emoção. Elas me dão a nota fundamental, onde ressoa a tonalidade afetiva que colore ao mesmo tempo a emoção, o mundo e as palavras. Mas para dar-lhe a ouvir e compreender, devo tentar desdobrar as harmônicas e os horizontes. É interrogando sua resso-

⁷ E aos quais fazem justiça a edição recente destes poemas, cuidadosamente tratada por Michel Jarrety, sob o título *Le Poésie perdue* na coleção Poésie Gallimard.

nância musical, afetiva e significativa ao mesmo tempo que tento decifrar a obscura mensagem da qual são portadoras.

É assim por exemplo que uma “palavra-valise”, que me atingiu na leitura do *Finnegans wake* de Joyce, retornou a mim bruscamente numa circunstância imprevista: acreditei ouvi-la um dia, murmurada em meio ao barulho das ondas, que quebram ao pé das ruínas de Cartago. E sua repercussão no espaço do mundo da linguagem e de minha existência foi tal que engendrou não somente um poema, mas todo um livro na sequência. No poema, tentei desdobrar algumas das sensações e emoções que essa palavra e essa paisagem despertavam em mim:

Caosmos: o rumor súbito e surdo do saibro ao longo do rio, a evidência de um jato de pedra branca erguido contra o azul de tempestade do horizonte. Osmose sonhada da ordem e do caos.

Termas, piscinas abertas, os aquedutos desconjuntados: a água que se queria conduzir reconquistou tudo. O mar escavador cavou nossas entranhas, carcaça a céu aberto. Sangue rubro do tijolo, seu grito na relva (COLLOT, 1997, p. 6).

A paisagem que essa palavra-valise engendra e resume também é marcada por uma tensão interna entre polos opostos: exprime ao mesmo tempo a violência da sensação que desfaz todas as nossas construções, e o desejo de reconstruir um outro mundo sobre as ruínas daquele que foi destruído. A poesia começa no momento em que vacila a ordem que preside nossas representações do universo, nossos hábitos de vida e de linguagem. Essa vertigem nos mergulha na turbulência de uma matéria-emoção, onde o eu, o mundo e as palavras não cessam de se agitar, de unir-se e de se quebrar. Mas esse retorno ao caos nos oferece também a chance de uma nova gênese.

Gostaria de lhes relatar um pouco mais em pormenor o nascimento de um outro poema dessa coletânea, intitulado “Aquarela”:

Vapor sobre a vidraça; o papel se umedece, a bruma pouco a pouco se levanta. Um campo se esboça e, bêbada, a cor transborda. A vida aflui. A alvorada se afasta e também o bosque verde semeado de trigo da terra e do céu. Lábios radiantes das lavouras: o horizonte se abre e balbucia.

Encharcadas de lágrimas e borra de vinho, nossas carnes se abandonam uma na outra; nuvens espessas se fundem na água do mundo (COLLOT, 1997, p. 50).

A impulsão primeira desse poema vem de um estado que me parece favorável às sensações mais interessantes, porque as mais ambíguas: a passagem do sono ao despertar, onde a consciência emerge pouco a pouco da inconsciência, nascendo em um mundo do qual ela não é ainda inteiramente separada, e onde as coisas, na claridade difusa da alvorada ainda misturada com a penumbra, não se distinguem claramente umas das outras.

Acabo de despertar e percebo o vapor sobre o vidro do quarto; é a primeira vez nesse início de outono, e isso me surpreende: eu me pergunto se não é minha visão que está ainda embaralhada pelo sono. Levanto-me, e vou à janela: a paisagem está meio mergulhada na bruma. Viro-me em direção a uma pequena aquarela de Tal Coat, que está pendurada na parede, e na qual reencontro a mesma atmosfera úmida e confusa.

Imediatamente me vêm as três primeiras frases que se podem considerar como frases de despertar, e que eu me apresso a anotar. A primeira mal é uma frase. Sua construção elíptica e nominal se impõe a mim para exprimir o inopinado de uma sensação anterior a toda reflexão. Se eu houvesse escrito: “Puxa, há névoa na vidraça esta manhã”; ou: “A vidraça está coberta de névoa”, o sentimento teria sido quase o mesmo, mas o efeito teria sido bem diferente. A frase nominal, que

ignora a distinção entre sujeito e predicado, presta-se particularmente à expressão de uma relação antepredicativa face ao mundo, onde o sujeito não se diferencia do objeto, como na emoção ou a sensação, rebeldes a toda análise.⁸

Entre o eu, o mundo e as palavras a separação não aconteceu, e eles trocam seus atributos: a bruma se levanta comigo, o papel bebe a tinta ou a cor. De uma frase a outra, percebo sonoridades que insistem: ao *vapor* responde a *bruma*; as consoantes do *vidro* e do *papel* se encontram em *pouco a pouco se levanta*. Esses ecos despertam em mim múltiplas ressonâncias, que me parecem ligadas à sensação inicial, mas que continuam tão vagas e misteriosas quanto ela. Para melhor acolhê-las e tentar entender melhor o que elas querem me dizer, tomo uma folha de papel que ponho na horizontal.

Essa disposição se organiza em torno das três frases de margens mais generosas, onde vou poder desdobrar mais livremente as múltiplas associações que elas me sugerem. Assim, esboçam-se, à direita e à esquerda, a partir dos fonemas [i], [v], [l] e [r] as séries de palavras dentre as quais procuro exprimir o sentido da sensação que experimentei: *rio, bêbado, vinoso, deriva, margens, livros...* A folha do livro me serve de paleta, e nela experimento não as cores, mas os semas e as sonoridades. O sentido, para o qual tendo, parece-me inscrito nas unidades que advêm da segunda articulação da linguagem, e que não têm significação codificada na língua: fonemas, difones e sílabas.

Às vezes acontece de eu procurar a chave dessas ressonâncias em outras línguas, como o inglês ou o alemão, que aparecem de modo fugidivo sobre a página, como se elas pudessem me fornecer um equivalente para traduzir a mensagem da sensação, que ficou intraduzível em francês. Anoto na margem: *Irrrompeu em lágrimas*; e em outro lugar: *Misericórdia*, lembrança de uma célebre ária da Paixão segundo São Mateus, de Bach. É nessas palavras estrangeiras que se revelam a estranheza e a ambivalência de um afeto que mistura à fruição as lágrimas e a compaixão. Elas não serão conservadas tais quais neste poema, mas transpostos ou retraduzidos em Francês, pois eu prefiro, em geral, permanecer nos limites de minha própria língua, para melhor tentar deslocá-las do interior.

Essas paletas são também aglomerados, que aproximam palavras de sentidos diferentes em uma sorte de halo harmônico, bastante análogo à confusão de minhas sensações iniciais. Experimento, com frequência, a necessidade de articular, mesmo silenciosamente, essas pequenas células fonéticas, como pode fazer uma criança no exercício do balbucio ou do que chamamos jocosamente de *lalação*. Tudo se passa como se eu refizesse por minha conta o trajeto que presidiu a emergência da linguagem; certos linguistas que estudaram as raízes indo-europeias veem na sílaba uma primeira unidade de sentido bem diferente das unidades de primeira articulação, porque mais largamente aberta à polissemia e à experiência sensível.

A emoção que me faz balbuciar ganha a paisagem que tenho sob os olhos: são os lábios do horizonte que se entreabrem ao mesmo tempo que os meus. Não foi por acaso que adotei o formato “paisagem” para tentar traçar certas trilhas sobre o papel, onde o sentido cava um caminho através de uma matéria tão maleável como aquela do campo que foi revirado e trabalhado, e onde o poema e a paisagem pouco a pouco tomam corpo.

Para lhes dar uma forma mais nítida, eu deveria, em uma segunda etapa, renunciar ao formato paisagem e sacrificar muitas das associações laterais que sustentavam a gênese do poema, mas cuja proliferação corria o risco de torná-lo ilegível. Eu não reteria senão aqueles que podem concorrer para criar uma “impressão de conjunto”; devo colocá-los em harmonia uns com os outros,

⁸ Ver o capítulo consagrado à “La syntaxe nominale”, em *La Matière-émotion*. Paris: PUF, 1998, p. 282.

e pô-los em frases, com o cuidado de lhes imprimir um ritmo que torne o sentido não somente inteligível, mas sensível.

Deve-se às vezes se afastar das primeiras impressões se se quer salvar o essencial. Matisse mesmo escreveu: “É quando estou em acordo direto com minhas sensações de natureza, que me acho no direito de me afastar dela para melhor traduzir o que sinto profundamente” (MATISSE, 1972, p. 97). Sem dúvida não é possível restituir a sensação ao estado bruto, se se quer ficar na linguagem articulada, e não cair na glossolalia e no borborigmo. Para inscrever aí a energia desordenada no quadro da língua, é preciso alargá-la tanto quanto possível e não a quebrar. É precisamente porque a sensação nos corta a língua, que ela suscita o desejo de deslocar seus limites; sua expressão poética não saberia ser encontrada aquém, mas além, num conhecimento aprofundado e tão íntimo da língua que permite desvendar suas potencialidades secretas e despertar seus “nascimentos latentes”.

O caos da sensação deve-se ordenar em um microcosmo bastante denso e bastante estruturado para fazer sentido aos olhos do leitor no seio de um mundo dividido e não permanecer um *idiocosmos* incomunicável. É por isso que adotei aqui a forma do poema em prosa, que assegura certa coerência a este texto introduzindo aí discretas rupturas, lógicas, sintáticas e semânticas e uma ambiguidade generalizada, para fazer entender uma corrente de sensações através das cadeias fônico-sêmicas que a tramam de um lado ao outro. A disposição tipográfica guarda, ela mesma, a marca do dispositivo inicial, evocando a horizontalidade do primeiro manuscrito e os sulcos do campo arado.

Todas essas sugestões estão doravante inscritas no quadro e na textura de uma “página paisagem” que se esforça por dar a ler, a ver e a ouvir o movimento do caos no seio mesmo do cosmo, ordenando a sensação para lhe dar uma forma e um sentido que guardam sua marca, mas a tornam comunicável. Não sei se consegui; espero vos haver feito pelo menos partilhar a tensão e a intensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DU BOUCHET, André. *Peinture*. Paris: Fata Morgana, 1983.

COLLOT, Michel. *Chaosmos*. Paris: Belin, 1997.

_____. La syntaxe nominale. In: *La MATIÈRE-ÉMOTION*. Paris: PUF, 1998, p. 282.

GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Paris: Bernheim, 1921.

JULLIEN, François. *La Grande image n'a pas de forme*. Paris: Seuil, 2003.

_____. *La Valeur allusive*. Paris: PUF, 2003.

MATISSE, Henri. *Écrits sur l'art*. Paris: Hermann, 1972.

PONGE, Francis. *Pour un Malherbe*. Paris: Gallimard, 1965.

VALÉRY, Paul. *Cahiers*. Paris: Gallimard, 1973-1974. tome II. (Bibliothèque de la Pléiade).

_____. Tel Quel. In: *OEUVRES COMPLETES*. Paris: Gallimard, 1960. tome II, p. 547. (Bibliothèque de la Pléiade).

_____. Variété. In: *OEUVRES COMPLETES*. Paris: Gallimard, 1960. tome I, p. 656. (Bibliothèque de la Pléiade).