



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

O rio e a anacronia numa estética da paisagem

Mário Avelar

Para citar este documento / To cite this document:

Mário Avelar, "O rio e a anacronia numa estética da paisagem", *Colóquio/Letras*, n.º 179, Jan. 2012, p. 51-61.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

O rio e a anacronia numa estética da paisagem

MÁRIO AVELAR

Il y a quelque chose en moi qui sait que le paysage
a un sens.

PAUL CLAUDEL, *LA ROUTE INTERROMPUE*

UMA DAS MAIS CÉLEBRES *ecfrásis*, «Ode on a Grecian Urn», de John Keats, coloca o leitor perante aquilo que aparenta ser uma mera descrição dos signos que povoam um vaso grego¹. Radicalmente ligado à experiência cultural de reconhecimento do passado então proporcionada pelo Museu Britânico, e à construção daquilo que Malraux designou *museu imaginário*, é evidente neste poema um impulso especulativo por parte da *persona* keatsiana que, nesses signos, tenta identificar uma eventual narrativa. Um dos microcosmos ali exibidos, suspenso num eterno presente, é uma procissão cujo ritual acentua a aura de mistério que envolve o objeto. Uma das vertentes desse mistério radica na suspensão temporal ali evidenciada. Como alguns anos antes Gothold Lessing demonstrara em *Laocoön*, as artes visuais ou, na sua taxinomia, as *artes do espaço* selecionam uma fatia do tempo das narrativas por elas escolhidas; uma fatia de tempo por elas considerada significativa. Ora, em «Ode on a Grecian Urn» a fatia de tempo representada — a procissão — coloca a dúvida face ao que a terá antecedido e ao que lhe poderá suceder. Perante estes mistérios surge o acima referido impulso especulativo. De onde viria esta procissão? Que espaço teria ficado para sempre deserto? «What little town by river or sea shore?»² Trata-se de uma suposição que não deixa de ser irónica, visto contrapor à viagem suspensa o movimento indiciado pelo rio. Creio que este signo — rio — participa daquilo que George Didi-Huberman, na esteira da *arqueologia psíquica* benjaminiana, considera ser o *inconsciente do tempo* que até nós chega através de traços materiais, vestígios, sintomas ou mal-estares³. Nele, na sua ausência especulativamente convocada pela *persona*, se insinua a tensão entre estase e movimento, característica do subgénero *ecfrástico*, e acentuada

pelo dinamismo inerente ao fluir do rio. O facto de neste poema predominar uma paisagem física — de que a presença fantasmática do rio participa — legitima a asserção de Elizabeth Helsinger, segundo a qual a *paisagem literária* é radicalmente ecfrástica⁴.

Concluir-se-á, ainda que transitoriamente, que o diálogo entre a palavra e a imagem se revela particularmente produtivo para uma leitura da representação estética da paisagem, como aquela que proponho nestas páginas. Tomo como *topos* o rio e como fatia temporal aquela que, entre o romantismo e o modernismo, se caracteriza por uma mudança significativa na transformação do espaço, da inscrição rural àquela em que se inscrevem os signos da indústria. Sem a pretensão óbvia de ser exaustivo, visitarei exemplos significativos nos horizontes poéticos e artísticos portugueses, franceses, ingleses e americanos, com o objetivo de neles desvendar sintomas estéticos da mudança então operada⁵. Semelhante leitura poderá iluminar ainda aspectos a nível de uma estética da receção, pois, como bem lembra Cézanne, o nosso olhar sobre a paisagem está sobrecarregado pela memória de milhares de imagens que de alguma forma nos constroem, impedindo mesmo de a imaginar sem a sua presença, seja ela devedora da pintura, da fotografia, ou do cinema⁶. Ancorando-se na meditação teórica de Gombrich, Hanna Johansson considera que a representação da paisagem evolui de uma dimensão algo mítica quinhentista — que persiste ainda nos dois séculos subsequentes⁷ —, para uma outra de autonomização que irá culminar naquilo que designa *abstração indexical*⁸. A leitura que proponho detém-se, porém, no limiar deste novo estádio.

Antes de progredir, importa explicitar o conceito em causa. Socorro-me do valioso ensaio de Annika Waenerberg, «From Landscape Talk to Sustainable Landscapes», no qual a autora delimita três categorias a nível do conceito de paisagem:

[...] em primeiro lugar, referindo-se a um pedaço concreto de terra, região, território ou meio ambiente, passível de ser utilizado, cultivado, investigado, visitado ou sobrevoado e que se pode ver, admirar e observar como paisagem ou cenário, ou do qual nos podemos sentir distantes; em segundo lugar, a tradição da «paisagem» como moldura, esquema ou modelo através do qual podemos olhar para o meio ambiente ou para as suas representações; em terceiro lugar, a tradição visual, incluindo, não só a arte, mas também toda a cultura visual. Como é óbvio, estes aspectos estão interligados; não podemos mencionar um sem implicar o outro.⁹

As diferentes categorias enunciadas por esta ensaísta apresentam um traço em comum, aquilo que Robin Kelsey considera ser uma postura (ele fala de tradição) de não pertença¹⁰. Esta distinguirá uma cultura ocidental de matriz

greco-romana e judaico-cristã de outras tradições culturais, como as dos nativos americanos, nas quais o indivíduo é concebido como microcosmo, mantendo, por isso, uma relação radical com o cosmos. A representação do espaço, seja esta visual ou verbal, decorrerá, portanto, de uma relação primordial com o espaço em que o sujeito predomina. Para definir essa relação, Alan Wallach retoma o conceito de panóptico enunciado por Michel Foucault, transpondo-o para esta situação concreta. Apesar de longa, a citação justifica-se:

[...] a invenção simultânea no início da década de 1790 do panóptico, um tipo de prisão, e o panorama, uma forma de entretenimento de massas, marca o início de uma nova época na história do domínio visual. No panóptico de Bentham, um guarda ou um vigilante solitários, escondidos numa torre central, ele próprio representante do estado moderno burguês, controla, visualmente, a população reclusa enquanto os meios de violência necessários para assegurar a sua autoridade persistem ocultos nas suas alas. O panorama torna estética uma quase idêntica relação entre sujeito e objeto. [...] Foucault emprega os termos «olhar soberano» e «olho do poder» para descrever esta nova forma de visão burguesa. [...] O modo panorâmico sustenta, efetivamente, a pretensão do estado de se colocar sobre e por cima da sociedade, assim como a sua pretensão de se assumir como central num mundo em que o distante e o estrangeiro caem sob o seu limite. Neste aspecto, o modo panorâmico transformou-se num traço primordial da cultura burguesa, em particular nos Estados Unidos...¹¹

Ao mesmo tempo que denega a inocência na construção do olhar sobre a paisagem, Wallach acentua a dimensão epistemológica e política subjacente ao olhar — ao ponto de vista — que se afirma como poder; daí a atenção que ensaístas marxistas contemporâneos, como Denis E. Cosgrove ou W. J. T. Mitchell, lhe têm destinado. Além disso, o olhar não deixa de ser um espaço onde a subjetividade se projeta. Assim se compreende o impacto que Freud, Bergson, Proust e os próprios surrealistas tiveram nas construções teóricas contemporâneas em torno deste tópico, nomeadamente pelo enfoque atribuído à tensão entre memória e facto histórico¹². As circunstâncias antropológicas envolvendo o *locus*, do qual espaço e tempo participam numa singular interação com o sujeito, são, deste modo, centrais para a leitura da forma como um olhar se exhibe¹³. Henry David Thoreau indicia a ambiguidade desta dimensão no seguinte passo de *A Week on the Concord and the Merrimack Rivers* ao convocar a etimologia, numa espécie de demanda do sentido através da alteridade original: «O Concord raramente havia sido um rio ou *rivus*, mas antes um *fluvius*, ou algo entre o *fluvius* e o *lacus*. Por seu turno, o Merrimack não era nem *rivus* nem *fluvius* nem *lacus*, mas antes *amnis*, um caudal gentil e majestosamente vogando em direção ao mar.»¹⁴

Com Thoreau, o signo rio acrescenta o movimento à noção de paisagem, concebida como espaço cénico, onde o sujeito (a subjetividade) se projeta; algo que, em pleno modernismo, Álvaro de Campos retoma. Em «Lisbon Revisited» ele designa a radical ligação entre o rio e a cidade — «Outra vez te revejo — Lisboa e Tejo e tudo»¹⁵, assim desvendando tanto a identidade do lugar como a sua geometria cénica. Será, todavia, em «Ode Marítima» que, sob a figura tutelar de Whitman, Campos exhibe estas vertentes, numa singular simpatia com o olhar que, do outro lado do Atlântico, Hart Crane revela em *The Bridge*. Escreve Campos:

Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de verão,
Olho prò lado da barra, olho prò Indefinido,
Olho e contenta-me ver,
Pequeno, negro e claro, um paquete entrando.¹⁶

Por seu turno, Crane, junto à ponte de Brooklyn, afirma: «Under thy shadow by the piers I waited; / Only in darkness is thy shadow clear.»¹⁷ É a partir deste ponto de vista que o olhar sobre o rio e a cidade se constrói. Se é significativo o facto de em ambos os poetas ser num espaço algo cénico que o olhar se sustenta, não deixa menos de ser significativa a, acima referida, radical ligação entre o rio e a cidade. É sob o seu signo e nesta ligação que se ancora não só o traço específico de subjetividade enunciada por Cesário nos versos iniciais de «O Sentimento dum Ocidental»¹⁸, mas também a memória histórica, os actantes deste espaço e toda a coreografia ao longo das estrofes subsequentes da primeira parte deste poema. A interação entre diferentes texturas — a perceção do sujeito num tempo presente (o da enunciação), o mito e o facto, isto é, o registo antropológico — comprova a centralidade da *impureza* e da anacronia no registo estético modernista¹⁹. Que o rio — signo da fluidez — estructure semelhante conceção (visual) do *locus*, é algo a reter quando se tenta desvendar uma identidade.

A noção de rio como eixo formal (a composição) e signo social da modernidade (*coração* de Paris) deve-se, desde logo, a Claude Monet. Em quadros como *Quai du Louvre* ou *Jardins des Princesses*, o rio estrutura um espaço cénico no qual se exibem signos reconhecíveis da cidade. Referi espaço cénico, visto ser ao rio que se deve a representação de um lazer burguês que se contrapõe à azáfama da cidade industrial; assim se confirmará uma diacronia, necessária à formação de uma identidade nacional, como defende Tricia Cusack²⁰. *Le pont du chemin de fer à Argenteuil*, por exemplo, ilustra esta integração de dois tempos, de dois ritmos de vida: dois barcos passam sob uma das então mais recentes pontes sobre o Sena, feita de ferro e aço. É esta estética, em particular a de um Monet tardio²¹, que ecoa em quadros de António Carneiro, como

Reflexos (1921) ou os *Noturnos* de 1910 e 1911, onde o rio funciona como eixo central de composição. Porque a abstração se enuncia, dilui-se, porém, a dimensão antropológica, eventualmente narrativa, do Monet citado.

Entre Monet e Cesário é toda uma estética que emerge, fundada numa nova dinâmica visual e cromática. Em «Les Ponts», Rimbaud enuncia-a, sob o signo impressionista, simultaneamente antecipando a desconstrução formal (as diagonais selvagens) de algum modernismo: «Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes, s'abaissent et s'amoindrissent.»²² À desconstrução estética juntar-se-á ainda, em «La Rivière de Cassis», a perspectiva do rio como espaço onde a anacronia impera: o passado invade o presente, enfatizando o mistério — «Tout roule avec des mystères révoltants / De campagnes d'anciens temps»²³. A fluidez, o movimento, a indiciação da passagem são, deste modo, traços definidores do rio, fazendo dele um signo privilegiado na reconfiguração estética, visual e cultural que se opera na sequência do romantismo. Assim se compreende que, ao meditar sobre a estética de Monet, Mallarmé acentue o seu dom especial para retratar a mobilidade e a transparência das águas²⁴.

A fluidez do rio suscita ainda conotações simbólicas, em particular em sensibilidades estéticas como a dos pré-Rafaelitas, onde o símbolo é estruturante; por exemplo, num poema significativamente intitulado «The Stream's Secret», Dante Gabriel Rossetti associa a fluidez à anacronia, da qual, uma vez mais, decorre o mistério²⁵. Embora numa perspectiva distinta, a anacronia persiste em Ponge quando, em «Le monologue de l'employé», eleva a fluidez à dimensão de imagem onde o fluir da vida se reconhece²⁶. Por seu turno, Valéry, em «Le Rameur», recorre ao rio para enunciar uma parábola das agruras da vida²⁷. Curiosamente, o poema de Valéry prenuncia um dos solos semânticos que irradiam a partir deste signo, a passagem do tempo. Poder-se-á objetar ser este um *topos* banal, não raro associado à anacronia histórica, que remonta aos próprios clássicos e que pode ser ilustrado, por exemplo, a partir da quarta estrofe da segunda ode do primeiro livro de odes de Horácio. No entanto, como demonstra Jean-Marc Lévy-Blond²⁸, em particular a partir da segunda metade do século XIX, as transformações decorrentes da revolução industrial introduzem uma alteração radical na relação do sujeito com o tempo. Será, portanto, como impulso de um certo tédio nostálgico, nomeadamente face a uma *aurea mediocritas* pré-industrial que, não raro, a imagética em torno do rio é convocada. Veja-se como, em «Paisagens de Inverno», de Pessanha, o tédio é suscitado pela sua presença — «Águas claras do rio! Águas do rio, / Fugindo sob o meu olhar cansado, / Para onde me levais meu vão cuidado?»²⁹ —, ou como no poema XXXII de «O Guardador de Rebanhos», de Caetano de Castro, à

semelhança de Wallace Stevens, ele surge como signo de uma distância face ao sujeito e de uma proximidade da essência platônica, à qual esse sujeito não acede — «rios que seguem o seu caminho»³⁰.

O rio, «ce sol qui bouge», como o designa Yves Bonnefoy, em «Le bruit des voix»³¹, embora não funcionando como o correlativo eliotiano, permite uma flutuação simbólica a partir da qual o mistério³² e a sensualidade³³ se insinuam, em particular através de um intenso visualismo³⁴. Daí o seu entendimento quer como (literalmente) veículos num processo de conhecimento³⁵, quer como linguagem possível³⁶, passível, portanto, de ser explicada³⁷; isto é, como espaço ontológico por excelência, ancorado naquilo que Michel Foucault designaria como uma arqueologia das imagens. Ora, como se observou através do exemplo inicial de «Ode on a Grecian Urn», semelhante arqueologia é indissociável de uma experiência de urbanidade que decorre das mutações acima referidas. Esse aspecto é evidente, por exemplo, na primeira geração romântica inglesa, em particular num poema de William Wordsworth, intitulado «Composed Upon Westminster Bridge, September 3, 1802», no qual o rio, o Tamisa, emerge como signo de uma serenidade — «Ne'er saw I, never felt, a calm so deep! / The river glideth at his own sweet will»³⁸ — algo evocadora de reminiscências utópicas como as que ocorrem noutra poesia sua, «Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey», ou ainda em «Sonnet to the River Otter», de Samuel Taylor Coleridge. Como adiante se verá, a figuração do Tamisa revelará uma disforia radical ao longo do século XIX.

Antes de observar essa disforia, importa assinalar a interação entre ontologia e mito que assume particular relevo na poesia e na pintura americanas no espaço de tempo em análise. Robert Frost sintetiza esta interação num poema intitulado «West-Runnig Brook». Nele, Frost sintetiza a dimensão mítica de uma América que, até no mais pequeno actante — «brook», reconhece um ímpeto para esse espaço de realização utópica que é o Oeste. Já em 1829, no poema «To Cole, the Painter, Departing from Europe», William Cullen Bryant sinalizara a dimensão mítica da natureza — metonimicamente figurada pelo rio, «solemn streams» — que seria objeto de representação por parte do pintor. Em todo este processo de representação é, afinal, o sublime que se convoca. Thomas Cole é, provavelmente, o nome mais reconhecido da chamada *Hudson River School*, em torno da qual irá emergir toda uma estética que, na esteira do romantismo, irá dar corpo visual ao mito. Não é obviamente irrelevante o facto de esta escola ser designada a partir de um rio, igualmente signo de fronteira, de afirmação do sujeito no espaço *selvagem* e de consequente domínio da alteridade; enfim, de confirmação e consagração do mito. Quadros de Cole — *The Oxbow (View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm)*, *Home in the Woods*, *View of the Round-Top in the Catskill Mountains*, *Scene from the «Last of the*

Mohicans», *Landscape with Tree Trunks* — ou *The Voyage of Life*, de Asher Brown Durand, *Kindred Spirits*, *Hooker and Company Journeying through the Wilderness from Plymouth to Hartford, in 1636*, *West Rock*, *New Haven*, *Figures in a New England Landscape*, entre outros, de Frederic Edwin Church, a par dos chamados *Luministas*, como George Caleb Bingham — *The Rafters* — elevam o rio a uma dimensão mítica. Nesta, o sublime predomina a par de uma visão panorâmica — *panóptica* — do espaço e de uma conceção pastoral em que o messianismo cristão se projeta, assim comprovando um desígnio superior. Através de uma perceção anacrónica do real, passado e presente, nostalgia e modernidade, a Idade do Ouro e a indústria burguesa confluem num lugar de virtualidades adâmicas.

Também o discurso poético participa deste *projeto*, de alguma forma subcrevendo uma estética romântica idêntica à que predomina na pintura, como sucede no já mencionado poema de Bryant, ou ainda em «Concord Hymn», de Ralph Waldo Emerson, ou em «Mt. Lykaion», de Trumbull Stickney. Deve-se, todavia, a Walt Whitman a superação dessa estética e a abertura a um discurso antropológico moderno, através de «Crossing Brooklyn Ferry». Na sua esteira épica emergirá o discurso igualmente épico de Crane, onde o rio persiste como elemento estruturante. Ironicamente, será T.S. Eliot, o *menos americano* dos poetas americanos, que reconhece o rio como mito; não propriamente o Hudson, mas sim o Mississippi, esse outro rio, também ele, nuclear na mitologia americana. Escreve Eliot no início da secção «The Dry Salvages», de *The Four Quartets*:

I do not know much about gods; but I think that the river
Is a strong brown god — sullen, untamed and intractable,
Patient to some degree, at first recognised as a frontier;
Useful, untrustworthy, as a conveyor of commerce;
Then only a problem confronting the builder of bridges.³⁹

Em cinco versos, o poeta sintetiza a dimensão mítica do rio, a sua função antropológica e económica, e, por fim, a sua integração *natural* no espaço. É também no âmbito do mito, desta feita ancorado no facto histórico, que Pessoa convoca o rio na sua epopeia: «A madrugada irreal do Quinto Império / Doira as margens do Tejo.»⁴⁰ A anacronia persiste, portanto, nesta fusão imagética de utopia e *luminismo* natural. Embora denegando este último, ao convocar a atmosfera ligada ao mito sebástico (o nevoeiro), Columbano toma este mesmo rio para figurar a epopeia primordial em *Camões e as Tágides*.

Em pleno Modernismo, Eliot revisita outro rio mítico, o Tamisa, integrando-o num olhar disfórico sobre a modernidade. Através de uma anacronia de tempos distintos, o poeta exhibe, em *The Waste Land*, uma prosopopeia atra-

vés da qual o rio funciona como crítica metonímica ao presente histórico. Veja-se a terceira secção, «The Fire Sermon»: «The river sweats / Oil and tar»⁴¹. Nesta sequência, convoca-se uma memória textual isabelina, a poesia de Spenser, para, através dela, se exibir um confronto entre a euforia do passado e a disforia do presente: na poluição do rio é um declínio civilizacional que se figura; o celebrado correlativo-objetivo eliotiano. Ainda com uma imagética devedora do rio, Eliot concebera, na primeira parte, «The Burial of the Dead», um olhar sobre a multidão onde a dormência predominava, à semelhança de distopias coevas como *Metropolis*, de Fritz Lang. Foi, todavia, Baudelaire que preparou o solo imagético e estético para a percepção eliotiana.

Consciente de que a «modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente»⁴², Baudelaire recorre à imagética ligada ao rio — à sua fluidez — para, em «Tableaux Parisiens», delinear a atmosfera da cidade decorrente da industrialização — «voir [...] / Les fleuves de charbon monter au firmament»⁴³. Será, porém, através de um rio específico, o Sena, e de uma paisagem em concreto, que em «Le Crépuscule du Matin» Baudelaire encerra os seus quadros parisienses: «L'aurore grelottante en robe rose et verte / S'avance lentement sur la Seine déserte»⁴⁴. A escolha deste signo é, afinal, significativa do seu estatuto antropológico, cultural e estético no seio d(est)a cidade (moderna). Num tempo em que, tal como os Estados Unidos, a França buscava a consolidação da identidade nacional, Paris era o centro geográfico de um discurso burguês que, segundo Tricia Cusack, encontrou uma figuração especial na estética impressionista, nomeadamente através dos temas seculares por *esta* privilegiados. Na segunda metade do século XIX, o Sena torna-se um tópico primordial da estética pictórica, como se pode constatar através da presença significativa de paisagens com rio no Salon de 1878. Um certo éden burguês emerge, assim, em quadros como *Les Bateaux Rouges, Argenteuil*, de Monet, assim como *En Bateau*, de Manet, ou *La Yole*, de Renoir⁴⁵; um éden burguês que ecoará em *À sombra*, de Aurélia de Sousa, e que Almada revisitará no sincretismo modernista de *As Banhistas*.

Algo de idêntico ocorre em torno do Tamisa. Tendo a catedral de St. Paul como signo estruturante — veja-se *St. Paul from Blackfriars*, de David Roberts —, o Tamisa sustenta não só toda uma iconografia imperial — como em *Commerce, or the Triumph of the Thames*, de James Berry —, mas também os signos da modernidade — *The Embankment*, de John O'Connor, dos quais o inevitável lazer burguês participa — *On the Thames*, de Jacques-Joseph Tissot. A par destes discursos eufóricos emergem, todavia, traços de disforia, quer a que Eliot sinaliza — a poluição, prefigurada por Turner em *The Fighting «Temeraire» Tugged to Her Last Berth to be Broken* —, quer a decadência dos costumes — a prostituição e o tópico da *mulher caída*, representado por Abraham Solomon em *Drowned! Drowned!*.

Concluir-se-á que, das virtualidades imagéticas e simbólicas à meditação ontológica e política, o rio funciona como *topos* estruturante numa estética da paisagem da modernidade, entendida na porosidade dos seus vestígios. Afinal, Éluard teria razão ao escrever: «La description du paysage importe peu.»⁴⁶

NOTAS

- ¹ Tal como referi no meu livro *Ekphrasis — O Poeta no Atelier do Artista* (Chamusca, Cosmos, 2006), continuo a considerar particularmente relevante a leitura de Cleanth Brooks, «Keats' Sylvan Historian», in M. H. Abrams (ed.), *English Romantic Poets — Modern Essays in Criticism*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1960.
- ² H. W. Garrod (ed.), *Keats Poetical Works*, Londres, Oxford University Press, 1967, p. 210.
- ³ «O inconsciente do tempo chega até nós através dos seus traços e do seu trabalho. Os traços são materiais: vestígios [...] sintomas ou mal-estares, sínopes ou anacronismos na continuidade dos 'factos do passado'. [...] Benjamin exige a audácia de uma *arqueologia psíquica*: pois é ao ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas [...] que o trabalho da memória antes de tudo mais se ajusta» (George Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 104; tradução minha).
- ⁴ «[...] a paisagem literária é desde logo ecfrástica... Muito [...] do que surge na poesia como paisagem não é simplesmente [...] descritivo. O detalhe das paisagens poéticas é, muitas vezes, minimal, radicalmente seletivo e retórico. Pode ser bastante eficiente a evocar um lugar perçecionado e o espaço-tempo da sua perçecção individual e cultural, mas fá-lo através de uma representação (muitas vezes consciente) dos processos de elaboração, tanto material como mental, social e individual, que transformam numa paisagem aquela que antes era uma banal floresta» [Elizabeth Helsinger, «Blindness and Insights», in Rachel Ziady DeLue e James Elkins (ed.), *Landscape Theory*, Nova Iorque, Routledge, 2008, p. 326; tradução minha].
- ⁵ Segundo Didi-Huberman, «a história das imagens é uma história de objetos temporalmente impuros, complexos, sobredeterminados» (*ob. cit.*, p. 22; tradução minha). Semelhante impureza temporal, decorrente do conceito de *anacronismo* desenvolvido por este filósofo na obra citada, poderá ser igualmente comprovada a nível do texto poético, como adiante se verá.
- ⁶ Cf. Rachel Ziady DeLue e James Elkins, *ob. cit.*, p. 215.
- ⁷ «Segundo Gombrich, nas pinturas de paisagens do século XVI não vemos panoramas mas sim grandes acumulações de traços individuais. O significado desses traços era principalmente alegórico ou simbólico ou baseado em tópicos religiosos. [...] Gombrich insiste que o processo de transformação de 'Arte em Paisagem' começara no início do século XVI. [...] foi a ideia de pitoresco que tornou possível o desenvolvimento da arte paisagística enquanto tal [...] foi apenas através da tradição que a paisagem se autonomizou enquanto género. [...] No século XVII os temas das pinturas paisagísticas eram ainda inspirados em eventos históricos ou em narrativas míticas» (Hanna Johansson, «The Revival of Landscape Art», in Rachel Ziady DeLue e James Elkins, *ob. cit.*, p. 223 e 225; tradução minha).
- ⁸ «A paisagem tornou-se uma função digna e o futuro da pintura apenas durante o século XVIII. Nesta altura a paisagem passou a ser um tema ideal para a arte na Europa, e no século XIX tornou-se um género dominante quando os artistas urbanos organizaram excursões com o objetivo de pintar áreas vizinhas de grande beleza natural. No entanto, ainda no início do século

xx, após a sua apoteose com o Impressionismo, a arte paisagística adquiriu uma conotação pejorativa ou anacronista. [...] após o Modernismo, a ‘realidade’, a vida, assim como a vegetação, tornou-se o foco de artistas quer através da arte conceptual quer através da arte ligada [...] ao meio ambiente. Era com a materialidade que os artistas trabalhavam, muitas vezes sob a forma de abstração. Estes trabalhos eram dominados pela dimensão indexical. Fazem-me lembrar aquilo a que Michael Newman [...] chama ‘abstrações indexicais...» (idem, *ibid.*, p. 225 e 227; tradução minha).

- ⁹ Annika Waernerberg, «From Landscape Talk to Sustainable Landscapes», in Rachel Ziady DeLue e James Elkins (ed.), *ob. cit.*, p. 230-1; tradução minha.
- ¹⁰ «Historicamente, a fantasia de não se pertencer tem assumido muitas formas, incluindo a mística [...], a humanista, [...] a futurista [...], a unilateral [...], a romântica [...], e a variante nostálgica da romântica» (Robin Kelsey, «Landscape as Not Belonging», in Rachel Ziady DeLue e James Elkins, *ob. cit.*, p. 208; tradução minha).
- ¹¹ Alan Wallach, «Between Subject and Object», in Rachel Ziady DeLue e James Elkins (ed.), *ob. cit.*, p. 318; tradução minha.
- ¹² Cf. Georges Didi-Huberman, *ob. cit.*, p. 103.
- ¹³ «[...] as paisagens emergem de circunstâncias específicas a nível geográfico, social e cultural ... e a sua configuração intelectual na América [...] absorveu profundamente o mito e a memória das tradições culturais ocidentais, tanto grega como judaico-cristã» [Rachel Ziady DeLue e James Elkins (ed.), *ob. cit.*, p. 18; tradução minha].
- ¹⁴ Henry David Thoreau, *A Week on the Concord and the Merrimack Rivers*, Orleans, MA, Parnassus Imprints, 1987, p. 131; tradução minha.
- ¹⁵ Álvaro de Campos, *Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 301.
- ¹⁶ Idem, *ibid.*, p. 107.
- ¹⁷ Hart Crane, *The Bridge*, Nova Iorque, Liveright, 1970, p. 2.
- ¹⁸ «Nas nossas ruas, ao anoitecer, / Há tal sornuidade, há tal melancolia, / Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam-me um desejo absurdo de sofrer» (Cesário Verde, *Obra Completa*, ed. Joel Serrão, Lisboa, Portugália Editora, s.d., p. 63).
- ¹⁹ Cf. Georges Didi-Huberman, *ob. cit.*, p. 16 e 107.
- ²⁰ Cf. Tricia Cusack, *Riverscapes and National Identities*, Nova Iorque, Syracuse University Press, 2010, p. 117.
- ²¹ Cf. Afonso Ramos, *António Carneiro*, Matosinhos, Quidnovi, 2010, p. 76-7.
- ²² Arthur Rimbaud, *Poésies, Derniers Vers, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Librairies Générale Française, 1972, p. 225-6. A ligação do rio à geometria do espaço impera também no quadro *Porto — Inundações em Miragaia*, de Henrique Pousão, e em *Frau mit den roten Fischen, Sem título (Lissabon) e Sem título (Cidade)*, de Mário Eloy.
- ²³ *Ibid.*, p. 141 (itálicos meus).
- ²⁴ Cf. Tricia Cusack, *ob. cit.*, p. 116.
- ²⁵ «Stream, when this silver thread / In flood-time is a torrent brown» (Dante Gabriel Rossetti, *Poems*, Londres, F. S. Ellis, 1870, p. 156).
- ²⁶ «Ainsi je gagne ma vie qui s'écoule avec assez de lenteur et d'aïssance» (Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1948, p. 18).
- ²⁷ «Penché contre un grand fleuve, infiniment mes rames / M'arrachent à regret aux riantes environs» ; «Ce bruit secret des eaux, ce fleuve étrangement / Place mes jours dorés sous un bandeau de soie» (Paul Valéry, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1958, p. 108-9).
- ²⁸ Cf. Jean-Marc Lévy-Blond, «La structure espace-temps (les relativités)», in J. Alegria et al.

- (ed.), *L'Espace et le temps aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1983.
- ²⁹ Camilo Pessanha, *Clepsidra e Outros Poemas*, Lisboa, Edições Ática, 1973, p. 141.
- ³⁰ Alberto Caeiro, *Poesia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 68.
- ³¹ Yves Bonnefoy, *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1978, p. 122.
- ³² «terme mystérieux de ma course» (Stéphane Mallarmé, *Vers et Prose*, Paris, Garnier-Flammarion, 1977, p. 123).
- ³³ «ta chevelure est une rivière tiède» (idem, *ibid.*, p. 60).
- ³⁴ «la blanche Ophélie flotte comme un grand lys, / Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles [...] // [...] la triste Ophélie / Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir» (Rimbaud, *ob. cit.*, p. 62-3).
- ³⁵ Cf. Rimbaud, «Le bateau ivre», *ob. cit.*, p. 122-3.
- ³⁶ Cf. Paul Éluard, «La rivière», *Capital de la douleur, suivi de L'amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1966, p. 22.
- ³⁷ Cf. Paul Claudel, «Le fleuve», *Poésies*, Paris, Gallimard, 1970, p. 176.
- ³⁸ William Wordsworth, *Selected Poems*, Londres, Penguin, 1994, p. 170.
- ³⁹ T. S. Eliot, *Collected Poems, 1909-1962*, Londres, Faber & Faber, 1974, p. 205.
- ⁴⁰ Fernando Pessoa, *Mensagem*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 80.
- ⁴¹ T. S. Eliot, *ob. cit.*, p. 73. Cf. tb. p. 65.
- ⁴² Charles Baudelaire, *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio d'Água, 2006, p. 290.
- ⁴³ Idem, *Les fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1964, p. 104.
- ⁴⁴ Idem, *ibid.*, p. 124.
- ⁴⁵ Cf. Tricia Cusack, *ob. cit.*, p. 97-8, 101, 103-4, 106 e 111.
- ⁴⁶ Paul Éluard, «L'invention», *ob. cit.*, p. 16.