

O ESPELHO DIFUSO: a assimilação da paisagem na poesia e na pintura brasileiras

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

ARARAQUARA – S.P.

2015

RESUMO

O trabalho pretende demonstrar que a paisagem brasileira, a partir de suas representações poéticas e pictóricas, reflete de forma irregular, não linear e diversificada o que se convencionou chamar, a partir de meados do século XIX, de nossa identidade nacional. Para demonstrar as variações na representação e nos significados a elas (paisagem e identidade) atribuídos, foram selecionados poemas e telas que abordaram a paisagem no Brasil em cada um dos seguintes movimentos: Barroco, Arcadismo, Romantismo, Simbolismo e Modernismo. A partir da análise comparativa das representações do ambiente entre os pares poema/tela de cada um dos contextos históricos e culturais, busca-se mostrar que a diversidade das paisagens, das imagens pósticas e plásticas que as representam, e por consequência da identidade construída a partir delas, devem-se tanto à diversidade geográfica e histórica da paisagem brasileira, quanto às diferenças estéticas e ideológicas que determinam as formas de abordá-las oriundas das particularidades de cada uma das artes, movimento estético ou visões dos autores.

Palavras Chave: paisagem, poesia brasileira, pintura brasileira, nacionalidade

ABSTRACT

This work aims to demonstrate that the Brazilian landscape, from its poetic and pictorial representations, gradually but not linearly nor uniquely reflects our national identity. For this, poems and paintings addressing landscape in Brazil from its Baroque until the first stage of Brazilian modernism were selected to analysis. From comparative analysis between poem / painting on Nature representations belonging to each one of the historical and cultural contexts studied here, this work shows that the variety of the represented images, and therefore also the identity built from them, is due to both the diversity of the geographical and historical landscape of Brazil, and to the differences in the way to address them arising from the particularities of each one of the arts, aesthetic movement or views of their authors.

Keywords: landscape, Brazilian poetry, Brazilian painting, nationality

1 INTRODUÇÃO

Na história do Brasil, desde o Romantismo, atribui-se à Natureza o protagonismo na definição de um mito de origem e de uma identidade nacional. É nesse período que o “caráter nacional brasileiro” passa a dever sua formação aos atributos da paisagem. Tal noção repete-se no discurso dos principais autores do período, como se pode notar, por exemplo, no de Santiago Nunes Ribeiro, datado de 1843, em que busca definir nossa nacionalidade (1972, p. 47-48):

Cumpra porém notar que a mesma educação, a moral bem entendida, e mais que tudo a religião, favoneiam o desenvolvimento legítimo das nossas faculdades corpóreas ou anímicas; e longe portanto estão de contrariar os influxos salutíferos de um céu benigno, de uma terra fértil e pitoresca, abrihantada e aquecida por um sol vivificante, refrigerada pelas variações suaves, por manhãs orvalhosas e nuvens que em pura chuva se desatam; de uma destas plagas admiráveis que falam à imaginação e ao sentimento, pela magnificência dos rios caudais e oceano que a circundam, pelas correntes que a banham, pelo alcantilado das montanhas, pelas florestas misteriosas, por mil aspectos, enfim belos, sublimes ou graciosos. E a que outro senão ao Brasil podem competir as grandiosidades e primores que em mortecor pintamos, fitando apenas alguns pontos desse que nos oferece – imenso e animado panorama?

Tanto a Natureza tomada em sentido amplo, como o faz a Geografia: espaço natural composto pela flora, fauna, acidentes geográficos e fatores ambientais; quanto a Natureza restrita à noção de paisagem: campo de visão que permite a identificação, dentro de um corte espacial, dos elementos constituintes dessa Natureza delimitados em um campo e passíveis de percepção. Nessa última acepção do termo baseia-se a construção de representações de paisagens que, ao longo de cinco séculos, contribuíram para a construção de nossa identidade coletiva.

Na literatura, no sentido delimitado de representação poética, lírica ou narrativa, ou no sentido amplo de texto que registre um dado ou fato da realidade, descrito ou narrado, a paisagem constitui, mesmo antes da Renascença, um tema no qual diferentes autores exercitaram sua capacidade de construir a representação de um cenário ou de uma Natureza que pudesse ser vislumbrada pelos seus leitores. Nas artes plásticas, desde sua origem renascentista,

a paisagem constitui-se em um gênero de pintura, o que determinará sua relação com as representações literárias anteriores e posteriores à sua fixação como tal:

Em nossa história, a paisagem está ligada à pintura, na qual é reconhecida como um gênero à parte. Nada disso ocorre em literatura, em que o termo paisagem parece fadado a designar apenas um tema, por definição extraliterário, quer se trate de um quadro ou de uma região tomada como objeto de uma *ekphrasis*¹ ou de uma descrição mais ou menos realista. (COLLOT, 2013, p. 54)

Por envolver em sua definição três fatores – a paisagem da região [país] (*in situ*), a percepção da paisagem (*in visu*) e a sua representação (*in arte*) – nem sempre coesas ou coerentes entre si, as paisagens não apresentaram muitas vezes a uniformidade e homogeneidade de uma superfície polida que garantisse a reflexão não distorcida de uma imagem que busca nelas uma semelhança com o dado e com o percebido (identidade). Há irregularidades, metaforicamente falando, nas telas e poemas que se propuseram a retratar nossas paisagens. Mesmo que a predominância e a permanência do pitoresco em nossa arte, como se verá a seguir, mascarem as distorções e, por vezes, as contradições latentes ou manifestas entre esses três fatores, as superfícies ásperas de nossa Natureza por vezes se evidenciam.

A principal consequência dos desacordos manifestados entre um *locus*, sua percepção e sua representação é a fragmentação, ou para retomarmos a metáfora empregada no título – o espelho difuso -, a difusão na imagem resultante que se pretende uma identidade. Para constatar tal difusão há necessidade de recorrer a uma perspectiva histórica por meio da qual, através de diferentes exemplos de representações paisagísticas – poéticas e pictóricas –, seja possível abordá-la e expô-la.

A paisagem, objeto textual ou pictórico, surge em nossa história no momento em que dois eventos se cruzam: 1) o aparecimento do Brasil, aos olhos da Europa, como região recém-descoberta a ser dominada e, portanto, alvo da necessidade de registros escritos e de imagens que dessem conta da descoberta e facilitassem a dominação; 2) o surgimento, no século XVI, da

¹ Nos *Progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas. Aélío Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com *enargeia*, “vividez”, o que deve ser mostrado. Nos seus *Progymnasmata*, Hermógenes a define de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe (HANSEN, 2006, p. 85)

pintura de paisagem como gênero com características pré-definidas, como demonstra o comentário de Gombrich a respeito da obra de Albrecht Altdorfer (1480?-1538) (1979, p. 273):

Até os gregos, com todo o seu amor à natureza, tinham pintado paisagens somente como cenário para suas cenas bucólicas. Na Idade Média, era quase inconcebível uma pintura que não ilustrasse claramente um tema, sagrado ou profano. Só quando [século XVI] a habilidade do pintor começava a merecer como tal o interesse das pessoas é que lhe era possível vender um quadro isento de qualquer outro propósito que não fosse registrar seu deleite pessoal ante um belo trecho de paisagem.

Associa-se, portanto, à necessária habilidade de um pintor em representar os amplos detalhes de uma cena paisagística, a necessidade de um registro completo de um objeto – a paisagem americana – voltado ao olhar europeu para o surgimento de novas terras a serem definidas e delimitadas primeiramente como projeto colonial e, mais tarde, como projetos nacionais. Não se trata apenas de uma coincidência histórica: a descoberta que define o que seria a nossa origem nacional – histórica e geograficamente – e a ascensão da paisagem a elemento temático são consequências de um contexto histórico e cultural maior como demonstra Alain Roger a partir da relação etimológica entre as palavras “país” e “paisagem” (2000, p. 33):

Pays/Paysage, cette distinction lexicale récente (elle ne remonte pas au-delà du XVe) se retrouve dans la plupart des langues occidentales: *land-landscape* en anglais, *Land-Landschaft* en allemand, *pais-paysage* en espagnol, *paese-paesaggio* en italien, *país-paisagem* en portugais. Le pays, c'est, em quelque sorte, le degré zero du paysage, ce qui precede son artialisation, qu'elle soit directe (*in situ*) ou indirecte (*in visu*).

Desde o início do nosso processo de colonização são encontrados registros escritos (literários ou informativos) e telas que representam nossas paisagens. Nesse momento histórico, ainda próximos da descoberta do país, tais representações procuravam, primeiramente, fornecer à metrópole portuguesa, ou à holandesa como veremos, as informações que subsidiassem a concretização do projeto de ocupação do território. O caráter documental dessas obras era evidente e a preocupação estética, se havia, estava subordinada a esse caráter:

A relação que os holandeses estabeleceram com a natureza denota regras de uma observação puramente física ou científica, como se poderia dizer de acordo com o entendimento moderno. [...] Não havendo uma intenção na natureza a ser lida pelos homens, eles podem passar a apreender o mundo sensível, que se apresenta como imagem da realidade. (BELLUZZO, 1999, p. 113)

Surge nessas obras uma espécie de tensão entre a necessidade de construir uma representação fiel da paisagem que parecesse verossímil aos olhos do espectador ou leitor distantes e a necessidade de expressar os sentimentos, as sensações, o fascínio, o medo, experimentados pelos autores (poetas ou pintores) diante da natureza que se abria aos seus olhos.

A (aparente) dicotomia entre a percepção de uma paisagem, a consequente expressão das sensações por ela provocadas e a sua representação dentro dos moldes realistas que a determinam, porém, caracteriza não só a origem desse gênero na pintura como, talvez, sua própria essência:

Por definição, a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador. [...] De fato, a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem. As teorias da paisagem deram ênfase ora o primeiro, ora ao último desses componentes, em detrimento do segundo. Por muito tempo, o local foi considerado como o modelo que a arte devia imitar, conforme a concepção tradicional de *mimésis*. (COLLOT, 2013, p. 17)

Além dos aspectos contextuais que atribuem tal ambivalência à paisagem – verossimilhança e expressão – o próprio gênero parece suscitar em sua construção uma ambiguidade na sua relação com a Natureza uma vez que é tomada como “natural” ao mesmo tempo em que se constitui como algo construído:

De fato, parece que a paisagem é continuamente confrontada com um essencialismo que a transforma em um dado natural. Há algo como uma crença comum em uma naturalidade da paisagem, crença bem arraigada e difícil de erradicar, mesmo sendo ela permanentemente desmentida por numerosas práticas. (CAUQUELIN, 2007, p. 8)

O elemento técnico responsável por essa ambiguidade é a teoria da perspectiva², desenvolvida durante a Renascença, responsável pelo surgimento do gênero “paisagem” e contemporânea às descobertas do Novo Mundo. A perspectiva renascentista, presente de forma regrada em quatro das telas aqui analisadas, criará o estatuto não apenas de construção da paisagem quanto de sua fruição, fazendo com que o espectador tome-a como meio de representação, se não realista, pelo menos plausível da natureza.

Essa tensão está presente na origem deste gênero na pintura. Michel Collot, em seu artigo “Pontos de vista sobre as percepções da paisagem” assim a define:

A paisagem é definida do ponto de vista a partir do qual ela é examinada: quer dizer, supõe-se como condição mesma de sua existência a atividade constituinte de um sujeito. Talvez seja por isso que, na história de nossa civilização, o desenvolvimento da paisagem foi frequentemente acompanhado pelo do indivíduo. As primeiras representações picturais da paisagem, a aparição da palavra nas línguas europeias, datam do século XVI, e são contemporâneas da emergência de um espaço antropocêntrico. É o Romantismo que, com sua teoria da paisagem como “estado de alma”, enfatizará o aspecto subjetivo, parcial, egocêntrico de nossa experiência do espaço. Mas a fenomenologia mostrará que essa solidariedade entre paisagem percebida e sujeito perceptivo envolve duplo sentido: enquanto horizonte, a paisagem se confunde com o campo visual daquele que olha, mas ao mesmo tempo toda consciência sendo consciência de ... , o sujeito se confunde com seu horizonte e se define como ser-no-mundo. (COLLOT, 2012, p. 12)

A representação das paisagens brasileiras, obviamente, não escapa a esse dualismo “campo visual”/ “consciência”. E além do aspecto existencial, ou para usar um termo de menor teor filosófico, privado, o duplo sentido possibilitado pela paisagem será, mesmo antes do Romantismo, um dos fatores que definirão de forma retroativa e graças a esse mesmo Romantismo, nossa nacionalidade, ou seja, uma identidade coletiva.

A constância da paisagem como tema e gênero ao longo de nossa história artística

² Perspectiva: técnica de representação, numa superfície plana, do espaço tridimensional, baseado no uso de certos fenômenos ópticos, como a diminuição aparente no tamanho dos objetos e a convergência das linhas paralelas à medida que se distanciam do observador. (CHILVERS, 2007, p. 405)

parece sugerir, num primeiro momento, uma coesão na construção de uma representação do Brasil como sendo o lugar em que os constituintes da natureza – mesmo quando alterados – propiciariam sua identificação como Nação: os vastos horizontes, a diversidade, o colorido, a harmonia das formas, sua preponderância sobre o humano, a dificuldade ou mesmo impossibilidade de dominá-la. Essa aparente coesão é facilmente percebida desde as primeiras representações poéticas e pictóricas que se restringiram a inventariar os elementos que compõem a Natureza ou a enaltecer seu caráter pitoresco.

A leitura de tais paisagens como pitorescas, datada do Romantismo, como pôde ser visto, por exemplo, no texto de Santiago Nunes, leva em conta o fato de que, ao contrário da concepção europeia de paisagem que privilegiava, na poesia e na pintura, uma Natureza disciplinada – o jardim –, nos trópicos predominava uma Natureza que escapava a uma concepção bucólica. Aqui, estávamos muito mais próximos de uma paisagem ameaçadora em seu caráter indômito, separada, por isso tanto da cidade – considere-se a cidade europeia ou as vilas de nosso período colonial – quanto desse jardim disciplinado:

É papel do jardim estabelecer e manter a distinção entre os terrores naturais e os benefícios dessa *parens mater*. Se o jardim se separa da cidade, ele também se separa de uma natureza furiosa, tempestuosa e desértica. Nessa dupla condição, só o jardim é ameno (*amoenus*), prazenteiro. (CAUQUELIN, 2007, p. 63)

Tal afastamento dessa concepção, digamos, clássica de paisagem-jardim, levar-nos-á e enxergar o predomínio do que se convencionou chamar de pitoresco no retrato de nossa Natureza. Primeiramente, toma-se por pitoresco, aqui, a noção que surgiu entre o final do século XVIII e o início do século XIX quando se atribuía a esse termo características relacionadas à paisagem, real ou pintada. Em Língua Portuguesa, o termo é empregado pela primeira vez em 1838 na obra de Visconde de Juromenha, e posteriormente na de Ferdinand Denis em 1846 como adaptação do termo italiano *pitoresco*, com influência de “pintar”, daí a forma “pintoresco” apontada no dicionário etimológico (MACHADO, 1967, p. 1821). Segundo o *Dicionário Oxford de Arte*:

À estética pitoresca agradavam a imperfeição e a irregularidade, havendo tentativas de estabelecê-la entre o “belo” e o “sublime”. Assim, as cenas pitorescas nem eram serenas (como o belo) nem inspiravam reverência (como o sublime), mas repletas de variedade,

detalhes curiosos e texturas impressionantes[...] (CHILVERS, 2007, p. 415)

Embora anteriores a essa definição, as primeiras obras aqui analisadas permitem vislumbrar alguns dos aspectos que definem o pitoresco. Não porque constituam um pitoresco *avant la lettre*, e, sim, por tentar dar conta de uma “natureza furiosa” que invadia os limites do jardim, corrompendo-o e exigindo, portanto, a inclusão de elementos estranhos ao projeto bucólico. A serenidade e o sublime, esperados em uma representação clássica, e mesmo depois, na estética romântica, eram perturbados pela variedade, pelos “detalhes curiosos” e pelas “texturas impressionantes”. Os dois exemplos que se seguem, o trecho do poema “À Ilha de Maré – termo desta cidade da Bahia – Silva”, de Manuel Botelho de Oliveira e a pintura de Frans Post (Imagem 1), são representativos de alguns aspectos que já poderiam ser relacionados ao pitoresco:

Jaz oblíqua forma, e prolongada
A terra de Maré toda cercada
De Netuno, que tendo o amor constante,
Lhe dá muitos abraços por amante,
E botando-lhe os braços dentro dela
A pretende gozar, por ser mui bela.
Nesta assistência tanto a senhoreia,
E tanto a galanteia,
Que do mar de Maré tem o apelido,
Como quem preza o amor de seu querido:
E por gosto das prendas amorosas
Fica maré de rosas,
E vivendo nas ânsias sucessivas,
São do amor marés vivas;
E se nas mortas menos a conhece,
Maré de saudades lhe parece.
Vista por fora é pouco apetecida,
Porque aos olhos por feia é parecida;
Porém dentro habitada
É muito bela, muito desejada,
É como a concha tosca, e deslustrosa,
Que dentro cria a pérola fermosa.
Erguem-se nela outeiros
Com soberbas de montes altaneiros,
Que os vales por humildes desprezando,
As presunções do Mundo estão mostrando,
E querendo ser príncipes subidos,
Ficam os vales a seus pés rendidos.
Por um, e outro lado
Vários lenhos se vêem no mar salgado;
Uns vão buscando da Cidade a via,
Outros dela se vão com alegria;

E na desigual ordem
Consiste a fermosura na desordem.
(BOTELHO DE OLIVEIRA, 1953. p. 125-126)

No poema de Botelho, a paisagem é duplamente emoldurada: primeiramente pela forma poética que, ao delimitar o seu conteúdo – a descrição da paisagem – equivale à moldura em uma tela (essa comparação será retomada mais adiante); depois pelo emprego de palavras que orientam espacialmente a paisagem (“oblíqua”, “forma”, “prolongada”, “cercada”).

A recorrência ao animismo, próprio desse tipo de representação, está presente em vários versos (“A pretende gozar, por ser mui bela”; “E vivendo nas ânsias sucessivas”; “É como a concha tosca, e deslustrosa,/Que dentro cria a pérola fermosa”; “Ficam os vales a seus pés rendidos”). Contribui esse animismo à descrição pitoresca também identificada em versos que dão à paisagem o exotismo necessário ao gênero: “Vista por fora é pouco apetecida”; “É como a concha tosca, e deslustrosa”; “Erguem-se nela outeiros / Com soberbas de montes altaneiros”; “Consiste a fermosura na desordem”. Assim como a variedade que tão bem exemplifica o pitoresco e é sintetizada no último verso.

Imagem 1 – POST, F. **Paisagem de várzea com engenho**, 1652. Óleo sobre tela, arredondado na parte de cima, 282,5 x 210,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdã, 1933

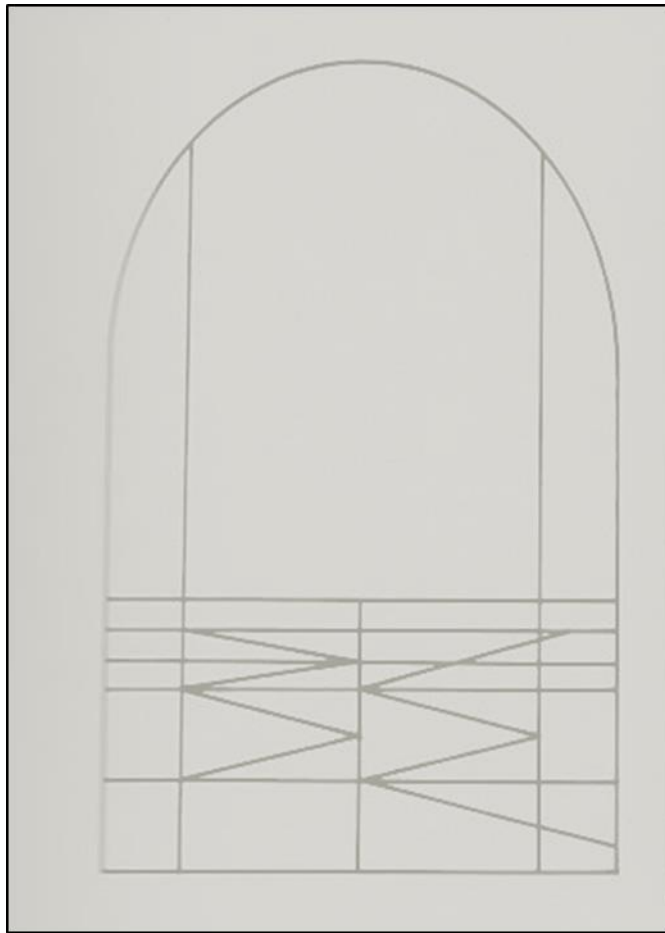


Fonte: (LAGO; LAGO, 2006, p. 138)

O painel de Frans Post tem um formato que remete a uma “janela”, devido a sua moldura superior em arco, e que delimita o campo de visão e conduz o olhar a um horizonte que se estende a uma larga distância onde, apesar do predomínio de um

firmamento preenchido apenas pela luminosidade, percebe-se uma grande quantidade de elementos pitorescos (ver ampliações abaixo): folhagens diversas, insetos, casario, animais, figuras humanas miniaturizadas, frutos e um inusitado pássaro pousado sobre a moldura da “janela” e que lhe dá um caráter metalinguístico. Vê-se, abaixo (Imagem 2), a composição geométrica em que se baseia a tela:

Imagem 2 – Esquema geométrico da tela **Paisagem de várzea com engenho**, Frans Post.



Fonte: (CIVITA, 1979, p. 68)

A geometrização disciplina e hierarquiza tal diversidade e tenta impor-lhe o equilíbrio, a harmonia e a serenidade esperados em uma natureza que se entregue à contemplação. A geometria também formaliza o projeto renascentista de, por meio da perspectiva, construir uma visão da Natureza que, a partir daquele momento, substitui a própria Natureza, num fenômeno denominado “artialização”:

Por muito tempo, o local foi considerado como o modelo que a arte devia imitar, conforme a concepção tradicional de mimésis. Os modernos tenderam a inverter essa hierarquização, insistindo no papel das representações artísticas, que nos fazem achar belos os locais em si próprios indiferentes. É a tese da “artialização”, segundo a qual, na expressão de Wilde, a natureza imita a arte. (COLLOT, 2013, p. 17)

Nas ampliações reproduzidas abaixo (Imagens 3 e 4), nota-se que a variedade, os detalhes curiosos e as texturas impressionantes criam uma paisagem “imitada pela natureza”. Ao artificialismo da moldura em forma de “janela”, soma-se o artificialismo do enquadramento no qual a vegetação e os animais são dispostos obedecendo aos limites dessa moldura. Tais procedimentos dão à representação da paisagem seu caráter icônico:

Na natureza em que sua apresentação é de ordem icônica, a paisagem responderá, com efeito, à regra de separação e substituição dos termos de uma relação: será ícone da Natureza, e não semelhante a ela; será construída, artificialmente produzida para convocar a natureza a preencher o vazio que o traço perigráfico estende ao olhar. (CAUQUELIN, 2007, p.74-75)

Imagem 3 - Recorte da tela **Paisagem de várzea com engenho**, Frans Post, 1652.



Fonte: (LAGO; LAGO, 2006, p. 140-141)

Imagem 4 – Detalhe da tela **Paisagem de várzea com engenho**, Frans Post, 1652.



Fonte: (LAGO; LAGO, 2006, p. 139)

Nessas obras, a seleção e a organização dos componentes obedecem à lógica herdada da concepção clássica (aristotélica ou horaciana) que define o caráter imitativo da obra de arte e sua relação com a Natureza:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado.

[...] Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe admirá da imagem, como imitada, mas tão somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie.

Sendo, pois, a imitação própria da nossa natureza (e a harmonia e o ritmo, porque é evidente que os metros são partes do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas, pouco a pouco deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos. (ARISTÓTELES, 1966, p. 71-72 (1448b))

Eu o aconselharei a, como imitador ensinado, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem viva. Uma peça abrilhantada pelas verdades gerais e pela correta descrição dos caracteres, porém de nenhuma beleza, sem peso nem arte, por vezes deleita mais fortemente o público e o retém melhor do que versos pobres de assunto e bagatelas mavisas. (HORÁCIO, 1981, p. 64)

Ao longo dos séculos, a presença de representações que se encaixam nas definições reproduzidas acima denota uma visão em que a arte obedece às noções de caráter imitativo inerentes ao homem: de “ensinar” como aspecto comum à arte; de observação da vida e dos caracteres como modelos. Entre os séculos XVI e XIX, muitas das obras que enfocaram paisagens brasileiras basearam-se em tal concepção “didática” da obra de arte, fosse ela voltada para o público externo, como é o caso do poema de Manuel Botelho e da tela de Post, ou para o público interno, como se verá nas obras subsequentes. Tal aspecto é mais evidente nas primeiras telas seja por se tratarem de obras de estrangeiros (Post, Rugendas), seja pela sua preocupação predominante com o caráter documental-informativo de suas pinturas. Porém, não se pode restringi-las ao valor documental. Nelas o conceito de *mimesis* não se reduz à noção de cópia. As representações poéticas e pictóricas da paisagem são resultado de uma percepção (*in visu*) que determinará sua realização (*in arte*):

Do mesmo modo, a *mimesis* aristotélica não é simples cópia, mas produção original: *poiesis*. A tragédia não é simulacro das ações

humanas, mas produção de um conjunto de traços, que por uma linguagem elevada, provocando piedade e temor, obedecendo a leis específicas, às regras do gênero, propõe ações exemplares à admiração e ao conhecimento dos atenienses. Cabe a eles preencher esses traços, reunir os fragmentos em uma totalidade mnêmica. (CAUQUELIN, 2007, p. 71-72)

Por conta do contexto histórico em que foram produzidas essas primeiras obras e por interferência, digamos assim, dos sujeitos que as conceberam, como sugere o texto de Collot antes citado, elas tanto reiteram um mito anterior ao próprio descobrimento do Brasil – o do lugar edênico – quanto antecipam alguns parâmetros do que será depois um dos constituintes do mito de nossa identidade nacional. Assim Sérgio Buarque de Holanda define suas primeiras manifestações:

Sempre os mesmos elementos que, durante toda a Idade Média, se tinham apresentado como distintivos da paisagem do Éden ou que pareciam denunciar sua proximidade imediata: primavera perene ou temperatura sempre igual sem a variedade das estações que se encontra no clima europeu, bosques frondosos de saborosos frutos e prados férteis, eternamente verdes ou salpicados de flores multicoloridas e olorosas, cortados de copiosas águas (usualmente quatro rios, segundo o padrão bíblico), ora em lugar elevado e íngreme, ora numa ilha encoberta em que mal se conhece a morte ou a enfermidade ou mal algum. (HOLANDA, 2000, p. 211-212)

Esta interpretação da paisagem, e por consequência do país, como sendo esse lugar edênico não se limita ao Brasil, como demonstra Sérgio Buarque de Holanda em sua obra. Em toda a América espanhola, esse mito se repete, ora associado ao Eldorado, ora procurando associar os nativos às figuras de Adão e Eva. A permanência e a abrangência desse mito edênico devem-se, portanto, tanto a uma coerência sustentada pela reiteração narrativa ou livresca de seus componentes quanto à predominância de uma concepção de arte como *mimesis*, que perpassa quase todo o período aqui estudado.

Partindo-se dessas duas primeiras constatações – a da frequência da paisagem como tema das artes brasileiras e sua importância na constituição de um mito de origem – o presente trabalho pretende analisar alguns “retratos” do Brasil com o objetivo de demonstrar as diferentes formas em que a homogeneidade de um mito, mesmo que aparente, foi fraturada.

Para tanto, foram escolhidas representações poéticas e pictóricas de cinco momentos fundamentais de sua história: no período colonial – século XVII – tomam-se como base o poema de Gregório de Matos (“Descreve o poeta a cidade do Recife em Pernambuco”) e a pintura de Frans Post (“Vista da Cidade Maurícia e do Recife”); ainda no período colonial, analisam-se o soneto de Cláudio Manuel da Costa e a tela “Vila Rica”, de Rugendas; na independência política no século XIX, foram selecionados o poema “Caxias”, de Gonçalves Dias (presente em *Primeiros Cantos*) e uma tela de Rugendas (“Paisagem na Selva Tropical Brasileira”); no final do século XIX, em um país ainda pré-industrializado, a paisagem no soneto “Sob os ramos”, de Pedro Kilkerry e na tela “Sertanejas” de Antônio Parreiras; e na modernização sócio-econômica do Brasil a partir do século XX, o poema “Paisagem nº 2”, de Mário de Andrade (*Pauliceia Desvairada*) e a tela *São Paulo*, de Tarsila do Amaral.

Busca-se, num primeiro momento, por meio do levantamento dos aspectos estruturais e temáticos dessas dez obras, identificar as contribuições de seus criadores não só para a construção de um repertório de “imagens” sobre o Brasil bem como para as diferentes concepções de uma brasilidade a elas atribuída. Num segundo momento, pretende-se estabelecer as relações de significado entre os pares de obras selecionados com a finalidade de definir as soluções encontradas pelos poetas e pintores na seleção e organização dos componentes de suas respectivas paisagens e como eles se definem e posicionam diante do espaço representado. A partir dessas análises, perscruta-se aquilo a que se poderia chamar *notas dissonantes* que, segundo parece, poderiam ser causadas pela relação entre necessidade expressiva dos autores (ou subjetividade inerente à obra de arte) e o caráter representativo, objectual, característico da paisagem. Tais dissonâncias levariam a um rompimento na coesão esperada na construção de uma identidade nacional.

É preciso, portanto, definir claramente e estabelecer o que seriam exatamente seguintes conceitos: **mito**, **nacionalismo** (ou nacionalidade), **representação** e **expressão**. Por mais adequados para abordar a especificidade dos objetos que constituem nosso corpus, escolheu-se trabalhar, aqui, com dois sistemas teóricos que definem **mito**, a fim de nortear a análise das obras: a das relações entre signo, significado e significante na construção do mito, presentes na obra de Barthes; e a das relações entre mito e linguagem estabelecidas pela obra de Cassirer.

Roland Barthes, em *Mitologias*, analisa os discursos poético e pictórico que materializam o **mito**; ele permite, com isso, empregar uma mesma conceituação para os dois objetos, já que “a sua unidade provém do fato de serem todas (língua, fotografia, pintura...) reduzidas ao simples estatuto de linguagem.” (BARTHES, 2010, p. 205).

Tornam-se esses objetos, nos termos empregados por Barthes, *linguagem-objeto* sobre a qual se constituirá um novo mito. (BARTHES, 2010, p. 206)

Cassirer estabelece uma relação entre a linguagem verbal e o mito com a intenção não só de buscar uma origem comum a ambos, mas também de, principalmente por meio de sua análise sobre o poder da metáfora, identificar um mecanismo comum à linguagem e à constituição do mito que os tornem símbolos possuidores de significados autônomos:

Em lugar de tomá-las como meras reproduções, devemos reconhecer, em cada uma [das formas intelectuais], uma regra espontânea de geração, um modo e tendência originais de expressão, que é algo mais que a mera estampa de algo de antemão dado em rígidas configurações de ser. Deste ponto de vista, o mito, a arte a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e partaja seu próprio mundo significativo. (CASSIRER, 2009, p. 22)

Para o conceito da **representação**, embora a concepção de *mimesis*, presente nas obras clássicas de Horácio e Aristóteles aqui citadas, seja elucidativa do inicialmente caráter documental dessas obras, não podemos nos restringir a ela, em face dos propósitos do trabalho. Hegel, em sua *Estética*, relativizou a questão da imitação ao tirar-lhe o caráter definidor da obra de arte e ao dar-lhe sua dimensão moderna (ou, poderíamos dizer, romântica):

[...]que a arte tenha de pedir as formas à natureza é afirmação incontestável e da qual ainda viremos a falar mais vezes. É de tal natureza o conteúdo de uma obra de arte que, embora dotado de caráter espiritual, só em formas naturais pode ser representado. Quando de um modo abstrato se diz que a obra de arte é imitação da natureza, parece que se querem impor à atividade do artista limites impeditivos da criação propriamente dita. Ora, como já vimos, ainda quando se imita a natureza tão exatamente quanto possível, jamais se chega a obter a reprodução rigorosamente fiel dos modelos. (HEGEL, 1952, p. 16)

Ainda que de caráter normativo e generalizante, apesar dos vários exemplos enumerados pelo filósofo, e presa à noção de belo ideal, a definição de Hegel para a representação na obra de arte é, aqui, pertinente, de modo particular porque vislumbra um dos aspectos a serem abordados na presente análise, que é o reconhecimento de que a imitação da

natureza não significa impor ao artista “limites impeditivos da criação propriamente dita”. Segundo a concepção aqui sustentada, é a ausência de limites que fará com que os artistas, a partir do Romantismo, ou talvez até antes dele, comecem a corromper o princípio mimético. Porém, isso não significará a sua superação, pois:

[...] do classicismo ao simbolismo, o princípio da imitação da natureza, sob as formas mais variadas, exerceu uma autoridade estética forte demais para não ter correspondido a uma prática artística que vem sendo perseguida desde então aos nossos dias. (GRUPO μ, 1980, p. 81)

O conceito de **expressão** talvez se apresente como o de mais difícil definição. Começemos pela reflexão de Alfredo Bosi:

A ideia de expressão está intimamente ligada a um nexos que se pressupõe existir entre uma *fonte de energia* e um *signo* que a veicula ou a encerra. Uma força que se exprime e uma forma que a exprime. (BOSI, 1989, p. 50)

Pode-se ponderar que o nexos entre uma “fonte de energia” e um “signo” que o representaria é muito impreciso, se se trabalha, como é aqui o caso, não com a possível análise de um grito primordial ou de rabiscos espontâneos, e, sim, com poemas e telas que apresentam os signos em tal grau de complexidade de seleção e organização que muita vez é tudo – o signo – o que resta. Na sequência do mesmo ensaio, Bosi é mais específico ao tratar da expressão:

A necessidade de interpretar decorre da distância que medeia entre o fenômeno simbólico e as suas raízes emotivas. Na projeção, o choro e o grito parecem inerentes ao sentido interno do *pathos*. Mas na obra de arte, junto com a irrupção do sujeito, há a mediação da palavra ou da figura, dotadas muitas vezes de ambiguidades, e só inteligíveis no interior da rede semântica inteira. (BOSI, 1989, p. 52)

Ou seja, a palavra ou a figura é responsável pela mediação entre as “raízes emotivas” e o fenômeno simbólico, que se pode tomar aqui como sinônimo de arte. Mas a figura e a palavra apresentam ambiguidades que seriam identificáveis (interpretáveis?) se se tomar a representação artística em sua totalidade semântica. Aqui outro problema quanto à expressão coloca-se em razão do corpus escolhido: o objetivo primeiro dos

textos e telas aqui analisados não é dar voz ou forma a um sentimento (ou *pathos*). Mas seu conteúdo objetivo – paisagens – não exclui esse *pathos*; antes o tem como uma espécie de modalizador que intervém na sua representação:

O papel da linguagem não é exteriorizar um conteúdo ideológico prévio, uno, já pronto, feito e perfeito. Não. A consciência poética constrói um objeto semântico, o poema, a partir de uma situação já interiorizada, sempre complexa, e dotada, em geral, de uma ‘atmosfera’ (afetiva, tonal); mas os seus perfis, os seus aspectos particulares, irão se diferenciando à medida que o artista sondar a própria memória e der contorno e relevo à sua intuição. (BOSI, 1989, p. 60)

Cabe identificar na obra, como um objeto de **representação/expressão**, os significados dados a seus signos constituintes:

[...] as palavras têm um corpo material e sensível, que é o que resta quando as despojamos dessa unidade semântica, abstraída da qual elas se tornam elementos físicos, sonoros ou visuais. A operação abstrativava pela qual o obtemos [...] leva-nos a reconhecer a existência da função da simbolização, realizada à custa de diferentes elementos materiais, sensíveis, elevados à condição de signos: as palavras, as cores, as linhas, os volumes, o vomento do corpo, as formas geométricas e até as naturais. Esses signos, graças à função da simbolização, podem articular-se, constituindo modalidades simbólicas distintas, através das quais a experiência recebe uma forma, os sentimentos encontram expressão e o pensamento representa os objetos. (NUNES, 1989, p. 74)

É da tensão e, no caso das obras aqui analisadas, da contradições existentes entre as “modalidades simbólicas distintas” que se origina a fratura no mito de origem nacional que se pretende demonstrar neste trabalho. Para isso, não foram escolhidas obras cuja principal função fosse dar forma ao mito de **nacionalidade**. Isso obrigaria a excluir os autores anteriores ao Romantismo – Gregório de Matos e Cláudio Manuel da Costa – por não terem suas obras tal finalidade. Teria sido preciso restringir a pesquisa às obras da assim chamada Era Nacional de nossa literatura. Embora o poema de Gonçalves Dias e a segunda tela de Rugendas aqui abordados mais se aproximem de uma construção coesa e coerente de um mito nacional por meio da representação da paisagem, há nelas como que um hiato entre “experiência”, “sentimentos” e “pensamento” que lhes quebra a unidade.

Desde o advento do Romantismo, na literatura brasileira, tornou-se questão premente para nossos autores e, por extensão para a historiografia literária, aplicar a noção de nacionalidade à nossa produção artística, ou seja, buscar explicações, exemplos ou justificativas que sustentassem o emprego do gentílico “brasileira” ao nos referirmos a nossa literatura e a nossa arte. E mais, que pudessem tornar coerente um conceito de nacionalidade aplicado ao nosso caso específico: nação periférica – em relação à Europa – recém-fundada nos trópicos, herdeira da cultura e da história europeias e, ao mesmo tempo, ávida por se diferenciar delas.

Sucessivamente, a partir do Romantismo, os movimentos literários e as correntes teóricas ligadas a eles procuraram estabelecer os parâmetros que determinariam a origem de nossa literatura. Seus critérios variaram: estético-temático (a identificação de elementos de estilo e de linguagem ou a enumeração de índices de nacionalidade); histórico-ideológico (a construção de instituições nacionais); étnico-antropológico (a definição do surgimento de um “homem brasileiro”, formado a partir da miscigenação entre índios e europeus, que representaria em sua origem o “espírito brasileiro”).

Apesar da variação dos critérios adotados a partir do Romantismo para a definição de nossa identidade nacional, essa definição, ou pelo menos sua necessidade só se torna evidente após nossa independência política que, para simplificar, pode ser demarcada pelo ano de 1822 – data mediana dentro de um longo processo que se inicia com a vinda da família real, em 1808, e só se conclui com a abdicação de D. Pedro, em 1831. Esse episódio histórico torna-se fundamental para a definição de nossa nacionalidade, porque é a partir dele que se têm os instrumentos necessários para o surgimento de uma ideologia nacional:

A ideologia nacional: Trata-se de uma ideologia unificadora, elaborada intencionalmente para garantir a coesão do povo no Estado.
[...]

A *fraternité* é o grande ideal coletivo da Revolução Francesa. É nela que se fundamenta a ideia de nação, reflexo ideológico de se pertencer a um Estado em que a classe dirigente quer impor a todos os cidadãos a unidade de língua, de cultura e de tradições e, por esta razão, busca transferir ao nível do Estado aqueles sentimentos de adesão que os homens sempre tiveram com relação a sua comunidade natural. (BOBBIO, 1995, p. 800)

A proximidade entre os representantes de nossas letras românticas (Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre, José de Alencar) e o poder político, cujo exercício por

vezes coube a eles próprios, explicita a afinidade entre a necessidade pública e a necessidade estética de criação de um mito de origem e de uma identidade nacional:

A construção do Estado-nação no Brasil não pode ser separada do fato de que a oligarquia colonial, composta basicamente de descendentes de portugueses, manteve-se no poder após a independência. Os literatos em geral pertenciam a esta oligarquia, e seu trabalho, criando representações, mitos, imagens que permearam a cultura pública, contribuiu decisivamente para constituir o Brasil como uma comunidade política imaginada, e imaginada como implicitamente limitada e soberana. (JOBIM, 2013, p. 59)

Dentre os representantes dos primeiros critérios de definição de nossa nacionalidade (estético-temático), aparecem os europeus que, em seus esboços históricos e críticas, procuraram demarcar os aspectos que definiriam a incipiente literatura:

Esse Novo Mundo que deu tanta poesia a Saint-Pierre e a Chateaubriand é assaz rico para inspirar e nutrir os poetas que crescerem à sombra das suas selvas primitivas. (HERCULANO, 1978, p.136)

Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres. Essa natureza, muito favorável aos desenvolvimentos do gênio, esparze por toda parte seus encantos, circunda os centros urbanos com os mais belos dons; e não como em nossas cidades, onde a desconhecem, onde muitas vezes não a percebem. (DENIS, 1978, p. 37)

Em ambas as passagens ficam evidentes as relações entre o fazer poético, sua função e a natureza que o cerca, que, segundo A. Herculano e F. Denis, fornece ao mesmo tempo o tema, a inspiração e a fonte – em sentido muitas vezes denotativo e não metafórico – de sua poesia. Cabe aqui definir as acepções dadas ao termo **natureza**: primeiramente como aquilo que tem existência objetiva, externa ao sujeito que a conhece e, portanto, independente de suas ações. E, em um sentido mais restrito, paisagem ou cenário natural que serve não apenas como pano de fundo sobre o qual se desenrola o drama humano, mas também como fator determinante na constituição desse drama. Cabe ao poeta, portanto, uma dupla função: representar o que se

definiria como poesia ou literatura brasileira por meio dessa natureza que se impunha e, ao fazer isso, construir o mito de nossa origem nacional, cujos demais esteios seriam, além da citada natureza, o índio e a língua nacional, esta devidamente oposta à portuguesa pela contribuição do léxico indígena.

Movidos por essa convicção a respeito do papel da natureza na constituição de nossa arte e de nossa literatura, esses mesmos estrangeiros buscaram nas obras do período colonial exemplos desse papel que justificassem seus argumentos. Como faz Ferdinand Denis ao analisar a obra de Santa Rita Durão - *Caramuru* (DENIS, 1978, p. 49-57). Ou negativamente Garrett ao lamentar sua ausência na obra de Tomás Antônio Gonzaga (GARRETT, 1978, p.91).

Eles serão seguidos pelos poetas da 1ª geração do Romantismo (Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães) que, tanto em seus poemas quanto nos respectivos prefácios que escreveram para eles, propuseram definir nossa identidade nacional pelos elementos que a constituiriam:

O fim deste livro, ao menos aquele a que nos propusemos, que ignoramos se o atingimos, é o de elevar a Poesia à sublime fonte donde ela emana, como o eflúvio d'água, que da rocha se precipita, e ao seu cume remonta, ou como a reflexão do corpo luminoso; vingar ao mesmo tempo a Poesia das profanações do vulgo, indicando apenas no Brasil uma nova estrada aos futuros engenhos. (MAGALHÃES, 1980, p. 39)

Foram compostas [as poesias] nas margens viçosas do Mondego e nos píncaros enegrecidos do Gerez – no Doiro e no Tejo – sobre as vagas do Atlântico, e nas florestas virgens da América. [...]

Com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as ideias que em vim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano [...] (DIAS, 1998, p. 103)

Tida como superior à própria poesia, essa natureza – “fonte donde ela emana” – ultrapassa a concepção de cenário, mesmo de tema, para assumir a função de redentora de uma poesia vulgar, e condutora, exclusivamente no Brasil, de seu futuro literário.

É durante o século XIX que uma das características da pintura de paisagem – seu aspecto político, no sentido de um instrumento de poder – evidencia-se, conforme constata Cláudia Valadão de Mattos (2009, p. 286) a partir da leitura da obra de W. J. T. Mitchell:

Trata-se aqui de atribuir um papel ativo à pintura de paisagem como instrumento de poder. Tal poder é derivado, em primeira instância, de sua capacidade de “passar por natureza”, de ser o *locus* de naturalização de determinadas relações sociais.

Quando, a partir do Realismo/Naturalismo no final do século XIX, buscou-se estabelecer uma explicação social ou etnológica para a origem de nossa literatura, ainda assim, a natureza permaneceu como índice fundamental na definição do caráter brasileiro e, por isso mesmo, na definição de nossa nacionalidade. O mais eminente representante dessa concepção é Sílvio Romero (1902, p. 49):

As noites são claras e tépidas. Tudo nos convida para as concepções naturalistas, calmas, serenas, sem nebulosidades. Oxalá a obra dos homens corrija a natureza no que ela aqui tem de mau e desenvolva os bons germens que ela aqui tanto nos prodigaliza.

Elemento formador, inspirador, direcionador ou mesmo fator mesológico a ser corrigido, a natureza está presente em poemas e quadros desde o mais remoto período colonial. Essa variada gama de papéis atribuídos à paisagem, por si só demonstraria a dificuldade em reduzi-la a mero elemento pitoresco. Porém, o comentário de Sílvio Romero acrescenta um elemento perturbador: ele atribui à paisagem um juízo de valor moral, ou seja, apresentaria ela bons e maus germens e caberia aos homens – no caso, aos brasileiros – corrigir a natureza. Ora, são esses os princípios e procedimentos observados nas dez obras aqui analisadas: às paisagens representadas são anexados valores e cabe aos poetas e pintores posicionarem-se diante deles como críticos ou corretores deles, tarefa assumida ora com pejo, ora com angústia.

Houve e há interpretações posteriores a dos românticos que procuraram relativizar tal papel moral, digamos assim, dado à natureza, como ocorre no clássico texto de Machado de Assis sobre o “instinto de nacionalidade”:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (MACHADO DE ASSIS, 1957, p. 135).

Porém, o que interessa aqui é, em primeiro lugar, a partir da constatação da importância atribuída à natureza dentro de nossa literatura, analisar como ela foi representada, e com que finalidade, nas paisagens que constituem os temas dos poemas e das telas aqui selecionados.

Não foi empregado, na seleção e ordenação dessas obras, um critério cronológico que tome como princípio a noção de uma evolução ou progresso nas diferentes concepções e representações da natureza e do que seria, por consequência, um aperfeiçoamento na concepção de nossa nacionalidade. O motivo é não tomar a sequência de obras e movimentos como um caminho inexorável para o aperfeiçoamento seja do “espírito de um povo”, seja das formas artísticas que lhe correspondem. Antes, procurou-se levantar os recursos empregados pelos diferentes autores aqui estudados como modos de construção de um discurso literário e artístico que, em suas respectivas formas e símbolos, correspondam aos momentos históricos com os quais estão identificados. Pois, como afirma Haroldo de Campos em sua crítica à obra de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*:

O impasse se resolve pela adoção da ‘perspectiva histórica’. Se ao ‘espírito do Ocidente’ coube encarnar-se nas novas terras da então América Portuguesa, incumbe ao crítico-historiador retrazar o itinerário de **parousia** desse Logos que, como uma árvore, ou, mais modestamente, um arbusto, teve de ser replantado, germinar, florescer, para um dia, quiçá, copar-se como árvore vigorosa e plenamente formada: a literatura nacional. O conceito metafísico de história, segundo Derrida, envolve a ideia de linearidade e a de continuidade: é um esquema linear de desenrolamento da presença, obediente ao modelo ‘épico’. (CAMPOS, 1989, p. 15)

Embora a visão romântica tenha predominado, seja na construção de um retrospecto que privilegiava, na seleção de obras do período colonial, aquelas que confirmassem o caráter positivo de uma paisagem exuberante, seja no estabelecimento de um parâmetro que se repetiria nos movimentos artísticos posteriores, optou-se, aqui, pela escolha de poemas e pinturas que representassem algum tipo de inflexão em relação à visada nacionalista romântica.

Não caracterizam as obras selecionadas o simples inventário de elementos da flora ou da fauna brasileira, ou a descrição de detalhes do relevo, como os que foram valorizados na silva “A Ilha da Maré” de Manuel Botelho de Oliveira ou na paisagem de Post reproduzidos neste trabalho. Nas obras aqui analisadas, atribuem-se à natureza aspectos não muito comuns no modelo nacionalista-romântico: o caráter corruptor (Gregório de Matos); algo a ser disciplinado por uma ação civilizatória (Frans Post); algo que é corrompido pela civilização (Cláudio Manuel da Costa e Rugendas); algo frágil diante de uma iminente corrupção também associada a um processo civilizatório (Gonçalves Dias); cenário extasiante e assustador (Rugendas); algo indutor (ou inspirador) da expressão de uma subjetividade pós-romântica, em Kilkerry e na tela de Antônio Parreiras; algo distante contraposto a índices urbanos com os quais a subjetividade artística tem de se relacionar (Mário de Andrade e Tarsila do Amaral).

O critério de seleção das obras para a pesquisa foi inicialmente histórico-temático. A coincidência de períodos, dentro de cada um dos cinco pares de obras, facilita a comparação entre as duas diferentes formas de representação artística (poesia e pintura), mas impõe a necessidade de uma abordagem teórica que aprofunde tal comparação para que se ultrapasse a simples constatação de convergências e divergências dentro do plano histórico-temático:

Tão falaciosa como a presunção de um fundo social comum a todas as artes num dado momento e local é a presunção corrente de que o fundo intelectual é necessariamente idêntico e efetivo em todas as artes. [...] Maiores perigos ainda encerra uma “explicação” das artes em função de um “espírito do tempo”[...] (WELLEK; WARREN, 1976, p.158-159)

Não há entre as obras dos autores selecionados uma inspiração mútua, apesar da proximidade entre Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, ou qualquer citação, retomada ou homenagem de um pelo outro. Não se nota também qualquer tentativa de fugirem ao campo e procedimentos específicos de cada uma de suas respectivas artes. Não se nota em Mário de Andrade o grafismo típico da poesia futurista e, em Tarsila, a inclusão de palavras, por meio de recortes, comum na pintura cubista.

No que concerne às duas primeiras obras – o poema de Gregório de Matos e a tela de Frans Post –, salta aos olhos num primeiro momento o caráter referencial-argumentativo que as duas paisagens assumem. Ultrapassando, ou relevando, uma finalidade estética primeira na construção de uma paisagem do Recife, os respectivos autores partem dela para, por meio da sobreposição entre os elementos humanos e o que

seria um fundo natural-urbano, exercer sua crítica – no caso de Gregório de Matos – ou buscar uma espécie de harmonização contrastante, no caso de Post.

A paisagem pintada por Post retrata um Recife anterior ao conhecido por Gregório de Matos e, apesar de ambos estarem dentro de um período posteriormente denominado Barroco, a diversidade de concepções estéticas dentro dele e a forma oposta com que ambos tratam o tema impedem que se busquem semelhanças por adoção de princípios de escola em comum ou mesmo de juízo de valor diante do tema.

As paisagens de Cláudio Manuel de Costa e de Rugendas aqui analisadas representam a constatação da corrupção da paisagem natural pela ação do homem que busca extrair dela a riqueza – na ocasião, o ouro – transformando-a a ponto de levá-la a perder seu caráter identificador, ainda não, aqui, de uma nacionalidade, mas do próprio eu poético que associava a ela sua infância e adolescência ou ao pintor estrangeiro, familiarizado ao seu aspecto pitoresco.

A segunda paisagem de Rugendas e o poema de Gonçalves Dias, por sua vez, compartilham de um ideário mais homogêneo e há em suas obras a adoção de procedimentos estéticos, e até mesmo um posicionamento expressivo-subjetivo, próximos, que variam, mas não se opõem, sobre as perspectivas que têm do tema.

Esse é o momento em que a natureza é posta de modo consciente e, por que não dizê-lo, de forma programática como índice de nacionalidade, fonte principal tanto do repertório imagético romântico quanto motivo da expressão angustiada do eu poético diante das ameaças que a rondam. Gonçalves Dias emprega a segunda pessoa ao dirigir-se a Caxias, personificada no texto. Isso dá ao poema uma função conativa por meio de uma exortação (JAKOBSON, 1971, p. 129). Exortação que se dirige também ao leitor, pois este, assim como a cidade-Índia, deveria precaver-se de possíveis males contra os quais nem mesmo a natureza o protegeria. À natureza atribui-se uma autonomia: deveria proteger, embora não o consiga, Caxias da corrupção civilizatória. Na paisagem de Rugendas, representa-se um cenário imponente que parece deixar pouca margem à ação humana e diante do qual tão pouco pode a racionalização. Evidencia-se, com isso, a comoção do pintor diante de tal paisagem.

No soneto de Kilkerry e na tela de Antônio Parreiras não é a paisagem que é representada como objeto de corrupções externas – processo civilizatório, ambição, domínio estrangeiro – mas a própria representação da paisagem que se corrompe pela hipertrofia da expressão subjetiva que subtrai dela o caráter de tema ou de gênero – como havia predominado até este momento – segunda metade do século XIX. Não se vê mais na paisagem o espelho, mesmo que invertido, de uma voz artística. Ela torna-se alegoria, elemento de sugestão, meio de expressão de um tema que a engole: as sensações do eu poético e do pintor. Enxerga-se aqui

uma ruptura. Não se voltará mais à pintura da paisagem natural como gênero ou como tema pitoresco. Sua corrupção se completará duplamente: estará subordinada, ou, na melhor das hipóteses, equiparada à paisagem urbana que se fixa em nosso cenário histórico no século XX; ou se fragmentará, desfocada, em uma sucessão de símbolos caros ao poeta ou ao pintor.

Nas duas últimas obras analisadas, (“Paisagem nº 2”, de Mário de Andrade e a tela “São Paulo”, de Tarsila do Amaral), a natureza se contrapõe ao elemento urbano temporalmente, como no poema, ou espacialmente, como na tela. Entre a paisagem de Tarsila e o poema de Mário há uma aproximação temática e estética maior, devida talvez à profunda convivência entre ambos, ou à forma explícita com que são estabelecidos os princípios estéticos, característica das vanguardas. Em suas obras nota-se a predominância de aspectos cujos significados remetem às vozes que as exprimem: um eu poético que busca na paisagem urbana os itens que o representem; um pintor que submete tal paisagem a uma representação abstrata – por isso subjetiva – que expresse sua concepção de paisagem mais do que a represente.

Os poemas e telas escolhidos exemplificam, portanto, como que o embate entre representação e expressão é o responsável pela subversão de uma ideia mais elementar de um mito de brasilidade como sendo um rol de aspectos externos, naturais, com sua positividade intrínseca (exuberância, beleza, diversidade). As obras aqui analisadas contribuem para demonstrar a fratura desse mito de origem, graças à inclusão de um fator perturbador de sua ordem: a posição explicitamente assumida pelos enunciadores – pintores ou poetas – diante de suas correspondentes paisagens, da qual surgirão novos caracteres.

Ao longo de nossa história, mesmo após nossa independência política, tal tensão permaneceu como aspecto evidente nas obras que tomaram a paisagem brasileira como tema. Não só porque permaneceu em muitas delas a obrigatoriedade da verossimilhança (seja por convenção estética, por necessidade ideológica ou por convicção pessoal), mas também porque seus autores não se abstiveram – e talvez nem teriam como – da expressão subjetiva diante dessa paisagem. Mesmo no século XX, quando as propostas das vanguardas se opuseram às tradições vigentes até o século XIX, a paisagem permaneceu presente como tema e, no caso da pintura, como gênero. Porém, nesse momento, correspondente ao Modernismo brasileiro, não há mais o domínio do elemento natural. Isso se deve tanto à alteração de nossa paisagem real, agora transformada pela ação humana, algo perceptível nos índices de urbanidade e industrialização, quanto à extrapolação de uma expressão subjetiva que, ao constatar tais transformações, reflete sobre sua necessidade ou abrangência.

Outro aspecto importante a ser tratado ainda nesta introdução é o que se refere ao instrumental teórico a ser empregado na análise comparativa entre poemas e telas. Os

conceitos acima arrolados – mito, nacionalidade, representação e expressão – dão conta de uma boa parte do trabalho que se pretende fazer. Há, porém, além das obras que propõem análises específicas sobre os poetas, pintores ou períodos aqui tratados, a necessidade de um instrumental teórico de natureza mais técnica, por assim dizer, para dar conta das relações entre pintura e poesia. Para tanto, recorramos inicialmente ao capítulo XVI da obra de Lessing (1998, p. 193), em que está sua tese central:

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra.

Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura.

Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia.

A comparação feita por Lessing, em que pese sua coerência argumentativa, baseia-se em uma redução que impede o reconhecimento de variações na forma de construir seus respectivos objetos, por usar um tanto ou quanto genérica ou imprecisamente as denominações poesia e pintura, ou artes plásticas:

É evidente que a indiscriminação das “artes plásticas” e das “demais artes cuja imitação é progressiva” cria alguns problemas, uma vez que em cada uma das áreas existem gêneros específicos, que mesmo entre si se distinguem. Da mesma forma que a escultura (espaço tridimensional, corporeidade imediata) e a pintura (espaço planar bidimensional) são distintas e apresentam características próprias, o poema lírico se distingue do poema épico e da prosa literária. (GONÇALVES, 1994, p. 32)

Na poesia lírica, por exemplo, a temporalidade concentrada das imagens – ou em alguns casos da imagem – não caracteriza uma sequência cronológica ou de ações, mas sim emoldura um corpo em que a sucessividade sintática, obrigatória na poesia anterior às vanguardas do século XX, constitui momentos tornados simultâneos, entre outros fatores, pela brevidade do poema.

Para a superação, digamos assim, dos limites impostos pela teoria de Lessing, deve-se primeiro adequar a noção de signo por ele empregada, ainda visto como elemento que mantém com o objeto uma relação direta – imitação – que lhe garanta alcançar a verdade, de acordo com a concepção clássica de arte da qual compartilha. O signo só adquire valor artístico quando imita plenamente o objeto, qualidade que se atribui na literatura à poesia dramática. Não deveria, portanto, tal signo linguístico almejar confundir-se com o referente. Mas o próprio Lessing reconhece a possibilidade de aproximação entre tais “sinais” – que ele denomina “arbitrários”, correspondentes na atualidade aos signos linguísticos, e de “naturais”, correspondentes à representação pictórica. Lessing expressa essa possibilidade em uma carta em que trata com um amigo sobre a recepção de Laocoonte:

[...] a poesia deve tentar elevar os seus sinais arbitrários à categoria de sinais naturais: é assim que ela difere da prosa e se torna poesia. Os meios pelos quais isto se consegue são o tom das palavras, a posição dos termos, métrica, figuras e tropos, símiles etc. Tudo isto faz os sinais arbitrários assemelharem-se mais a sinais naturais, mas não os transforma de fato em sinais naturais. Consequentemente, todos os gêneros que usam apenas estes meios devem ser considerados como variedades inferiores de poesia. (LESSING apud GONÇALVES, 1994, p. 42)

Mas que se releve o preconceito manifesto pelo autor com formas poéticas que não sejam a poesia dramática e que se reconheça o valor da crítica feita pelo autor a uma poesia que se limite a empregar recursos técnicos que produzam “imagens”, como parece ser o caso do poema de Botelho de Oliveira antes transcrito.

Como no trecho de *Laocoonte* aparece a palavra *signos* e no da carta a palavra *sinais*, cabe aqui uma explicação, oferecida por Márcio Seligmann-Silva na introdução da obra de Lessing para o português, que não apenas evitaria um mal entendido em relação ao emprego desses termos, como também evidenciaria a principal diferença estabelecida por Lessing em sua obra:

Apesar de ele [Leonardo da Vinci] não utilizar o termo “signo”, a posterior divisão entre signos naturais (das artes plásticas) e arbitrários ou artificiais (a linguagem enquanto *phoné* e escrita utilizada na poesia) já se encontra aqui *in nuce*. Leonardo quer nos convencer das “virtudes” da “virtú visiva”: a pintura pode por meio dela por as coisas “efetivamente diante dos [nossos] olhos”, “como se elas fossem naturais”. Ora, esse “pôr diante dos olhos” é também um efeito codificado pelas retóricas e poéticas da Antiguidade em torno do conceito de *εναργεια*, *enárgeia*, a *evidentia* das retóricas latinas. A

imediaticidade do efeito que penetra pela *virtú visiva* é um dado da fisiologia humana para Leonardo. Os objetos nomeados pelo poeta chegam a *impressiva* de modo “muito confuso e lento”.

[...]

Como veremos, essa concepção negativa da descrição poética e essa valorização do efeito de presença “imediato” da pintura irão perdurar até o séc. XVIII e constituirão um credo fundamental na construção do *Laocoonte* de Lessing. (LESSING, 1998, p. 13).

Em interpretações mais recentes, a aproximação entre pintura e poesia não se constrói em bases antitéticas. Essa aproximação talvez se torne mais fácil se reconhecermos entre poesia e pintura elementos em comum, como sugerem Wellek e Warren ao tratar dos termos *imagem*, *metáfora*, *símbolo* e *mito*:

Referir-se estes quatro termos a uma só realidade? Semanticamente, os termos interpenetram-se; apontam manifestamente para uma mesma área de interesses. Talvez possa dizer-se que a nossa sequência – imagem, metáfora, símbolo e mito – representa a convergência de duas linhas, ambas importantes para o estudo da poesia. Uma é a da particularidade sensorial, ou do *continuum* sensorial e estético, que liga a poesia à música e à pintura e a separa da filosofia e da ciência; a outra é a “figuração” ou “tropologia” – o discurso “oblíquo”, que fala por metonímias e metáforas, parcialmente comparando mundos, precisando seus temas mediante a transposição deles noutras construções idiomáticas. (WELLEK; WARREN, 1976, p. 229-230)

Os poemas aqui analisados, mesmo com a variação temática do poema de Gregório de Matos, tido como satírico, podem ser identificados como líricos tanto por seus aspectos formais de brevidade, voz (eu poético), descrição (caráter estático), quanto por seu conteúdo (subjetivismo, reflexão). Desta forma, a oposição ditada por Lessing – temporalidade e espacialidade – relativiza-se por se aproximarem os poemas dos signos empregados na pintura, em seu caráter descritivo, em sua “tropologia”.

É necessário também recorrer aos conceitos de iconografia e iconologia, sobretudo os cunhados por Panofsky, que os identifica como os dois momentos da abordagem de uma obra de arte:

[Iconografia] é a descrição e classificação das imagens [...] um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. [...] Considera apenas uma parte de todos [os] elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte e que precisam tornar-se explícitos se se quiser que a percepção desse conteúdo venha a ser articulada e comunicável. (PANOFSKY, 2009, p.53-54)

A iconografia procura dar conta, portanto, do que Panofsky chama *temas secundários* ou *convencionais*, ou seja, uma análise formal dos motivos, das imagens vinculadas a ideias e não apenas das formas puras ou objetos, os dois últimos alvos de uma análise pré-iconográfica.

A iconologia trata do significado intrínseco ou do conteúdo, ao relacionar os elementos iconográficos (motivos, imagens, composição) entre si:

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica. (PANOFSKY, 2009, p. 54)

Outra conceituação a ser empregada é a proposta por Francastel com as noções de espaço genético e espaço plástico. Francastel apoia-se na psicogenética de Piaget e Wallon, que, ao buscarem definir a origem do pensamento na criança, estudaram como a percepção do espaço e suas formas de representação evoluem no indivíduo:

A criança não traz dentro de si a intuição inata de um espaço conforme a representação usual de um universo feito para a ação e conforme os postulados da geometria euclidiana. [...] Daí resulta uma concepção de um espaço cujas coordenadas, contrariamente à tese clássica, variam e, por conseguinte, a possibilidade de uma distinção entre o intuicionismo fundamental do espaço e o reconhecimento de uma Forma fixa desse espaço, conforme com as coordenadas de Euclides e, no estado atual de nossa civilização, com a experiência usual do homem. (FRANCASTEL, 1973, p. 126)

A partir dessa teorização, vê, na história da arte, um processo análogo ao identificado por Piaget/Wallon:

Gostaria de mostrar como as conclusões de Piaget e Wallon sobre as etapas da representação do espaço na criança trazem notáveis esclarecimentos sobre as diferentes formas que podem tomar o desenho e a representação figurada do mundo, mas como se coloca também num plano muito mais amplo o problema da utilização dos fenômenos plásticos para a descrição das etapas e dos modos intelectuais da vida coletiva no presente e no passado. (FRANCASTEL, 1973, p. 128-129)

Desta forma, a intuição espacial infantil corresponderia a uma concepção topológica do espaço que, embora presente na “infância” da História da Arte, reaparece nas vanguardas do século XX. A segunda fase do desenvolvimento infantil se caracterizaria pela capacidade de estabelecer analogias, de identificar objetos e qualidades. Isso corresponderia nas Artes à fase “mais projetiva da representação do espaço (...) a do realismo objetivo e descontínuo.” (FRANCASTEL, 1973, p. 133). Nessa segunda fase, o objeto torna-se o valor fundamental da Arte. Na terceira fase, a criança recorre à imagem, à ideia e as representações são contruídas a partir delas, o que corresponderia, segundo Francastel, ao emprego nas artes da inteligência abstrata e imaginativa, bem como de abstrações geométricas como as coordenadas euclidianas.

Embora os conceitos formulados por Panofsky e por Francastel sejam, primeiramente, voltados às artes plásticas, a proximidade temática e histórica entre as telas e poemas, que serão aqui analisados, e a não adoção de uma visão antitética entre as representações verbais e pictóricas – algo facilitada pela noção de “significação” presente nos conceitos adotados – possibilitam uma interpretação comparativa que empregue tais conceitos de forma produtiva.

7 CONCLUSÃO

A paisagem, sem pretender ceder à tentação dos jogos de palavras, é o elemento mais visível do projeto de construção de uma identidade nacional brasileira. Ela despertou a curiosidade e o temor, a empatia e a repulsa, a sublimação e a degradação, o deleite e a cobiça de olhares brasileiros e estrangeiros que a percorreram ao longo de mais de cinco séculos. Navegadores, militares, homens de negócio, bacharéis, pintores, naturalistas, poetas e aventureiros registraram, em suas páginas e telas, a riqueza e a exuberância de uma paisagem tropical que, por conta de suas dimensões, mostrava-se vária e cria-se inesgotável.

Nascia um mito. Ou melhor, revestiam-se com matas, rios, mangues e montanhas velhos mitos de um lugar edênico, de um Eldorado, de um jardim. Os traços que poderiam deformar, manchar, corromper a imagem mitológica foram suavizados, novamente delineados ou, quando isso não fora suficiente, ocultados por uma fina camada pitoresca.

Ao pitoresco coube a função de enquadrar as diferenças da paisagem brasileira naquilo que se tomava como belo natural. Fez-se um esforço para que o inusitado, o

curioso, o exótico não comprometessem a representação harmoniosa da Natureza. Seu equivalente poético desdobrou-se em silvas, em poematos épicos, nas descrições longas e adjetivadas de muitos viajantes estrangeiros, do século XVI ao século XIX. Mas a longa história dessa paisagem não impediu, antes, facilitou a revelação daquilo que se pretendia ocultar por sucessivas camadas de idealização, como se fosse um pentimento³. Apesar de todos os esforços, a superfície do espelho manchava-se, riscava-se, trincava-se e a identidade/luz refletida por ele fez-se difusa.

No Barroco, nota-se a presença de alguns aspectos (grandiosidade, animismo) que serão caros, séculos depois, à constituição de um mito de origem que tomasse a Natureza como fonte. Diante dela está Gregório de Matos, para quem a face inferior encardida do espelho impede-o de ver-se refletido. Duplamente expatriado (voluntariamente em Portugal, involuntariamente na África) tem a visada desviada pelo rancor, que procura na mancha e não no reflexo a identidade. Não a encontrando, despreza o espelho. Post voltou-se para a face superior do espelho e nela achou a luz resplandescente que dava sentido ao projeto holandês nos trópicos. A civilização, sob abóboda tão grandiosa, haveria de prosperar. Diante de ambos, Post e Gregório, o mesmo espelho/paisagem.

No Arcadismo, as representações de paisagem afastam-se do aspecto assertivo das obras de Post e Gregório. Porém, na antinomia homem/natureza permanece o elemento corruptor. Cláudio Manuel da Costa aproximou de si a paisagem e, num primeiro momento, nada viu: nem a que alimentara seus prados literários, nem a que esperava encontrar a sua volta, rústica, ferida pela ganância, mas pátria. Não transformou adornos diversos em meios para dar a essa Natureza a *polidez* necessária. Antes, retirou-os todos e viu na rudeza das penhas sua imagem invertida em melancólica reflexão. Rugendas, primeiramente, viu-a de longe e diante da impossibilidade de ver seu mal delineado reflexo, ateve-se ao dos nativos que, junto aos por eles próprios avistados, formaram a primeira configuração de um brasileiro. Ainda um esboço rabiscado pela melancolia e pelas agruras da faina, mas já reconhecível.

³ Pentimento: termo italiano (“arrependimento”) designativo de certas partes de uma pintura que, tendo sido cobertas pelo artista com outras camadas de tinta, ficam novamente visíveis (frequentemente sob a forma de uma silhueta espectral), pois com o tempo as camadas superiores de pigmento tornam-se mais transparentes. A presença de *pentimenti* é muitas vezes usada como argumento em questões de atribuição, pois é evidência de mudança de rumos na concepção de uma obra, o que, tem muito maior probabilidade de ocorrer numa pintura original que no trabalho de um copista. (CHILVERS, 2007, p. 403)

A partir do Romantismo, adota-se a paisagem como parte de um projeto de elaboração de uma identidade nacional que passasse obrigatoriamente por ela. A perenidade do caráter exuberante de nossa natureza, “comprovada” por suas representações artísticas ou documentais anteriores, garantir-lhe-á a proeminência entre os temas do Romantismo, seja na literatura (Gonçalves Dias, José de Alencar, Casemiro de Abreu), seja na pintura (Rugendas, Taunay, Debret). Gonçalves Dias parece espreitar a cena a uma certa distância, extasiado pelo quadro grandioso que se desdobra a sua frente, mas temeroso pela iminência de algo que pudesse turvar a imagem de pureza de ambos, observador e Natureza. Rugendas, novamente à distância, debruça-se sobre outra paisagem, a intocada, reduto-templo de um indígena que legara aos românticos sua aura de pureza. Completava-se o esboço de uma identidade nacional que passava pelo idílio entre o “bom-selvagem” e a selva. Bastava agora preenchê-lo com cores e formas indescritíveis, com superioridade de gestos, com a nobreza de caráter.

Na passagem do século XIX para o século XX, a paisagem natural começa a se distanciar do campo visual dos artistas. Distanciamento ainda não geográfico, no caso do Brasil, mas já suficiente para causar distorções na representação da paisagem que, desalojada de sua condição de cenário ou tema, adquire uma função simbólica que a subordina totalmente à subjetividade imaginativa do poeta e do pintor. Kilkerry e Parreiras saltam para dentro do espelho. Não há mais o distanciamento que permita definir com clareza a dimensão, as formas, as tonalidades, os constituintes da paisagem. O entorno que cria é breve, não permite a visão panorâmica, não permite a comparação, não permite a dedução metonímica do que está além. Como não há distância, não há reflexo. Paisagem-labirinto, de devaneios e de caminhos, exige do que nele se perde o uso combinado de razão e percepção para que dele possa escapar.

No início do século XX, começa a alterar-se o perfil sócio-econômico brasileiro. O incipiente processo de industrialização do século anterior ganha força com o aumento da imigração européia e com o fluxo de capitais para os depois chamados países periféricos. A partir de agora, a paisagem urbana não tem mais como ser ignorada. Quatrocentos anos de percepção e construção de um cenário natural não puderam ser apagados por iconoclastias futuristas e cubistas. Tal cenário sobreviveu. Cercado, é certo, por ruídos urbanos, mas ainda forte, como tema, como mito e como linguagem, para impor-se aos nossos modernistas. Com Tarsila e Mário de Andrade, o espelho parte-se. Seus inúmeros fragmentos diagonais, incisivos, refletem em diferentes direções, dilaceram a Natureza e o artista, inserem engrenagens, prédios, rodas entre

onças e palmeiras, ou o inverso disso. As quebras sintáticas, os anacolutos gráficos não impedem a compreensão mas dificultam a identificação que depende, por ser a paisagem seu espelho, do lugar-fixo, do lugar-comum, do espaço delimitado. Complete-se o espelho difuso.