

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



**Paisagem e perambulação urbana: Samuel
Rawet em diálogo com as artes visuais**

Michel Mingote Ferreira de Ázara

Paisagem e perambulação urbana: Samuel Rawet em diálogo com as artes visuais

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

2015



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Paisagem e perambulação urbana: Samuel Rawet em diálogo com as artes visuais*, de autoria do Doutorando MICHEL MINGOTE FERREIRA DE AZARA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG

Prof. Dra. Regina Dalcastagne - UnB

Prof. Dra. Rosana Kohl Bines - PUC/RJ

Prof. Dra. Myrtila Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 2015.

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R257.Ya-p

Ázara, Michel Mingote Ferreira de.

Paisagem e perambulação urbana [manuscrito] : Samuel Rawet em diálogo com as artes visuais / Michel Mingote Ferreira de Ázara. – 2015.

249 f., enc. : il., color.

Orientadora: Elcio Loureiro Cornelsen.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 236-248.

1. Rawet, Samuel, 1929-1984. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Paisagens na literatura – Teses. 3. Cinema e literatura – Teses. 4. Pintura e literatura – Teses. 5. Espaço e tempo na literatura – Teses. 6. Labirintos na literatura – Teses. 7. Arte na literatura – Teses. 8. Perec, Georges, 1936-1982. – Crítica e interpretação – Teses. 9. Cohen, Jem – Teses. 10. Tarkovski, Andrei Arsenevich, 1932-1986. – Teses I. Cornelsen, Elcio Loureiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.341

Dedico este trabalho à Alejandra Barrio García

Agradecimentos

Agradeço ao professor Elcio Loureiro Cornelsen pela orientação, pelas leituras, pela confiança e pela contribuição ao meu trabalho.

Agradeço à Université Paris-Sorbonne (Paris IV) por ter me recebido durante o estágio de doutorado sanduíche, especialmente ao prof. Dr^o Leonardo Tonus, pela supervisão.

Agradeço à Capes pelas bolsas de estudo no Brasil e também na França.

Agradeço à Larissa Agostini, pela revisão, pelas conversas, pelo apoio e pela amizade.

Agradeço às prof. Dr^{as} Márcia Maria Valle Arbex, Maria Zilda Ferreira Cury, Regina Dalcastagnè e Rosana Kohl Bines que gentilmente aceitaram o convite e participaram da minha banca.

Agradeço aos amigos Cristiano de Paulo, Rafael Sellamano, e Rafael Lovisi pelas conversações.

Agradeço a todos os professores da FALE/Ufmg que fizeram parte da minha formação.

Agradeço aos meus pais e às minhas irmãs pelo apoio.

RESUMO

A obra literária de Samuel Rawet (1929-1984), escritor judeu-polonês naturalizado brasileiro, que imigrou na infância para o subúrbio do Rio de Janeiro, tornou-se fonte de diversos estudos teóricos na contemporaneidade. Embora o foco da maioria desses estudos tenha sido a questão do judaísmo e suas diversas representações na obra do escritor, além da condição imigrante e errante de seus personagens, o que se observa, tanto em suas novelas quanto em seus contos, é uma escrita singular, intensiva, que ultrapassa a temática do judaísmo e da imigração, e que busca inscrever as singularidades do espaço urbano em suas narrativas, transformando-o, dessa maneira, em paisagem. Nesse sentido, esta tese analisa, na primeira parte, a percepção e a configuração das paisagens urbanas na obra do escritor, em diálogo com a pintura. O conto “Crônica de um vagabundo” e a novela “Abama” serão tomados como referências principais, uma vez que são nessas narrativas que ocorre a intensificação da relação entre sujeito e paisagem através dos deslocamentos dos personagens pelo espaço urbano. Na segunda parte é investigada a temática do labirinto, além do estudo das convergências, dos diálogos e das intersecções da escrita de Samuel Rawet com o cinema, especificamente com os filmes *Stalker* (1974), do cineasta russo Andrei Tarkovski e *Lost Book Found* (1994), do americano Jem Cohen. Por fim, também é tomado como base de investigação da percepção das paisagens urbanas o livro *Um homem que dorme* (1967), do escritor francês Georges Perec.

Palavras-chave: Samuel Rawet; Georges Perec; Paul Cézanne; Jem Cohen; Andrei Tarkovski; Paisagens; Perambulações urbanas; Labirinto; *Flânerie*; Plano de imanência.

ABSTRACT

The literary work of Samuel Rawet (1929-1984), a Jewish-Polish writer who immigrated in his childhood to the suburbs of Rio de Janeiro and became a naturalized Brazilian citizen, has become the source of many theoretical studies nowadays. Most of these studies focus on the Judaism issue and on its various representations in Rawet's work. However, beyond the immigrant and errant condition of his characters, what his novels and tales show is a singular and intensive writing that exceeds the Judaism and the immigration issues and which tries to register the singularities of urban space into his prose, turning this space into landscape. In this sense, the present thesis analyses, in the first part, the perception and configuration of urban landscapes in the author's work in dialogue with painting. The tale "Crônica de um vagabundo" and the novel "Abama" will be taken as the main references, since it is in these texts that the intensification of the relationship between the subject and the landscape takes place by means of the dislocations of the characters in urban space. The second part is concerned with the labyrinth theme, as well as with the study of the convergences, dialogues and intersections of Samuel Rawet's writing with cinema, specifically with the films *Stalker* (1974) by the Russian film-maker Andrei Tarkovski and *Lost Book Found* (1994) by the American Jem Cohen. Finally, we will consider Georges Perec's book, *Un homme qui dort* (1967), in which the perception of urban landscapes is also investigated.

Keywords: Samuel Rawet; Georges Perec; Paul Cézanne; Jem Cohen; Andrei Tarkovski; Landscapes; Labyrinth; *Flânerie*; Urban Wandering; Plane of imanence;

RÉSUMÉ

L'œuvre littéraire de Samuel Rawet (1929-1984), écrivain judéo-polonais naturalisé brésilien, qui immigra dans son enfance dans la périphérie de Rio de Janeiro, est devenue aujourd'hui une source pour de nombreuses études théoriques. La plupart de ces études focalisent sur la question du judaïsme et ses représentations diverses dans l'œuvre de l'écrivain. Néanmoins, aussi bien les nouvelles que les contes de Samuel Rawet révèlent outre la condition immigrante et errante des personnages, une écriture singulière et intensive, qui dépasse le thème du judaïsme et de l'immigration et qui cherche à inscrire dans ses récits les singularités de l'espace urbain, en le rendant paysage. Dans ce sens, notre thèse analyse, dans la première partie, la perception et la configuration des paysages urbains dans l'œuvre de l'écrivain en dialogue avec la peinture. Le conte "Crônica de um vagabundo" et la nouvelle "Abama" constitueront nos références principales puisque c'est dans celles-ci que se produit l'intensification de la relation entre le sujet et le paysage à travers les dislocations des personnages dans l'espace urbain. Dans la deuxième partie, nous nous intéressons à la thématique du labyrinthe ainsi qu'aux convergences, dialogues et intersections de l'écriture de Samuel Rawet avec le cinéma, notamment avec les films *Stalker* (1974), du réalisateur russe Andreï Tarkovski et *Lost Book Found* (1994), de l'Américain Jem Cohen. Enfin, notre recherche sur la perception des paysages urbains s'appuie également sur le livre *Un homme qui dort* (1967) du Français Georges Perec.

Mots-clés : Samuel Rawet ; Georges Perec ; Paul Cézanne ; Jem Cohen ; Paysages ; Errances Urbaines ; Labyrinthe ; Flânerie ; Plan d'immanence.

As grandes paisagens têm, todas elas, um caráter visionário. A visão é o que do invisível se torna visível [...] a paisagem é invisível porque quanto mais a conquistamos, mais nela nos perdemos. Para chegar à paisagem, devemos sacrificar tanto quanto possível toda determinação temporal, espacial, objetiva; mas este abandono não atinge somente o objetivo, ele afeta a nós mesmos na mesma medida. Na paisagem, deixamos de ser seres históricos, isto é, seres eles mesmos objetiváveis. Não temos memória para a paisagem, não temos memória, nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos. Somos furtados ao mundo objetivo mas também a nós mesmos. É o sentir.

Erwin Straus

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - *De Geograaf* (O geógrafo) (1669), de Johannes Vermeer. Óleo sobre tela. 53 x 46,6 cm. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The_Geographer.jpg>. Acesso em: 06/04/2014.

FIGURA 2 - *De Astronoom* (O astrônomo) (1668), de Johannes Vermeer. Pintura a óleo. 51 x 45 cm. Fonte: <[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Astronomer_\(Vermeer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Astronomer_(Vermeer))>. Acesso em: 04/04/2014.

FIGURA 3: *Fuga in Egitto* (A fuga para o Egito) (1305-1306), de Giotto de Bondone. 200 x 185 cm. Fonte: <<https://encrypted-tbn1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRvNDY1vw6jw7ZjNFtK4Js-hzURfbwZb0sedswvQCKcUswozpoksA>>. Acesso em: 15/04/2014.

FIGURA 4: *La Tempesta* (A Tempestade) (1507), de Giorgione. Óleo sobre tela. 73 x 82 cm. <http://galeriadefotos.universia.com.br/uploads/2012_03_14_23_35_090.jpg>. Acesso em: 14/04/2014.

FIGURA 5: *La Vierge du chancelier Rolin* (A Virgem do chanceler Rolin) (1435), de Jan van Eyck. Óleo s/ madeira de carvalho. 66 x 62 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte: <https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQAUmtO4w6pCPlDvdwltExmyV_G_N94SyZW9Pq9BeBAQglzrDJ>. Acesso em: 14/04/2014.

FIGURA 6: *La Vierge du chancelier Rolin* (A Virgem do chanceler Rolin) (1435), de Jan van Eyck (detalhe). Fonte: <https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQAUmtO4w6pCPlDvdwltExmyV_G_N94SyZW9Pq9BeBAQglzrDJ>. Acesso em: 14/04/2014.

FIGURA 7: *Maria met kind voor het haardscherf* (A virgem e o menino diante de um guarda-fogo) (1420-1425), de Robert Campin. Óleo sobre tela. 63.4 x 48.5 cm. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Campin_005.jpg>. Acesso em: 14/04/2014.

FIGURA 8: *Maria met kind voor het haardscherm* (A virgem e o menino diante de um guarda-fogo), (1420-1425), de Robert Campin (detalhe). Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Campin_005.jpg>. Acesso em: 14/04/2014.

FIGURA 9: *Paisagem com São Jerônimo* (1516-1517), de Joachim Patinir. Óleo sobre tela. 74 x 91 cm. Museu do Prado, Madrid. Fonte: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/paisaje-con-san-jeronimo/oimg/0/>>. Acesso em: 14/04/2014.

FIGURA 10: *O êxtase de Santa Maria Madalena* (1512-1515), de Joachim Patinir. Fonte: <<http://1.bp.blogspot.com/-ZyAIePsB9B8/UOI8NUi0UgI/AAAAAAAAABHs/KcTeD4HoNRI/s1600/patinir%2Bmagdalena%2Bzurich.jpg>>. Acesso em: 14/04/2014.

FIGURA 11: *Gezicht op Delft* (Vista de Delf) (1600-1661), de Johannes Vermeer. Óleo sobre tela. 98,5 × 117,5 cm. Fonte: <<http://urkoherreros.files.wordpress.com/2010/05/vermeer-view-of-delft11.jpg?w=300&h=250>>. Acesso em: 14/04/2014.

FIGURA 12: *Série Boulevard Montmartre* (Bulevar Montmartre) (1897), de Camile Pissarro. Fonte: <<http://favourite-paintings.blogspot.com.br/2011/12/camille-pissarro-boulevard-montmartre.html>>. Acesso em: 09/09/2014.

FIGURA 13: *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth* (Barco a Vapor numa Tempestade de Neve) (1842), de Joseph Mallord William Turner. Óleo sobre tela. Fonte: <<http://www.wga.hu/art/t/turner/2/2040turn.jpg>>. Acesso em: 09/09/2014.

FIGURA 14: *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (O viajante contemplando um mar de névoas) (1818-1820), de Caspar David Friedrich. Óleo sobre tela, 94,8 × 74,8 cm. Fonte: <https://www.deutschland.de/sites/default/files/styles/stage/public/article_images/pimg_1924_26_Meisterwerke_Caspar_David_Friedrich_Wanderer_ueber_dem_Nebelmeer_A.jpg?itok=OGMaoaIt>. Acesso em: 15/05/2013.

FIGURA 15: *Jiang Fan Lou Ge Tu* (Rio, velas e pavilhões) (618-907), de Li Sixun, Dinastia Tang. Rolo vertical, pintura policroma sobre seda. 101,9 x 54,7 cm. (MINGSONG, 2009, p.12-13).

FIGURA 16: *Der Mönch am Meer* (Monge à beira-mar) (1808-1810), de Caspar David Friedrich. Óleo sobre tela. 110 × 171,5 cm. Fonte: <www.repro-tableaux.com/kunst/caspar_david_friedrich/2584_v1.jpg>. Acesso em: 01/09/2013.

FIGURA 17: *Qiu Shan Wen Dao Tu* (Perguntas sobre o Tao à Montanha no outono) Questions sur le Tao à la montagne en automne (937-975), de Ju Ran,. Rolo vertical, lavis sobre seda. 156,2 x 77,2 cm (MINGSONG, 2009, p.18-19).

FIGURA 18 : *La Montagne Sainte-Victoire vue de Bellevue* (A Montanha Sainte-Victoire vista desde Bellevue) (1885), de Paul Cézanne. Óleo sobre tela. 73 × 92 cm. Barnes Foundation, Pennsylvania. Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Paul_Cezanne_La_Montagne_Saint_Victoire_Barnes.jpg>. Acesso em: 05/01/2015.

FIGURA 19: *Mont Sainte-Victoire* (Monte Sainte-Victoire) (1904-1906), de Paul Cézanne .Fonte : <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/30/Paul_C%C3%A9zanne_109.jpg/1024px-Paul_C%C3%A9zanne_109.jpg>. Acesso em: 05/01/2015.

FIGURA 20: *Gardanne, vue horizontal* (Gardanne, vista horizontal) (1885) de Paul Cézanne. Óleo sobre tela. 64.8 x 100.3 cm. Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.181>. Acesso em: 10/11/2014.

FIGURA 21: *Paysage avec personnage* (Paisagem com personagem) (1918-1919), de Chaïm Soutine. Óleo sobre tela. Fonte: http://www.musee-orangerie.fr/pages/page_id19338_u112.htm. Acesso em: 07/07/2014.

FIGURA 22: Labirinto desenhado no interior da Catedral de Chartres, na França. Fonte: http://www.rosellatella.it/blog/wp-content/uploads/2013/09/chartres2labirinto_2.jpg Acesso em: 05/01/2015.

FIGURA 23: Labirinto de Villa Pisani, na Itália. Fonte <<http://misturaurbana.com/wp-content/uploads/2014/07/Il-labirinto-di-Villa-Pisani-600x415.jpg>>. Acesso em: 05/01/2015.

FIGURA 24: Frame do filme *Zerkalo* (O espelho) (1975), de Andrei Tarkovski.

FIGURA 25: Frame do filme *Zerkalo* (O espelho) (1975), de Andrei Tarkovski.

FIGURA 26: Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.

FIGURA 27: Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.

FIGURA 28: Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.

FIGURA 29: Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.

FIGURA 30: Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.

FIGURA 31: Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.

FIGURA 32: *Relativity* (Relatividade) (1953), de M.C. Escher. Litografia: 28 x 29.1 cm.
Fonte: <<http://www.mcescher.com/gallery/back-in-holland/relativity/>>. Acesso em: 10/01/2015.

FIGURA 33: Frame do filme *L'arrivée d'un train à la Ciotat* (A Chegada de um trem à Estação da Ciotat) (1895), dos irmãos Lumière.

FIGURA 34: Frame do filme *L'arrivée d'un train à la Ciotat* (A Chegada de um trem à Estação da Ciotat) (1895), dos irmãos Lumière.

FIGURA 35: *La Gare Saint-Lazare* (A estação Saint-Lazare) (1877), de Claude Monet.
Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Gare_Saint-Lazare.jpg>. Acesso em: 15/01/15.

FIGURA 36: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 37: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 38: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 39: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 40: Frame do filme *Il deserto rosso* (O Deserto Vermelho) (1964), de Michelangelo Antonioni.

FIGURA 41: Frame do filme *Il deserto rosso* (O Deserto Vermelho) (1964), de Michelangelo Antonioni.

FIGURA 42: Frame do filme *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese.

FIGURA 43: Frame do filme *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese.

FIGURA 44: Frame do filme *Murder on the Orient Express* (Assassinato no expresso oriente) (1974), de Sidney Lumet.

FIGURA 45: Frame do filme *Murder on the Orient Express* (Assassinato no expresso oriente) (1974), de Sidney Lumet.

FIGURA 46: Frame do filme *Murder on the Orient Express* (Assassinato no expresseo oriente) (1974), de Sidney Lumet.

FIGURA 47: Frame do filme *Murder on the Orient Express* (Assassinato no expresseo oriente) (1974), de Sidney Lumet.

FIGURA 48: Frame do filme *Pierrot le fou* (O Demônio das Onze Horas) (1965), de Jean-Luc Godard.

FIGURA 49: *La Seine à Asnières* (O Sena em Asnières) (1879), de Pierre-Auguste Renoir.

FIGURA 50: Frame do filme *Pierrot le fou* (O Demônio das Onze Horas) (1965), de Jean-Luc Godard.

FIGURA 51: Frame do filme *Pierrot le fou* (O Demônio das Onze Horas) (1965), de Jean-Luc Godard.

FIGURA 52: Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.

FIGURA 53: Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.

FIGURA 54: Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.

FIGURA 55: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 56: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 57: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 58: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 59: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 60: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 61: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 62: Frame do filme *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov.

FIGURA 63: Frame do filme *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov.

FIGURA 64: Frame do vídeo *La Région centrale* (A Região Central) (1971), de Michael Snow.

FIGURA 65: Frame do vídeo *La Région centrale* (A Região Central) (1971), de Michael Snow.

FIGURA 66: Frame do filme *Dog Star Man* (1962), de Stan Brakhage.

FIGURA 67: Frame do filme *Dog Star Man* (1962), de Stan Brakhage.

FIGURA 68: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 69: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 70: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 71: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 72: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 73: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 74: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 75: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 76: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

FIGURA 77: Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

SUMÁRIO

Introdução	19
-------------------------	----

1ª PARTE

1. PERAMBULAÇÕES URBANAS

1.1. Modernidades.....	33
1.2. O <i>flâneur</i> e o <i>badaud</i>	35
1.3. O observador ambulante.....	40
1.4. O narrador e a paisagem.....	47
1.5. O errante e o <i>flâneur</i>	54

2. PAISAGENS

2.1. A subida ao monte.....	58
2.2. A invenção da paisagem.....	64
2.3. A percepção das paisagens na literatura.....	71
2.4. Paisagens urbanas.....	80

3. DO OLHAR À VISÃO: O INVISÍVEL DAS CIDADES

3.1. Notas sobre o invisível.....	95
-----------------------------------	----

3.2.	Escrita de caminhada.....	103
3.3.	Do olhar à visão.....	105
3.4.	ANIMALIDADE: o animal no humano.....	142

2ª PARTE

4. LABIRINTOS, ERRÂNCIAS, RIZOMAS

4.1.	Labirintos.....	151
4.2.	<i>Stalker</i>	156
4.3.	O tempo impresso.....	158
4.4.	A zona.....	160
4.5.	Perambulações rizomáticas.....	165
4.6.	Zonas crepusculares.....	173
4.7.	O homem no labirinto.....	177
4.8.	A negação do olhar.....	184

5. A CIDADE SENSÍVEL: LITERATURA E CINEMA

5.1.	O cinema das origens.....	192
------	---------------------------	-----

5.2.	<i>Lost book found</i>	198
5.3.	Paisagens no cinema.....	203
5.4.	Outras paisagens.....	209
5.5.	A câmera-olho.....	212
5.6.	A cidade sensível.....	221
	Considerações finais.....	229
	Referências Bibliográficas.....	236
	Filmografia.....	249

INTRODUÇÃO

Plenamente convencido de que a filosofia no sentido usual, tradicional, está chafurdando num mar de lama abstrata, convicto de que a fenomenologia apenas acrescentou algumas noções teóricas à escolástica do Doutor Angélico, com a extrema humildade da arrogância, ousei interpretar a redução, ou a aletéia, ou a intuição das essências, mas interpretar mesmo, como idiota, como ingênuo, como criança, interpretar a partir de um fenômeno quase desconhecido, e profundamente ignorado: o homem comum.

Samuel Rawet

A obra literária de Samuel Rawet (1929-1984), escritor judeu-polonês naturalizado brasileiro, que imigrou na infância para o subúrbio do Rio de Janeiro, tornou-se fonte de diversos estudos teóricos na contemporaneidade. Embora o foco da maioria desses estudos tenha sido a questão do judaísmo¹ e suas diversas representações na obra do escritor, além da condição imigrante e errante de seus personagens², o que se observa, tanto em suas novelas quanto em seus contos, é uma escrita singular, intensiva, que ultrapassa a temática do judaísmo e da imigração, e que busca inscrever as singularidades do espaço urbano em suas narrativas. Nesse processo de percepção a cidade devém paisagem, ao ser percebida pelo olhar errante dos personagens das novelas e dos contos do escritor.

Dessa forma, o intuito da primeira parte da presente tese será o de analisar as configurações das paisagens advindas das perambulações urbanas presentes nos textos do escritor, ou seja, a presença de personagens que, através da deambulação pelo espaço urbano, corroboram uma outra leitura dessas narrativas, que considere a errância e a desterritorialização encetadas no espaço estriado³ da cidade. À vista disso proporemos, na segunda parte da tese, um diálogo entre a obra de Samuel Rawet, o romance *Um homem que dorme* (*Un homme qui dort*, 1967), de Georges Perec e os filmes *Stalker* (1979), de Andrei

¹ A respeito da presença do judaísmo na obra de Samuel Rawet, cf. TONUS (2003); SANTOS (2008); WALDMAN (2003); VIEIRA (1995); KIRSCHBAUM (2007).

² Sobre a condição imigrante e errante de seus personagens, cf. TONUS (2003); SANTOS (2008); KIRSCHBAUM (2010); CHIARELLI (2007). Na dissertação defendida em 2010 intitulada “Nomadismos: Crônica de um vagabundo, de Samuel Rawet, e Alice nas Cidades, de Wim Wenders: errantes urbanos” investigamos as relações entre o conto de Samuel Rawet e o filme de Wim Wenders, salientando alguns aspectos como a temática da errância, do nomadismo, da flânerie e do labirinto (cf. ÁZARA, 2010)

³ Gilles Deleuze desenvolve a ideia de *espaço liso* e de *espaço estriado* no volume 5 do livro *Mil platôs*. Para ele, o primeiro seria um espaço sedentário, fechado, homogêneo, de percepção óptica, mede-se o espaço a fim de ocupá-lo. Os trajetos tendem a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto ao outro. Já o segundo, seria um espaço nômade, aberto, intensivo, heterogêneo, percepção háptica, os pontos estão subordinados ao trajeto: ocupa-se o espaço sem medi-lo. Espaço de experimentação, mudanças de orientação, variações contínuas (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1997a, *passim*).

Tarkovski e *Lost Book Found* (1994), de Jem Cohen, cujo foco será a questão da perambulação urbana dos personagens, a constituição das paisagens e a temática do labirinto.

Em entrevista a Ronaldo Conde, para o jornal *Correio da manhã*, Samuel Rawet relata a intenção de transcender, através de seus personagens, a tradição arquetípica judaica, e não só relacioná-la à figura do judeu errante, ao apresentar a figura do vagabundo e sua singularidade:

Mais tarde surgiu uma figura que me absorveu e que me absorve ainda agora, como assunto. Na época em que isso ocorreu, não sabia que tinha tal dimensão, numa literatura mais geral. É a figura do vagabundo, no bom sentido da palavra. Só fui ter uma ideia mais precisa quando resolvi escrever uma novela curta, experimental, “Crônica de um vagabundo”. [...] Essa figura reapareceu, já com um aspecto diferente, no livro *Ahasverus*, com o judeu errante. O vagabundo continua me sacudindo. Estou pensando em escrever – não sei se é uma novela ou conto – onde vou utilizar o vagabundo com a mesma característica, mas completamente diferente do marginal, bem entendido (CONDE *apud* SANTOS, 2008, p. 244-245).

A figura do vagabundo aparece, na obra do escritor, enquanto homem ordinário, sem vínculos, sem liames, um ser qualquer que não se prende a nenhum tipo de essência:

Não tem sono, não tem fome, não tem apetites sexuais, a roupa poderá ser considerada limpa até a tarde do dia seguinte. Não tem propriamente problemas, a não ser todos aqueles que se apresentam a um homem quando acorda de manhã, sem trabalho, sem futuro, sem afeto, sem responsabilidades e sem ambições, porque as que existiam eram tão grandes que se esfarinharam ao impacto de uma engrenagem sem mistérios mas terrível (RAWET, 2004, p. 220).

Existe uma potência neste homem comum, qualquer, que recusa a fixar-se, a vincular-se. No livro *Vida Capital: ensaios de biopolítica*, o filósofo Peter Pál Pelbart se aproxima das reflexões de Giorgio Agamben, que evoca um outro tipo de resistência, não mais proveniente de uma classe, de um partido, de um sindicato, de um grupo, de uma minoria, mas proveniente de uma singularidade qualquer, de qualquer um. Tal singularidade, “seria como aquele que desafia um tanque na praça Tiananmem, que já não se define por sua pertinência a uma identidade específica, seja de um grupo político ou de um movimento social” (PELBART, 2003, p. 38). Nessa forma de capitalismo contemporâneo, analisado pelo filósofo, que penetra em todas as esferas da vida social e do sujeito, e investe no homem de todas as maneiras, até em sua “alma”, Giorgio Agamben aponta esse novo tipo de resistência

do homem qualquer, ordinário, presente na literatura de Kafka a Musil, Melville a Michaux e Pessoa. O personagem Bloom, de Joyce, seria também esse homem sem comunidade, esse qualquer que teria a possibilidade de “assumir o exílio, a insignificância, o anonimato, a separação e a estranheza não como circunstâncias poéticas ou apenas existenciais, mas também política” (PELBART, 2003, p. 40). Bloom é o homem qualquer, anônimo, sem essência, que se recusa a fixar-se em alguma personalidade estável.

Este sujeito “qualquer” também aparece no romance de Georges Perec, cujo personagem se nega a agir, a viver, a ser “alguém”. Influenciado pela novela de Herman Melville, Georges Perec procura “recriar” a figura do escrivão Bartleby:

Evidentemente, minha ambição não é a de reescrever o Quixote, como o Pierre Ménard de Borges, mas eu queria por exemplo refazer a novela de Melville que eu prefiro, *Bartleby, the scrivener*. É um texto que eu tinha vontade de escrever: mas como é impossível escrever um texto que já existe, eu tinha vontade de reescrevê-lo, não de fazer um pastiche, mas de fazer um outro, enfim o mesmo Bartleby, mas um pouco mais...como se fosse eu que o tivesse escrito⁴ (PEREC, 1988, p. 186).

No próprio livro existe uma referência ao personagem de Melville que inspirara Georges Perec:

Em tempos passados, em Nova Iorque, a algumas centenas de metros de distância dos quebra-mares, aonde vêm bater as últimas ondas do Atlântico, um homem deixou-se morrer. Ele era escriba junto a um homem da lei. Escondido atrás de um biombo, permanecia sentado à sua escrivaninha e nunca saía dali. Alimentava-se de biscoitos de gengibre. Contemplava pela janela um muro de tijolos escurecidos que quase podia alcançar. Era inútil pedir-lhe qualquer coisa que fosse, reler um texto ou ir ao correio. Nem ameaças nem súplicas tinham poder sobre ele. Por fim, ficou quase cego. Foi necessário despedi-lo. Instalou-se na escadaria do prédio. Prenderam-no, mas ele sentou-se no pátio da prisão e recusou-se a alimentar-se (PEREC, 1988, p. 109-110).

A negação, o desejo de não fazer parte, de não se conformar a uma identidade, a uma essência, de assumir a insignificância, o anonimato, o exílio em seu próprio país, é extremamente radical no romance de Georges Perec. Na obra de Samuel Rawet a “qualqueridade” aparece sobretudo na figura do vagabundo, presente no conto “Crônica de

⁴ “Bien sûr, mon ambition n’est pas de réécrire le Quichotte, comme Le Pierre Ménard de Borges, mais je voulais par exemple refaire la nouvelle de Melville que je préfère, *Bartleby the scrivener*. C’est un texte que j’avais envie d’écrire : mais comme il est impossible d’écrire un texte qui existe déjà, j’avais envie de la réécrire, pas de la pasticher, mais de faire un autre, enfin le même Bartleby, mais un peu plus...comme si c’était moi qui l’avais fait” (Tradução minha. Todas as traduções que não tiverem indicação foram realizadas por mim).

um vagabundo”⁵, como um sujeito “sem trabalho, sem afeto e sem responsabilidades”, que almeja simplesmente “passar” pelo espaço – “Não fez caso da expressão do outro, entrou no ônibus, ocupou o seu lugar, pensando no que poderia ser um fim provisório. Não de quem chega, ou de quem parte. Mas de alguém que apenas passa” (RAWET, 2004, p. 243). No entanto, ao mesmo tempo que almeja simplesmente passar pelo espaço, o personagem é afetado intensivamente pela paisagem, o que não ocorre no romance de Georges Perec, onde a negação é extrema, o personagem nega o próprio olhar, o agir, o viver. Assim, as leituras da “Crônica de um vagabundo” e também do romance de Georges Perec considerarão a percepção do espaço urbano a partir da constituição destes personagens que se negam a criar vínculos de qualquer ordem e escolhem o anonimato, a indiferença, a errância.

Outro ponto importante a ser destacado é a influência do judaísmo no pensamento de Samuel Rawet, ponto de partida de diversos estudos teóricos que consideram a obra do escritor. O autor comenta, em um depoimento publicado no *Correio da Manhã*, em 1972:

Tenho lembranças da vida na aldeia, lembranças do inverno, da vida religiosa, da convivência com parentes, lembranças inclusive de um mundo que não existe mais, e que mais tarde passou a me interessar por ser um mundo – não sei bem localizar – talvez na Idade Média, ou do século XVIII ou mesmo XVII. [...] Só muito tempo depois é que fui dar importância àquilo, que estava ligado a um movimento que Martin Buber andou estudando – O Hassidismo – um movimento religioso da Europa Oriental, e que chegou a ter uma importância enorme para mim, filosófica inclusive (COSTA, 1972, s/p).

A respeito da morte de Martin Buber, em 1965, Samuel Rawet também relatou: “Alguns anos antes eu havia começado um trabalho pessoal, interior, a experiência dolorosa de repensar, em termos próprios, o mundo” (RAWET, 2008, p. 141). Esse trabalho pessoal, essa “vocação interior”, aparece na atitude de alguns de seus personagens, que também procuram formular o mundo através de seus próprios meios. A influência do judaísmo se mostra nítida em algumas narrativas, como em “Abama”, cujo protagonista, em busca do seu “demônio particular”, se reencontra com a própria tradição judaica.

O hassidismo, uma das manifestações do misticismo judaico, que, de acordo com Anatol Rosenfeld, está relacionado à “grande tradição da revolta contra o pensamento e os dogmas tradicionais de cunho oficial, revolta de um mundo quase sempre subterrâneo, arcaico

⁵ Conto publicado inicialmente no livro *Os sete sonhos*, de 1967. Todos os contos e novelas do autor citados aqui na tese foram retirados do volume intitulado *Samuel Rawet: contos e novelas reunidos*, organizado por André Seffrin (cf. RAWET, 2004).

e misterioso, antirracional e anticientífico”, (ROSENFELD, 2012, p. 31) enfatiza a subjetivação dos valores religiosos, a ênfase posta na vivência pessoal. Ainda segundo o autor, no hassidismo havia um elemento dionisiaco, dado o valor atribuído pelos hassídicos ao canto, à dança e ao vinho. Movimento dos humildes e desafortunados, o movimento religioso “parecia subverter toda a ordem dos valores espirituais (e, com isso, a da hierarquia social) ao deslocar a ênfase, até então posta na erudição, para a subjetividade do sentimento religioso” (ROSENFELD, 2012, p. 26). A ênfase posta na vivência pessoal, em “Abama”, advém da vocação interior do personagem, da busca do seu demônio particular. Zacarias, que, segundo o *Tanach*⁶, era o profeta que tinha “por missão aglutinar o povo de Israel em torno de sua palavra, reverbera em seu homônimo – o protagonista da novela – como um homem mudo solitário, furioso e desconectado” (WALDMAN, 2002, p. 82). O protagonista da novela, que “do judaísmo só sabia isso, que era judeu” encontra-se com Abama, a figura do demônio, no final da novela numa dança e num ritual intenso, extático (hassídico?):

Abama. Nome e demônio surgiram ao mesmo tempo. Sua forma, a forma dupla do avesso humano. E um diálogo sem palavras se iniciou, eram desnecessárias, tudo o que podia ser dito já era sabido [...] e numa pausa, o que poderia ser um movimento de suavidade, em voz de contralto, que era a voz de Abama, veio a sequência de fúrias e medos, de privações e excessos, de andanças e perseguições, de exaustão e cansaço, de agonia e morte. Eis o que condena, o que deforma, condiciona. E sobre isto uma frase cantarolada, um fio de frase, como se um suave tambor se introduzisse nas bocas ausentes. Thiribim thiribom thiribombombom thiribim thiribom thiribombombom. De mãos dadas, em círculo, capotões negros e cachos de cabelo encaracolados sobre a face saltitavam eufóricos num fundo de neve e noite e medo (RAWET, 2004, p. 446-447).

O personagem da novela “Abama” é motivado por uma busca, a do seu demônio particular. Ao adentrar a cidade, como uma espécie de “descida aos infernos” ele acaba encontrando “a forma dupla do avesso humano”, Abama. O encontro é celebrado com uma canção judaica e com uma dança em círculo, e, após a comunhão extática, Abama, o duplo, se desfaz ao contato da claridade do dia. O ciclo se findara, a busca se deu por encerrada. No entanto, antes do encontro com o seu “duplo”, ocorre o encontro primordial com a paisagem urbana, o personagem afeta e é afetado por tudo aquilo que percebe no espaço. No conto “Crônica de um vagabundo”, o que move o personagem também é uma busca, a do conhecimento de si mesmo, e também nesta narrativa o personagem é açoitado por uma espécie de duplo, o personagem de um “velho” que vez ou outra aparece na narrativa. Nos

⁶ Conjunto do Pentateuco, os livros de Profetas e de Reis.

dois textos, a paisagem, que estaria em segundo plano na história, passa ao primeiro plano a partir do momento que os personagens penetram na cidade de forma intensiva e são afetados por tudo aquilo que veem. Ela não se conforma como mero cenário para o desenrolar dos fatos, mas atravessa os personagens, afeta-os, implica a possibilidade da formulação de uma espécie de “pensamento-paisagem” (cf. COLLOT, 2011), e não um pensamento sobre a paisagem. Ou ainda, é possível falar em uma “sensação-paisagem”, uma vez que se trata de um encontro (sensível), pré-reflexivo entre o sujeito e o espaço, muito mais do que uma relação pautada pelo entendimento, pela apreensão intelectual.

Em narrativas como “Abama”, não obstante a “ignorância” do personagem em relação à tradição judaica, o encontro final com a forma Abama revela a forte influência da religião no texto. No entanto, mesmo em textos como este, em que tal influência é evidente, é possível destacar outros elementos, como a questão da paisagem, que também atravessa as diversas narrativas do escritor. Nesse sentido, sem desconsiderarmos a questão do judaísmo, nossa leitura focará na percepção das paisagens urbanas. Mesmo que em alguns textos a percepção das paisagens não seja uma questão primordial, ela aparece uma vez ou outra, nos diversos contos do escritor, seja através do olhar de alguns personagens ou pelas descrições que surgem em meio às narrativas. Assim, no conto “Uma carreira bem sucedida”, o protagonista, ao sair de um bar, observa a intensidade do clarão do céu: “Já na escada rolante em direção ao ônibus da cidade livre viu o clarão do céu. Vermelho denso por trás das nuvens para os lados do nascente, leitoso por cima de sua cabeça” (RAWET, 2004, p. 319). Já o conto intitulado “Noturno” se inicia da seguinte maneira: “[u]m choro de flauta. Além o esboço de varanda, sem parapeito, ainda, a inclinação de um monte, prismas deformados de concreto e um cinza pesado de céu chuvoso em quase noite. Não pensar” (RAWET, 2004, p. 61). Em outro conto, intitulado “Diálogo”, a paisagem aparece vista da janela “[p]ela janela uma curva de praia, aconchego, representação hipotética de conforto, ausência de drama na sucessão de ondas” (RAWET, 2004, p.93), mas também indica que o personagem é afetado por tudo aquilo que o rodeia: “[u]ma nesga azul de manhã insinuou calma e reconciliação, predispondo quietude e um manso fruir de paisagem” (RAWET, 2004, p.93). Em “Sob um belo céu de maio”, a paisagem se mostra ao protagonista; “Agora em vez de ter à sua frente a parede forrada de estantes, e repleta de pastas em desordem, recebia através da pupila um belo céu de maio”. (RAWET, 2004, p.300), e no “Conto de amor suburbano”, a paisagem aparece como que subjetivada: “[o] trem do subúrbio vazio na subida àquela hora dava-lhe a paisagem diferente, sua e não a que vira pela tarde” (RAWET, 2004, p. 79).

Se em seus contos e novelas é possível observar a presença de personagens andarilhos, errantes que vagam sem rumo certo pelo espaço urbano, em seus textos ensaísticos – de caráter filosófico – a mesma inquietação aparece através de um pensamento que se constrói em relação com o fora, com o exterior: nesse movimento, a reflexão que se constitui através dos deslocamentos físicos do escritor pelo espaço urbano é tão importante quanto a necessidade de buscar uma leitura original de alguns temas filosóficos. Nesse sentido, se os andarilhos de suas novelas e contos caminham incessantemente pelo espaço urbano, o mesmo ocorre com a persona por trás de seus ensaios, uma vez que se constata a tentativa do escritor de aliar reflexão e deambulação, deslocamento físico e pensamento:

Vinha da praia, preocupado com um leve exagero do sol, esse sol que me devolveu uma claridade externa, e de quem espero uma claridade interna. Doido por um café, tomo uma transversal à praia. Subitamente me vem a decisão de formular uma Teoria das ideias. (RAWET, 2008)

A escrita de Samuel Rawet (ensaística e literária) é uma escrita de caminhada⁷ que busca a errância do próprio pensamento, do próprio processo reflexivo, o que se verifica, por exemplo, na tentativa do escritor de interpretar, à sua maneira, a redução eidética da fenomenologia husserliana: “mas interpretar mesmo, como idiota, como ingênuo, como criança, interpretar a partir de um fenômeno quase desconhecido, e profundamente ignorado: o homem comum” (RAWET, 2008). Se o pensamento reflexivo de Samuel Rawet buscou romper as amarras da tradição filosófica, em seus textos literários o que se verifica é a tentativa de produzir uma escrita que buscou romper os limites da representação, uma escrita intensiva, que emaranha paisagem e pensamento. Nesse sentido é possível afirmar que a paisagem para Samuel Rawet é uma questão que atravessa toda a sua produção literária. No entanto, nossa análise focará no conto “Crônica de um vagabundo” e na novela “Abama”, uma vez que entendemos que são nessas narrativas que essa questão aflora de maneira mais incisiva.

O número 16 da revista *Outra travessia*, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), por exemplo, publicou uma peça inédita de Samuel Rawet, intitulada *O lance de dados*, cuja narrativa se passa no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, e que gira em torno da relação entre quatro judeus emigrados e sobreviventes do holocausto da Alemanha

⁷ No 3º capítulo desenvolveremos essa noção de “escrita de caminhada”, cunhada pelo escritor, pesquisador, ensaísta e professor Maurício Salles Vasconcelos. Cf. (VASCONCELOS, 2000).

nazista. Mesmo não tendo como foco a questão da paisagem, esta aparece como inquietação para Helena, uma das personagens, ligada também à perambulação, à errância urbana:

Andava, então. Percorria ruas, estacionava em praças, as ruínas me serviam de testemunhas, e tudo aquilo que para os outros representava elementos de paisagem era para mim simples apoio dos olhos, obstáculo necessário a um ritmo, elemento concreto a me dizer que não me movia entre fantasmas. Creio que em Tóquio, Buenos Aires ou Bombaim agiria do mesmo modo. No entanto já senti o prazer de um bosque, sabia distinguir um carvalho de um castanheiro, sem dar maior importância ao fato. Hoje apenas me interessam folhas, troncos... e o silêncio (RAWET, 2013, p. 17).

A questão da paisagem nesta peça de teatro surge assim como em outras narrativas, uma vez que ela é, em um primeiro momento, negada, é apenas um “simples apoio dos olhos, obstáculo necessário a um ritmo”, elemento concreto. Assim, em narrativas como “Abama” e “Crônica de um vagabundo” também ocorre esta negação inicial. Contudo, como salientaremos posteriormente, essa negação pode ser relacionada a uma concepção clássica da paisagem, considerada como uma porção do espaço captada por um ponto de vista, geralmente situado em um monte, cume ou elevado. O que se observa nas narrativas do escritor às quais focaremos, ao contrário, é um encontro pré-reflexivo, primordial com o espaço (predominantemente urbano) que possibilita a transformação da cidade em paisagem. Neste sentido, é possível abordar as narrativas de Samuel Rawet através de uma outra conceituação paisagística, que se dá justamente neste encontro primordial entre o sujeito e o espaço.

O processo de percepção das paisagens está intrinsecamente relacionado às caminhadas pelo espaço urbano dos protagonistas de suas narrativas. E essa questão da caminhada, da errância urbana, motivava o próprio escritor, como afirmamos um pouco antes e como se pode observar no ensaio intitulado “Diário de um candango” (1963), no qual ele narra uma experiência pessoal, quando fora procurar um bar-restaurante do escritor José Marques da Silva, utilizando, como referência, apenas as recordações de leitura do livro *Diário de um candango*, do próprio José Marques:

Utilizaria como elementos de referência reminiscências de leitura, o nome de um bar, o parque de diversões etc. Depois de percorrer durante duas horas a

rua principal e as vielas nascidas ao acaso e ao sabor de pequenas modificações topográficas, depois de remoer lembranças que me faziam percorrer não um bairro desconhecido, mas uma paisagem frequente e comum para quem tenha o hábito de em qualquer cidade ir um pouco além do centro apumado ou dos quarteirões confortáveis, depois de rever barracos, lama, valas, rádios a tocar bem alto em minúsculos quartos, depois de rever moleques nus chapinhando em poças d'água, e um velho erguer-se de um leito aos resmungos, depois de tudo isso desisti. Nada que me permitisse encontrar o bar procurado (RAWET, 2008, p. 161).

No trecho citado logo acima é possível observar a relação entre caminhada e percepção, além da própria determinação do autor de se entregar à errância pelo espaço urbano. Dessa forma, as deambulações pelo espaço urbano, pelas ruas de bairros desconhecidos ou não, moviam não só a experiência literária de Samuel Rawet, mas também sua experiência pessoal, empírica:

A educação da linguagem, a educação da sensibilidade. Foi nas ruas, entre Ramos e Olaria, nos subúrbios da Leopoldina, que iniciei meu aprendizado da primeira, gringuinho, gringuinho de gente que vendia à prestação. Foi nas ruas desta cidade puta, em meio à experiência da loucura, que afinei a segunda. [...] Foi nas minhas andanças que reformulei todas as questões, refiz todas as perguntas, sonhei todos os sonhos, para chegar arrogante e orgulhosamente à minha única certeza, humilde certeza: a minha existência como relação consciência-mundo, finita, limitada, reduzida, mínima, relação que se extingue um dia (RAWET, 2008, p. 241).

Assim, em um primeiro momento, procuraremos focar na distinção entre os errantes urbanos da narrativa de Samuel Rawet e a figura clássica do *flâneur*. No 2º capítulo, será analisada a invenção da paisagem ocidental. Além disso, destacaremos a percepção na obra do escritor e a especificidade das paisagens urbanas. Para a realização desta leitura, consideraremos alguns dos principais teóricos sobre o tema, tais como Roger (1997), Cauquelin (2007), Clark (2010) Jakob (2013), Besse (2006 e 2009), Ouellet (1997), Simmel (2009), Merleau-Ponty (1999) Collot (1989, 2011 e 2013) e Maderuelo (2010).

Neste capítulo procuraremos também traçar o fundamento de uma outra noção de paisagem, mais sensível, tal como observamos nas narrativas de Samuel Rawet. Desse modo, partiremos das formulações de Michel Collot e Maurice Merleau-Ponty, que problematizaram em suas obras os dualismos que atravessam a filosofia ocidental, como a dicotomia entre inteligível e sensível, alma e corpo, sujeito e objeto, para aventar a possibilidade de se pensar

um meio – onde se dá a experiência da paisagem –, desvinculado de uma esfera na qual se evocaria o “eu”, o “ego” como instância última que estruturaria a percepção. Em outras palavras, questionaremos a necessidade de sempre se pressupor um sujeito, um “eu”, um ponto de vista que organize a paisagem. Esta crítica se embasará na noção de “plano de consistência” ou “plano de imanência”, tal como formulada pelo filósofo francês Gilles Deleuze, em diversos momentos de sua obra filosófica, que se refere a um “campo transcendental” que escapa a toda transcendência, tanto do sujeito quanto do objeto: “Assim como o campo transcendental não se define pela consciência, o plano de imanência não se define por um Sujeito ou um Objeto capazes de o conter” (DELEUZE, 1995, p. 12). Se em um primeiro momento o filósofo francês faz uma distinção entre o “plano de consistência” das artes e o “plano de imanência” da filosofia, o que se constata em seus últimos textos é uma tendência a considerar os dois planos como um único plano, o “plano de imanência”, como um solo ou horizonte da produção de conceitos e também da criação artística, tal como ocorre no texto *Imanência: uma vida*, justamente o último texto escrito pelo filósofo francês.

À vista disto, ao analisarmos, no terceiro capítulo, as narrativas de Samuel Rawet, consideraremos a criação de um “plano de imanência” através da escrita, como uma zona de ressonância mútua entre sujeito e espaço, que possibilita a transformação da cidade em paisagem. A aproximação aqui se dará através do diálogo, das convergências e das intersecções entre duas formas de pensamento: a filosófica e a literária. Nesse sentido, consideraremos a filosofia como um instrumento que nos auxiliará a pensar (com) o texto literário, e não como um pensamento sobre determinado objeto, que desvelaria sua “verdade”, que legitimaria sua singularidade. Assim, essa aproximação buscará traçar linhas e perspectivas de abordagem de uma escrita ficcional densa, por vezes hermética, mas que também se configura como abertura ao fora, ao exterior, à experiência do espaço e, nesse sentido, se abre à experimentação, a uma intensidade que busca ultrapassar os limites da representação e afirmar a potência da narrativa literária.

Investigaremos também, no 3º capítulo, a singularidade da percepção das paisagens urbanas em Samuel Rawet, que configura a passagem do olhar à visão. O conto “Crônica de um vagabundo” e a novela “Abama”, como fora salientado anteriormente, serão tomados como referências principais, uma vez que são nestas narrativas que ocorre a intensificação da relação sujeito e paisagem através dos deslocamentos dos personagens pelo espaço urbano. Por fim, faremos uma breve análise da percepção em Samuel Rawet e no pintor francês Paul Cézanne. Através da filosofia de Gilles Deleuze, foi possível formular outra via de reflexão,

que considerou a dimensão não humana da paisagem, e que nos permitiu dialogar a experiência perceptiva do espaço em Samuel Rawet com os procedimentos pictóricos do pintor francês Cézanne e, posteriormente, com o cinema de Dziga Vertov, Andrei Tarkovski e Jem Cohen.

Dessa forma, destacaremos na práxis do pintor francês Paul Cézanne a tentativa de captar a natureza em estado nascente, antes da presença humana. A pintura de Cézanne é um ponto de intersecção entre a filosofia de Gilles Deleuze e a fenomenologia Merleau-pontyana, à medida que os dois pensadores procuraram compreender uma experiência primordial, que buscou superar os dualismos que atravessam a história da filosofia ocidental, como a dicotomia entre inteligível e sensível, alma e corpo, sujeito e objeto. Sabemos, no entanto, que o pensamento dos dois autores diverge em diversos pontos e questões que não nos coube analisar. O que a filosofia de Gilles Deleuze nos propiciou, e que não pudemos observar nos autores que propuseram pensar a paisagem e a experiência perceptiva pelo viés da fenomenologia, como, por exemplo, Michel Collot e Pierre Ouellet, é a experiência da paisagem enquanto percepto, anterior ao homem, aquela que se tornou independente do estado daqueles que a experimentaram. Assim, além do empírico enquanto dado bruto, concreto, atualizado no corpo do sujeito, e que diz respeito também a uma experiência pré-reflexiva, pré-racional, pensaremos como as narrativas são atravessadas por singularidades impessoais, neutras, hecceidades que independem de um sujeito percipiente para se constituírem. A literatura, nesse sentido, cria, na acepção de Gilles Deleuze, um plano de imanência que favorece a inscrição dessas múltiplas intensidades.

Na segunda parte da tese proporemos um diálogo entre o cinema, a escrita de Samuel Rawet e o livro *Um homem que dorme*, de Georges Perec. Assim, no 4º capítulo, a partir da temática do labirinto, consideraremos o filme *Stalker* (1979) do cineasta russo Andrei Tarkovski, e investigaremos as relações entre a atitude perceptiva dos personagens do filme e a percepção das paisagens em Samuel Rawet. Essa comparação também se embasará na filosofia de Gilles Deleuze e no conceito de “plano de imanência” cunhado pelo autor. Para finalizar o capítulo, faremos uma comparação entre o livro de Georges Perec⁸ e as narrativas

⁸ Sabemos que a questão da percepção do espaço e da observação minuciosa do cotidiano atravessa toda a produção literária de Georges Perec. Além dos diálogos e intersecções que sua obra manteve com o *Nouveau Roman* francês, movimento literário do século XX que chegou a ser cunhado de "escola do olhar", "romance objetal", ou até mesmo de "anti-romance", em narrativas como *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), *L'infra-ordinaire* (1989), *Espèces d'espaces* (2000), e *Penser, classer* (2003), é possível observar o caráter descritivo de suas narrativas, de inventário do espaço e do cotidiano. No entanto, na presente Tese, resolvemos focar apenas no romance *Um homem que dorme* (1967), uma vez que, a nosso ver, é nessa narrativa que as

de Samuel Rawet, também tomando como base de argumentação a percepção das paisagens urbanas.

Finalmente, no 5º capítulo, examinaremos as relações entre a percepção das paisagens urbanas no filme *Lost Book Found* (1994), de Jem Cohen, e nas narrativas de Samuel Rawet. Para tal, consideraremos a perspectiva de um ponto de vista móvel, de um observador ambulante, de um regime heterogêneo do olhar advindo das perambulações urbanas presentes nas narrativas consideradas. Assim, o abandono de um “olhar soberano”, um ponto de vista contemplativo, será tomado como ponto de partida para que reflitamos sobre a configuração das paisagens urbanas tanto no filme de Jem Cohen quanto nas narrativas de Samuel Rawet.

Assim, procuraremos entender a potência e a singularidade da escrita de Samuel Rawet, a intensidade de suas narrativas que buscavam não dissociar a experiência literária da vida, que compreendiam que existe um conhecimento mais sensível, que ultrapassa a via especulativa e é desvelado na experiência intensiva da paisagem. Nesse sentido, é possível dizer que, em suas narrativas, o que se constata é a passagem do olhar à visão.

questões da *flânerie*, da perambulação urbana, do labirinto e da observação aparecem de maneira mais incisiva. Além disso, a perambulação e percepção do espaço urbano presente no romance será contrastada às narrativas de Samuel Rawet, no que diz respeito à cidade tornada paisagem.

1ª. parte

Capítulo 1

PERAMBULAÇÕES URBANAS

Passeemos à vontade: a polícia o permite e as posturas da ilustríssima Câmara o não proíbem. [...] Estamos no nosso direito: passeemos.

Joaquim Manuel de Macedo

Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro

Foi nas minhas andanças que formulei todas as questões, refiz todas as perguntas, sonhei todos os sonhos.

Samuel Rawet

Devaneios de um solitário aprendiz da ironia

1.1 Modernidades

Na descrição da vida moderna feita por Marshall Berman, presente no livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, ser moderno é lidar com o dinamismo, aderir à mobilidade, é: “[e]ncontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 2010, p. 24). E logo em seguida o autor completa: “ela [a modernidade] nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’” (BERMAN, 2010, p. 24).

Nesse sentido escritores como Goethe, Marx, Dostoiévski, entre outros, enfrentaram e tentaram lidar com essa sensação avassaladora de fragmentação, efemeridade e mudança caótica, resistindo ao processo da modernidade. Em um ambiente em que “tudo que é sólido desmancha no ar” e “tudo que é sagrado é profanado”, ser moderno significa também extrair a potência criadora desse ambiente caótico, buscar uma nova arte, como no caso do poeta Charles Baudelaire, cuja concepção de modernidade buscava extrair do fugidio, do transitório, o eterno, o imutável: o poema. Nas palavras do poeta francês, a respeito do “pintor da vida moderna”, Constantin Guys: “Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 1998, p. 22). E logo depois o poeta complementa: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1998, p. 22).

Essa descrição da modernidade se refere à ambientação do *flâneur*, a uma concepção de sujeito centrada, unificada. No contexto da escrita de Samuel Rawet, que compreende as décadas de 1950 e 1980, observa-se a irrupção de um sujeito, nas palavras de Stuart Hall, “pós-moderno”, “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 1992, p. 12). Apesar de o conceito de “sujeito pós-moderno” poder ser questionado, cabe ressaltar no argumento clássico de Stuart Hall a reflexão sobre o surgimento do sujeito heterogêneo, descentrado, fragmentário,

que assume diferentes identidades em diferentes momentos, e que não são unificadas em um “eu” coerente. Essa conceituação nos interessa à medida que nos auxilia a pensar a concepção de sujeito nas obras de Samuel Rawet e de Georges Perec, e a percepção do espaço urbano vista pelo prisma de um observador que se distancia da figura clássica do *flâneur*, como salientaremos no decorrer da tese. As reflexões contemporâneas acerca da fragmentação, da errância e da desterritorialização, contribuirão para que se pense a singularidade dessas narrativas que apresentam personagens errantes pelo espaço urbano, que negam a execução dos gestos e das posturas comumente esperados por eles.

Ainda que seja importante frisar que as narrativas de Samuel Rawet se inserem no contexto do que poderia ser chamado de “Alta Modernidade”, como postulado por Gumbrecht (1998), marcado pelas inovações vanguardísticas durante as primeiras décadas do séc. XX e pelo “colapso” do paradigma sujeito/objeto como padrão básico para a produção de conhecimento, ou seja, pela “crise da representabilidade”, a obra de Samuel Rawet se aproximaria da literatura mais recente, vinculada à etapa da modernidade intitulada, também por Gumbrecht, de “pós-moderna. O que cabe ressaltar no argumento do filósofo estadunidense de origem alemã é a ideia de “cascatas de modernidade”, na qual o início da modernidade é seguido pela “Modernidade epistemológica”, depois a “Alta Modernidade”, e, por fim, a “Pós-Modernidade”. Essas fases fariam parte de um conceito mais amplo de modernidade, sendo que cada época seria marcada por uma transformação relevante nas práticas culturais. Por exemplo, a passagem da Idade Média para a “primeira Modernidade” se daria com uma sequência de inovações e acontecimentos, entre os quais é importante citar, metonimicamente, a invenção da imprensa, e a descoberta do continente americano. E, se um dos impasses do “Alto Modernismo” estaria no questionamento “qual seria o próximo passo, uma vez que já se mostrou o quanto o material linguístico, as pinceladas e as cores são capazes de não representar?” (GUMBRECHT, 1998, p. 25), ou seja, na questão do fim da representação, as narrativas de Samuel Rawet também são capazes de “apresentar mundos”, de ultrapassar o questionamento sobre o *status* da representação. Em um trecho do conto “Crônica de um vagabundo”, de 1967, o personagem questiona:

Se fosse possível eliminar a palavra, a mentada e a falada. Seríamos objetos, viveríamos num mundo apenas de acontecimentos, e todos estritamente necessários. Reduziríamos a nossa inteligência ao fazer, e ao raciocínio destituído de vocábulos, que estaria implicitamente ligado à ação (RAWET, 2004, p. 234).

O estatuto da representação é colocado em questão. A busca da escrita enquanto fluxo, o uso de procedimentos como o “discurso indireto livre” ou o “fluxo de consciência” atestam o vínculo da escrita de Samuel Rawet às práticas narrativas do “Alto modernismo”. No entanto, o que se observa é uma escrita que não se contenta com este questionamento. Para além da “crise da representabilidade”, as narrativas de Samuel Rawet apresentam mundos, paisagens, através da relação intensa entre o sujeito e aquilo que o rodeia: o próprio mundo.

Nesse sentido, é produtivo considerar essas reflexões acerca da Modernidade uma vez que as narrativas literárias que fazem parte do escopo desta pesquisa se encontram no limiar das transformações das quais emerge um novo tipo de observador, um novo tipo de sujeito que se diferencia do sujeito moderno, cartesiano, centrado, unificado em um “eu” coerente. A partir do momento em que se começa a questionar as identidades fixas, homogêneas, e o descentramento do sujeito, observa-se uma mutação na forma de perceber as cidades, de inscrever as paisagens urbanas nas qualidades sensíveis da linguagem.

1.2 O *flâneur* e o *badaud*

Paisagem – é nisto que a cidade de fato se transforma para o flâneur. Ou mais precisamente: para ele, a cidade cinde-se em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto.

Walter Benjamin

A *flânerie* foi propiciada pelo ambiente urbano advindo das transformações ocorridas na Paris da segunda metade do séc. XIX. O processo de modernização parisiense fomentado pelo Barão Haussmann incidiu diretamente na vida dos cidadãos e neste novo cenário urbano que se projetava na cidade parisiense. A partir desse momento a vida urbana e suas contradições ganharam destaque nos textos que a tomavam como cenário para escrita, mas também nos textos de autores que refletiram e experienciaram a cidade. O *flâneur*⁹, como tipo

⁹ O Termo *flâneur* se originou do verbo francês *flâner*, que significa aquele que caminha ao acaso, sem rumo preciso, que perde seu tempo. (cf. LE ROBERT, 2006, v. flâner) Durante o século XIX, a *flânerie* apareceu nos textos de diversos escritores franceses, tais como Honoré de Balzac (1799-1850), Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) e Victor Fournel, que escreveu o clássico livro de 1867 intitulado *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (O que se vê nas ruas de Paris).

específico, surge como um observador ambulante, um ponto de vista móvel que capta a cena cambiante da paisagem urbana. Sua presença, detectada pelo ensaísta, crítico literário, filósofo e sociólogo judeu alemão Walter Benjamin, em textos de diversos escritores como Edgar Allan Poe (1809-1849), E.T.A. Hoffmann (1776-1822), Marcel Proust (1871-1922) e Charles Baudelaire (1821-1867), é formulada principalmente por este último, em seus textos líricos e ensaísticos. Para o poeta, uma das principais características desse andarilho urbano é a de fazer da multidão a sua morada:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente (BAUDELAIRE, 1998, p. 170).

Na citação acima de Charles Baudelaire observa-se algumas das atitudes marcantes do *flâneur* que foram posteriormente analisadas por Walter Benjamin: a cidade como sua morada, o ato de observar a cena urbana, de se ocultar na multidão, além da dialética do dentro e do fora, uma vez que o *flâneur* sente-se dentro de sua própria casa quando deambula pelo espaço público. Como salientou o filósofo alemão, o cruzamento entre rua e moradia que se realizou na Paris do séc. XIX, sobretudo na experiência do *flâneur*, eleva o espaço urbano a um outro estatuto:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês, muros com o aviso ‘Proibido colar cartazes’ são uma escrivadinha; bancas de jornal, suas bibliotecas, caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar. Ali, na grade, onde os operários do asfalto penduram o paletó, é o vestíbulo; e o corredor que conduz dos pátios para o portão e para o ar livre, esse longo corredor que assusta o burguês é, para eles, o acesso aos aposentos da cidade. A passagem era o aposento que servia de salão. Na passagem, mais do que em qualquer outro lugar, a rua se apresenta como o *intérieur* mobiliado e habitado pelas massas (BENJAMIN, 2002, p. 468).

Ainda conforme Walter Benjamin, outra marca característica desse andarilho do final do séc. XIX é que ele estaria sempre em posse de sua individualidade, contrariamente ao simples *badaud* (basbaque):

Não se deve confundir, entretanto, o flâneur com o *badaud*: há uma nuance... O simples flâneur... está sempre em plena posse de sua individualidade; a do *badaud*, ao contrário, desaparece, absorvida pelo mundo exterior... que o impressiona até a embriaguez e o êxtase. O *badaud*, sob a influência do espetáculo, torna-se um ser impessoal; não é mais um ser humano, é o público, a multidão. De natureza diferente, alma ardente e ingênua, inclinada ao devaneio... o verdadeiro *badaud* é digno de admiração de todos os corações retos e sinceros” (FOURNEL, 1858 *apud* BENJAMIN, 2006, p. 473).

É interessante pensar na figura do basbaque que se torna um ser impessoal, absorvido pelo que vê. Uma das definições do *badaud* é aquele que “para por algum tempo para observar o espetáculo da rua”¹⁰ (LE ROBERT, 2006, v. *Badaud*), que flana, admira e se interessa por coisas triviais do que observa no espaço urbano. Walter Benjamin sinaliza com este conceito uma demarcação clara entre este e o *flâneur*, reforçando a ideia de um sujeito de certa forma “parvo”, “ingênuo”, que se pasma ante tudo aquilo que vê, inclusive coisas insignificantes e banais do cotidiano. O *flâneur*, com suas múltiplas facetas, é o detentor do saber da cidade, aquele que faz um inventário das coisas, que faz botânica no asfalto. Ao mesmo tempo que se abre para ele como paisagem, a cidade se fecha em torno dele como um quarto.

A formulação do conceito de *badaud*, tal como analisada por Walter Benjamin, pode ser relevante para entendermos os andarilhos das narrativas consideradas, mas principalmente da escrita de Samuel Rawet, que apresenta uma relação intensa entre sujeito e paisagem. Se este caminhante contemporâneo se afasta da definição de *flâneur*, uma vez que ele não está sempre “em posse de sua individualidade” e se defronta com outro tipo de configuração do espaço urbano, ele se avizinha da figura do *badaud*, no sentido de uma “alma ardente”, e que já não é um ser humano, mas um ser impessoal, o público, a multidão. Ainda que feita com algumas ressalvas, esta aproximação é profícua à medida que aponta para uma outra atitude perceptiva, um outro tipo de relação entre o sujeito e o espaço citadino. Se se consideram algumas características do *badaud*, como o olhar atento às pequenas coisas e a sua absorção

¹⁰ “Personne qui s’attarde à regarder le spectacle de la rue”.

pelos acontecimentos em seu entorno, pode-se perceber como a descrição desse sujeito se avizinha da atitude perceptiva visualizada nos textos de Samuel Rawet. Como será analisado no capítulo seguinte, principalmente nas novelas do escritor brasileiro, é o descentramento do sujeito, a impessoalidade advinda do contato com o meio, do fato de que os personagens são afetados pelo que veem que conformam a concepção de sujeito em sua obra. Se existe também nos seus textos uma certa “embriaguez” ou “êxtase” advindo desta relação, ela não se dá pela absorção total dos personagens pelo mundo exterior, como no caso do *badaud*, mas pela criação de zonas intersticiais, uma zona de indiscernibilidade que arrasta os protagonistas em um devir-paisagem. É um caso de contaminação mútua, atravessamentos, trocas, devires. Como formulou o filósofo francês Gilles Deleuze: “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula [...]” (DELEUZE, 1997, p. 11). Nesse sentido, o conceito de *devir* será importante para que se reflita acerca da criação de uma “zona de contaminação mútua” entre sujeito e paisagem, e, subsequentemente, para que se configure um conceito de paisagem urbana advindo da singularidade da escrita de Samuel Rawet. É através da escrita que nos tornamos outros. De acordo com Gilles Deleuze, o devir é “antes, um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código onde cada um se desterritorializa” (DELEUZE, 1998, p. 57). Dessa forma, diferentemente do *badaud*, que é totalmente absorvido pela multidão, o que se percebe no contato entre sujeito e paisagem é a singularidade do *devir*, do “encontro entre dois reinos” que propicia os devires de toda ordem:

Devir-mulher, devir-criança; devir-animal, vegetal ou mineral; devires moleculares de toda espécie, devires-partículas. Fibras levam de uns aos outros, transformam uns nos outros, atravessam suas portas e limiares. Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 55).

Desencadear devires através da escrita, atravessamentos, limiares. A criação da paisagem, pela escrita, se dá em uma zona de contaminação mútua, numa inflexão advinda do fato de o sujeito ser afetado por tudo aquilo que está no entorno. É que existe também uma espécie de pensamento-paisagem¹¹, “a paisagem vê” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219), que propicia a criação dessa zona de indiscernibilidade, desse atravessamento de fronteiras.

¹¹ No 3º capítulo desenvolveremos esta ideia de um pensamento-paisagem (La Pensée-paysage) tal como formulada pelo professor e ensaísta Michel Collot (cf. COLLOT, 2011).

Nesse sentido, podemos perceber que nas formulações acerca do *badaud* vislumbra-se a atitude perceptiva presente na literatura contemporânea. A “impessoalidade”, o “êxtase” e a “embriaguez” aparecem nessas narrativas não como índices da identificação entre o sujeito e aquilo que ele vê, mas como a potência de uma escrita-fluxo, de uma percepção rizomática do espaço urbano.

O rizoma é um sistema reticular acêntrico. Conforme propuseram os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari:

O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. [...] O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. [...] Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados. O que está em questão no rizoma é uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relação totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de "devires". Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. Gregory Bateson serve-se da palavra "platô" para designar algo muito especial: uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32).

Dessa forma, falar em “percepção rizomática” significa considerar os devires que atravessam o sujeito em contato com a paisagem, quer dizer, uma percepção múltipla, heterogênea, que não condiz mais com a atitude contemplativa daquele que capta uma porção do espaço. É a escrita que cava essa “região contínua de intensidades”, platôs, no qual não faz mais sentido falar de sujeito, mas de devires, intensidades, seres de sensação, hecceidades¹², individuação sem sujeito, isto é, produções de modos de existência que não se confundem com o sujeito: “[a] subjetivação sequer tem a ver com a “pessoa”: é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 123). A proposta dos filósofos franceses é a de deslocar a concepção de sujeito moderno,

¹² A respeito do uso deste termo, Gilles Deleuze e Félix Guattari esclarecem que: “Acontece de se escrever ‘ecceidade’, derivando a palavra de ecce, eis aqui. É um erro, pois Duns Scot cria a palavra e o conceito a partir de Haec, ‘esta coisa’. Mas é um erro fecundo, porque sugere um modo de individuação que não se confunde precisamente com o de uma coisa ou de um sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 40).

calcado na razão, o sujeito cartesiano do “eu penso”, e compreender a individuação para além da significação, da interpretação e da representação. O sujeito se desfaz, se dessubjetiva, a favor de uma pura potência, neutra, singular, impessoal.

1.3 O Observador ambulante

Deixe-me errar em Paris à minha maneira, e contar a vocês, flanando, as observações de um flâneur.

Victor Fournel, *O que se vê nas ruas de Paris*.

Seguindo seus estudos sobre o *flâneur*, Walter Benjamin analisa o princípio da *flânerie* no escritor francês Marcel Proust:

Então, longe de todas essas preocupações literárias e sem me prender a nada, de repente um teto, o reflexo do sol em uma pedra, o cheiro de um caminho detinham-me pelo prazer singular que me proporcionavam, e também porque pareciam esconder, para além do que eu via, algo que me convidavam a buscar e que, apesar de meus esforços, não consegui descobrir (PROUST, 1939 *apud* BENJAMIN, 2006, p. 465).

Após citar o trecho acima do autor francês, o filósofo alemão conclui:

Esta passagem permite reconhecer claramente como o antigo sentimento romântico da paisagem se desfaz e como surge uma nova visão romântica dela, que parece ser sobretudo uma paisagem urbana, se é verdade que a cidade é o autêntico solo sagrado da *flânerie*. É isto que deverá ser exposto aqui pela primeira vez desde Baudelaire (em cuja obra não aparecem as passagens, embora fossem tantas em seu tempo) (BENJAMIN, 2006, p. 465).

A paisagem urbana é o cenário da *flânerie*, e a visão romântica a que se referiu Walter Benjamin, pode ser relacionada ao excesso de modernização do espaço urbano e seu consequente processo de desumanização e exclusão. Se o Romantismo alemão fora um movimento artístico que se rebelou contra o Iluminismo e o excesso de racionalismo, o domínio da razão na esfera dos saberes e das práticas culturais, o *flâneur* é aquele que também se rebela contra o excesso de racionalização presente no processo de modernização parisiense. A riqueza que oferece a paisagem urbana encanta o andarilho que, ao andar distraído, capta

detalhes, singularidades do espaço que vão além da funcionalidade geométrica que configura a cidade. Como no exemplo de Marcel Proust, citado por Walter Benjamin, o narrador se detém em um reflexo, um cheiro: o invisível, o imperceptível das cidades. O observador, como *flâneur*, está sempre em posse de sua individualidade. É o que se observa no narrador proustiano, que, embora se detenha nesses pequenos detalhes que lhe chamam a atenção, não é “atravessado”, afetado intensamente pela paisagem. O sujeito, em posse de sua individualidade, mantém certa distância em relação ao que observa. É, poderíamos dizer, aquele sujeito que Stuart Hall chamou de “sociológico” e que refletia a crescente complexidade do mundo moderno, cuja identidade era formada na interação entre o eu e a sociedade. Neste caso, o sujeito ainda manteria uma “essência interior”, mas que seria formada e modificada pela interação com os mundos culturais “exteriores” e as identidades oferecidas por estes mundos (cf. HALL, 2003). O teórico cultural jamaicano salienta também que é neste momento que a identidade do sujeito começa a ser problematizada, fissurada na experiência do indivíduo isolado, exilado ou alienado colocado contra o pano de fundo da multidão anônima e impessoal, como no caso do próprio *flâneur*. O filósofo Marshall Berman descreve assim a situação arquetípica deste indivíduo:

O homem moderno arquetípico, como o vemos aqui, é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna. Um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas. O borbulhante tráfego da rua e do bulevar não conhece fronteiras espaciais ou temporais, espalha-se na direção de qualquer espaço urbano, impõe seu ritmo ao tempo de todas as pessoas, transforma todo o ambiente moderno em ‘caos’. O caos aqui não se refere apenas aos passantes – cavalheiros ou condutores, cada qual procurando abrir o caminho mais eficiente para si mesmo – mas à sua interação, à totalidade de seus movimentos em um espaço comum. Isso faz do bulevar um perfeito símbolo das contradições interiores do capitalismo: racionalidade anárquica do sistema social que mantém agregadas todas essas unidades (BERMAN, 2010, p. 190).

É neste momento que o *flâneur* não se sente mais em casa. Esta cena primordial da modernidade, um indivíduo sozinho lutando contra o caos urbano, que aparece na literatura de vários autores que também vivenciaram processos semelhantes de modernização¹³, que influencia a vida nervosa do indivíduo que busca preservar sua autonomia e individualidade

¹³ Como podemos observar nos livros *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin (1929), *Ulisses* (1922), de James Joyce e *Notas do Subterrâneo* (1864), de Dostoiévski, por exemplo.

frente ao caos moderno (cf. SIMMEL, 2005, p. 577), comprova esta fissura na identidade do sujeito, entregue aos choques e conflitos do ambiente urbano. O poeta Charles Baudelaire, no poema em prosa “Perda de Auréola”, apresenta da seguinte maneira a relação do sujeito com este ambiente urbano cambiante:

PERDA DE AURÉOLA

— MAS O QUÊ? Você por aqui, meu caro? Você em tão mau lugar! você, o bebedor de quintessências! Você, o comedor de ambrosia! Francamente, é de surpreender.

— Meu caro, você bem conhece o meu pavor dos cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava a toda a pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com os meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo!

— Você deveria ao menos pôr um anúncio, ou comunicar a perda ao comissário.

— Ah! Não. Estou bem assim. Só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me entedia. Depois, alegra-me pensar que talvez algum mau poeta encontre a auréola e com ela impudentemente se adorne. Fazer alguém feliz, que prazer! E sobretudo um feliz que me fará rir! Pense no X., ou no Z.! X! como será engraçado! (BAUDELAIRE, 1980, p. 112).

Segundo Berman (2010), a nova força que os bulevares trazem à existência do sujeito e que arranca o halo do poeta é o tráfego moderno. A vida nos bulevares, que passa a ser mais excitante que a vida urbana no passado, passa a ser também mais perigosa, principalmente para aquele que anda a pé. E, ao mesmo tempo, ela abre inúmeras possibilidades para as massas urbanas. Como havia comentado Walter Benjamin, “[o] coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes” (BENJAMIN, 2002, p. 468). Outro ponto presente no poema de Charles Baudelaire é o da *dessacralização*, tema central da arte e do pensamento moderno. Dentro dessa lógica, apreendida por Marshal Berman em suas leituras de Karl Marx, na qual tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado (BERMAN, 2010, p. 24), quanto mais o poeta se tornar um homem comum mais autêntico será o seu poema, e quanto mais ele se

misturar à multidão, se entregar aos choques do tráfego, às contradições do processo de modernização, mais ele extrairá a potência advinda do caos urbano e elaborará uma nova arte.

O contato intenso com o espaço, que antevia e iniciava as transformações do sujeito moderno, também fomentava um lugar privilegiado para perceber a mutação ocorrida na natureza da visualidade. Quando o olhar direto passa a ser substituído por práticas visuais que não remetem à posição fixa de um observador no mundo, como ocorria com o estereoscópio, surge um novo observador, ambulante, que não apresenta mais uma postura contemplativa, uma vez que a visão passa a ser sempre múltipla, heterogênea. O *flâneur* encarnaria este novo regime do olhar, formado pela convergência de novos espaços urbanos, tecnologias e imagens (cf. PEIXOTO, 1998, p. 97).

Esta mutação na natureza da visualidade foi analisada por Jonathan Crary, no livro *Técnicas do observador: visão e modernidade no séc. XIX*. O modelo de visão do final do séc. XVI ao final do séc. XVIII era o da câmara escura. Utilizada por diversos pensadores e filósofos para explicar a visão humana e também para representar a relação do sujeito perceptivo e a posição de um sujeito cognoscente em relação ao mundo exterior (cf. CRARY, 2012), a câmara escura pressupunha um olhar distanciado e descorporificado:

Antes de mais nada, a câmara escura realiza uma operação de individuação; ou seja, ela necessariamente define um observador isolado, recluso e autônomo em seus confins obscuros. [...] Outra função relacionada e igualmente decisiva da câmara foi a de separar o ato de ver e o corpo físico do observador, ou seja, descorporificar a visão. A câmara escura autentifica e legitima a perspectiva monádica do indivíduo, mas a experiência física e sensorial do observador é suplantada pelas relações entre um aparato mecânico e um mundo previamente dado da verdade objetiva (CRARY, 2012, p. 45-46).

O ato de descorporificar a visão remete ao neoplatonismo e à separação entre o sensível e o inteligível, consciência e corpo, sujeito e mundo, e à razão vista como aquela que corrige os erros dos sentidos, que se aproxima da verdade, visto que os sentidos enganam, confundem a apreensão do mundo. Jonathan Crary comenta que para o filósofo René Descartes é somente pela percepção do espírito que se chega ao conhecimento do mundo, e a câmara escura é um modelo para se pensar o posicionamento seguro do eu em um espaço interior vazio para a apreensão da realidade. Para o filósofo era necessário desviar-se dos sentidos, que são enganadores e de pouca valia para o conhecimento: “[t]udo o que recebi, até

presentemente, como o mais verdadeiro e seguro, aprendi-o dos sentidos ou pelos sentidos: ora, experimentei algumas vezes que esses sentidos eram enganosos, e é de prudência nunca se fiar inteiramente em quem já nos enganou uma vez” (DESCARTES, 1991, p. 85-86). Dito isso, René Descartes aponta a necessidade de elaborar um Método como o caminho adequado para a utilização da razão, desenvolvido no seu *Discurso sobre o método*. Para exemplificar esta visão descorporificada em Descartes, Jonathan Crary cita dois quadros do pintor holandês Johannes Vermeer, intitulados *O geógrafo* (Fig.1) e *O astrônomo* (Fig.2). Percebemos, em ambos, uma figura masculina, solitária, absorta em investigações eruditas embasadas, na primeira figura, em um globo terrestre, e, na segunda, em um mapa. Tanto o *Astrônomo* quanto o *Geógrafo* não necessitam olhar para a janela que se abre ao mundo exterior:

O mundo exterior não é conhecido pelo exame direto dos sentidos, mas por meio de uma inspeção mental de sua representação “clara e distinta” no interior do aposento. O isolamento sóbrio e sombrio desses estudiosos pensativos em seus interiores emparedados não é, em absoluto, um obstáculo à apreensão do mundo exterior, pois a divisão entre o sujeito interiorizado e o mundo exterior é a condição para conhecer este último (CRARY, 2012, p. 50).

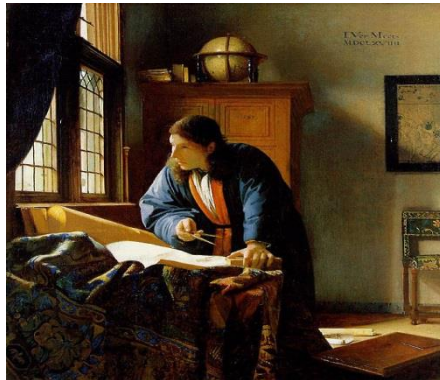


Figura 1 – *O geógrafo* (1669), pintura de Johannes Vermeer.



Figura 2 – *O astrônomo* (1668), pintura de Johannes Vermeer.

Tanto *o Geógrafo* quanto *o Astrônomo* encarnam a “figura de uma interioridade originária e soberana, do indivíduo autônomo que se apropriou da capacidade de dominar intelectualmente a existência infinita dos corpos no espaço” (CRARY, 2012, p. 52). O indivíduo moderno, sujeito do Iluminismo, conforme Stuart Hall, centrado, unificado, cujo centro se resguardava em um “núcleo interior”, é compreendido através do modelo da câmara escura. Na acepção de René Descartes, a câmara escura serve como modelo para uma teoria

da visão que considera a cisão entre o olho e o observador. Em busca de uma visão objetiva do mundo, da possibilidade de “fugir da mera visão humana e da confusão dos sentidos” (CRARY, 2012, p. 53), a câmara revela a possibilidade de um olhar descorporificado:

Suponhamos uma câmara (chambre) inteiramente fechada, exceto por um único orifício, com uma lente de vidro colocada na frente desse orifício, com um lençol branco esticado a certa distância na parede oposta a ele, de forma que a luz vinda dos objetos exteriores forme imagens no lençol. Agora, pode-se dizer que o quarto representa o olho; o orifício, a pupila; as lentes, o humor cristalino (DESCARTES *apud* CRARY, 2012, p. 52).

A câmara escura, em Descartes, é identificada ao olho humano, mas esse é separado do corpo do observador. Quando se passa da câmara escura para outro paradigma de visão, com o surgimento dos aparelhos ópticos, em especial o estereoscópio, entre os anos 1820 e 1840, surge o “observador ambulante”, encarnado na figura do *flâneur*, um ponto de vista móvel que inaugura um novo regime do olhar. Este ponto de vista múltiplo, que não remete mais a um ponto fixo, está relacionado ao fato de que o poeta deve se tornar cada vez mais um homem comum, um homem ordinário que se lança no caos da vida cotidiana:

O ‘mau poeta’, nesse mundo, é aquele que espera conservar intacta sua pureza, mantendo-se longe das ruas, a salvo dos riscos do tráfego. Baudelaire deseja obras de arte que brotem do meio do tráfego, de sua energia anárquica, do incessante perigo e terror de estar aí, do precário orgulho e satisfação do homem que chegou a sobreviver a tudo isso. Assim, a perda do halo vem a ser uma declaração de ganho, a redestinação dos poderes do poeta a uma nova espécie de arte (BERMAN, 2010, p. 192).

É necessário abandonar o ponto de vista do “mau poeta” e lançar-se no turbilhão da vida moderna para extrair a potência e a energia que conduzirão o poeta rumo a uma nova arte. Arriscaríamos dizer que é preciso abandonar o aposento no qual as figuras de Veermer se encontravam para formular a possibilidade de um outro conhecimento, sensível, advindo do contato com o mundo exterior. Essa figura do “mau poeta” pode ser compreendida em um famoso poema do poeta parnasiano brasileiro, Olavo Bilac, intitulado *A Um Poeta*:

Longe do estéril turbilhão da rua,

Beneditino escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,
Trabalha e teima, e lima, e sofre, e sua!

Mas que na forma se disfarce o emprego
Do esforço: e trama viva se construa
De tal modo, que a imagem fique nua
Rica mas sóbria, como um templo grego

Não se mostre na fábrica o suplício
Do mestre. E natural, o efeito agrade
Sem lembrar os andaimes do edifício:

Porque a Beleza, gêmea da Verdade
Arte pura, inimiga do artifício,
É a força e a graça na simplicidade.
(BILAC, 1987, p. 336)

Nesse poema de Olavo Bilac observa-se algumas das principais características do movimento parnasiano, sejam elas o formalismo, a sobriedade e a rigidez da composição, o ideal da “arte pela arte” que eleva o poema ao estatuto de objeto autônomo, além da referência à mitologia greco-romana. Aqui, a figura do poeta é aquela que estaria ainda ornada com a auréola, o halo que o poeta baudelairiano perde no meio da rua. Apartado “do estéril turbilhão da rua”, apartado do convívio com os homens comuns, o poeta se “enclausura” para conceber os versos. Em busca da “Beleza”, da “Arte pura”, da “Verdade”, o poeta parnasiano se alija da rua e de seu “turbilhão estéril”. Escrito durante o processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro, o poeta, no caso específico desse poema, ignora a vivacidade e a potencialidade do novo cenário urbano como propulsores de uma nova arte, como vislumbrou o poeta francês Charles Baudelaire. Além disso, o poema também nos remete a uma concepção de sujeito moderno, centrado, unificado, que começaria a ruir com a *flânerie* e o observador ambulante.

Assim como nos quadros de Veermer, no poema acima, o mundo sensível não é digno de interesse, o “turbilhão das ruas” que tanto fascinou o poeta Charles Baudelaire e outros “andarilhos” modernos é totalmente estéril para o poeta parnasiano. No entanto cabe ressaltar

que a cidade, o processo de modernização carioca, também aparece nas crônicas do poeta parnasiano.¹⁴ O poema de Olavo Bilac aparece aqui apenas como representativo de uma atitude de recusa da esfera urbana, uma recusa do mundo sensível, em favor da imagem de uma poesia interiorizada, formalista, trabalhada minuciosamente por um sujeito autocentrado, reflexivo, ego-cêntrico, que fora uma questão cara ao movimento parnasiano.

Como perceberemos no 3º capítulo, a escrita de Samuel Rawet, não apenas apresenta personagens que deambulam pelo espaço urbano, que vagam sem rumo certo pelas cidades, e são afetados pelos dados sensoriais do espaço exterior, mas ela própria se configura a partir do mundo sensível, da sensação. O corpo é tomado como fundamento do processo de escritura, de inscrição sensível do espaço urbano nas narrativas, da cidade tornada paisagem.

Mas caberia aqui uma pequena digressão a respeito tanto do surgimento dos primeiros narradores brasileiros – e suas relações com a paisagem –, quanto a respeito do momento em que a cidade se torna discurso, começa a figurar nas narrativas urbanas, e, posteriormente, nos “passeios a pé” dos narradores-cronistas da segunda metade do século XIX, que anunciam a literatura de caráter marcadamente urbano de alguns escritores da segunda metade do século XX.

1.4 O narrador e a paisagem

A pesquisadora e ensaísta Flora Süssekind, no livro *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, ao estudar o processo de formação histórica do narrador de ficção na literatura brasileira, a partir das décadas de 1830 e 1840, observa que a figuração inicial deste narrador se deu na literatura não ficcional de viagens e no paisagismo. A pesquisa da origem da literatura brasileira, encetada pelos primeiros escritores românticos, subsumia o papel que esses escritores se deram como “fundadores de uma artística da nacionalidade e de uma história da literatura nacional [...]. Caberia a ele nomear, classificar o que diferenciaria a sua literatura nacional de outras” (SÜSSEKIND, 2000, p. 16-17). A necessidade de fundar uma literatura nacional, embasada nas singularidades, levou os escritores a “descobrirem o Brasil”,

¹⁴ Crônicas que, em sua maioria, apoiam a ideia do progresso, que derrubaria a “velha” cidade carioca e seus velhos e viciosos costumes: “Ainda ontem, a prefeitura publicou um edital, proibindo, sob pena de multa, a exposição de roupas, e outros objetos de uso doméstico, nas portas, janelas e mais dependências das habitações que tenham face na via pública... Era esse, e ainda é, um dos mais feios hábitos do Rio de Janeiro...” (BILAC, 1996, p. 268-273).

e os traços distintivos da singularidade destes primeiros narradores são “a descrição da natureza tropical, a seleção de heróis particularmente marcados por sinais de honradez e brasilidade, a reafirmação de uma unidade nacional” (SÜSSEKIND, 2000, p. 17).

Entretanto a ficção do início dos anos 30-40 do séc. XIX, onde se forjava este narrador de ficção na literatura brasileira e na qual começava a se esboçar um paisagismo no Brasil, apresentava uma dificuldade de olhar para a paisagem real brasileira. Marcados por um ponto de vista pré-dado, determinado por uma série de modos de vê-la, como por crônicas, relatos, notícias, romances, estrangeiros ou não, que conformavam o olhar do escritor:

De modo quase programático afirmava-se então uma linha direta com a natureza, um primado incontestado da observação das peculiaridades locais – com a finalidade de se produzirem obras ‘brasileiras’ e ‘originais’ –, mas ao mesmo tempo era preciso ‘não ver’ a paisagem. Porque sua razão e seu desenho já estavam pré-dados (SÜSSEKIND, 2000, p. 35).

Dessa forma Flora Süssekind atesta que a ficção brasileira do início do séc. XIX estaria mais para a miragem que para a paisagem. A influência do olhar europeu era marcante na delimitação do paisagismo brasileiro, como nas pranchas do pintor francês Jean Baptiste Debret, que impuseram um modo de olhar, de organizar a paisagem e de descrevê-la. É segundo perspectivas, técnicas e mapas europeus que se observa a paisagem brasileira e se funda um Brasil pitoresco, fundamentado na visão romântica de uma paisagem singular, projetada como nação para o país. Um exemplo é a novela de 1830 “Olaya e Júlio ou A periquita”, de Charles Auguste Taunay, uma narrativa que se embasava nos relatos de viagem para tecer a história e apresentar esse Brasil pitoresco, por um narrador viajante em uma expedição científica pelo interior do país.

O olhar estrangeiro “filtra” a figuração da paisagem local natural descrita por este primeiro narrador da ficção brasileira. Em algumas narrativas, como a de Charles Auguste Taunay citada logo acima, é o olhar do naturalista que orienta o “inventário” das paisagens, dos tipos e dos quadros locais. O que se observa nos relatos de viagem dos naturalistas europeus, que influenciaram as primeiras narrativas brasileiras é uma preocupação em listar, classificar, catalogar o que se vê, e que pressupõe:

O ponto de vista fixo, seguro, do observador que procura olhar apenas para o que se apresenta à vista e o que interessa à ‘História Natural’, para paisagens

singulares e intransferíveis, mas, de preferência, pouco pessoais ou capazes de fazê-lo voltar-se criticamente para si mesmo, os próprios instrumentos e modos de ver (SÜSSEKIND, 2000, p. 105).

Os primeiros narradores brasileiros almejavam um ponto de vista fixo, cientificamente seguro, ancorados no saber histórico, na afirmação da nacionalidade e na percepção de uma natureza magnífica e singular. Já na segunda metade do séc. XIX, os narradores se distanciam dos sujeitos dos relatos e viagens científicas ao Brasil e se aproximam do historiador e do cronista de costumes.

Esta impossibilidade de “voltar-se criticamente para si mesmo” demonstra que nos relatos de viagem era apreendida uma paisagem pitoresca. Filtrada pelo olhar estrangeiro, a percepção da paisagem era marcada pela “interrupção quase brusca de quaisquer panoramas de maiores extensões pela descrição e listagem de pequenos espécimes e detalhes nas narrativas desses cientistas de passagem” (SÜSSEKIND, 2000, p. 112). O naturalismo almejado nesses relatos pressupõe uma distância em relação ao que é observado, catalogado e inventariado. Mesmo que o personagem percorra e adentre o espaço a ser descrito, ele é incapaz de ser afetado pela paisagem, de contemplar a paisagem em si, de apresentar um olhar desarmado para captar a singularidade do espaço percebido. É esta prosa naturalista que influencia o incipiente narrador de ficção no Brasil:

A prosa de ficção dos anos 30 e 40 – do período de esforço de consolidação monárquica e afirmação político-literária de uma nacionalidade coesa pelas elites burocráticas e senhoriais – parece precisar exatamente do olhar armado do naturalista para um “abrasileiramento” de cenários e para a tentativa de traçar um roteiro seguro que ligue materiais a rigor heterogêneos como a técnica do folhetim, a trama da novela histórica ou do melodrama, paisagens locais singulares e situações exemplares, com os quais ia se construindo à época. Diante de tais “variedades inumeráveis” tenta recorrer, como sugere Rugendas, ao naturalista. Só a ele parecia dado transpô-las (SÜSSEKIND, 2000, p. 123).

Os primeiros narradores brasileiros não apresentavam a preocupação em “mostrar o que se vê” – que, como salientaremos no capítulo seguinte, é um dos pontos principais para que se pense a invenção da paisagem, de acordo com Cauquelin (2007). A paisagem, ofuscada pelo olhar estrangeiro, naturalista, não se constituía enquanto presença. O que está em primeiro plano para esses narradores é a descrição do território nacional. No entanto, em

alguns momentos esse tipo de olhar era rompido. E entre os viajantes não-cientistas da época, que escreviam epístolas, diários, memórias, também se detectava um olhar mais atento à natureza e aos costumes, como presente nos relatos de Eduard Hildebrandt e do capelão Robert Walsh, que em seu relato *Notícias do Brasil*, chega a dizer que “com a mente livre de qualquer informação prévia, anotarei as coisas para informá-las a você à medida que chamarem minha atenção e enquanto essa impressão for recente. ‘O que os meus olhos virem’ [...]” (WALSH, 1985 *apud* SÜSSEKIND, 2000, p. 115). Esse tipo de olhar mais livre também desponta em algumas aquarelas e desenhos de Johann Moritz Rugendas, pintor-viajante alemão que fez parte da missão do barão Georg Heinrich von Langsdorff, em 1821, nos quais era possível perceber um olhar desarmado direcionado à paisagem, que “a percebesse, não atemporalizada, como nas generalizações e sistemas de classificação, mas presente, perceptível com aquela luz e aquelas cores exatas apenas naquele instante preciso” (SÜSSEKIND, 2000, p. 120).

É somente entre os narradores da segunda metade do século XIX que um olhar não “naturalista” em relação à paisagem começa a se delinear. Com a fixação das formas literárias como o conto, a novela e o romance, os narradores se permitem encetar “passeios ao léu”, e tecer narrativas que captam impressões subjetivas de viagem. Mas a ambiguidade desse tipo de passeio pode ser percebida no romance do escritor romântico Joaquim Manuel de Macedo, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Publicado sob a forma de folhetim semanal, no *Jornal do Commercio*, e depois reunido em livro, editado em dois volumes, nos anos de 1862 e 1863, o romance apresenta um personagem que se propõe, como uma espécie de guia turístico, conduzir o leitor por alguns marcos da cidade do Rio de Janeiro:

Eis-nos em frente do palácio imperial, no largo do Paço.

Por onde viemos para chegar aqui, e como nos achamos de improviso neste lugar, é o que não importa saber, nem eu poderia dizê-lo.

Consolemo-nos desta primeira irregularidade do nosso passeio; além de nós, há por esse mundo muita gente que se acha em excelentes posições sem saber como. O nosso século é fértil em milagres desta ordem. Tem-se visto no correr dele até quadrúpedes que voam.

Paremos um pouco, e conversemos por dez minutos.

É justo que estudemos com interesse a história do palácio imperial; antes, porém, cumpre dizer duas palavras a respeito do lugar onde ele está situado (MACEDO, 2004, p. 27).

O passeio, pretensamente a esmo, tem na verdade a finalidade de inventariar descrições históricas sobre pessoas, instituições e marcos históricos da cidade carioca. A caminhada é uma maneira de conhecer a sociedade, a cidade que vai se conformando na segunda metade do século XIX. Segundo Pechman (2002), nesse contexto a cidade se apresenta como modelo nacional de ordem e civilização (cf. PECHMAN, 2002, p. 110) e, para que ela exista, é preciso nomeá-la, torná-la objeto de discurso. A exploração e o levantamento do país são de extrema importância para o projeto romântico brasileiro, para a formação de uma identidade nacional, para a construção do Estado Nacional. As narrativas romanescas projetavam a nação como horizonte e o narrador, no caso de Joaquim Manuel de Macedo, se apresenta tal qual um cronista, um observador de costumes:

O romance é para Macedo, portanto, o guia de conduta que vai servir a uma classe urbana, desprovida de um sentido de comunidade, que se perdia na cidade grande, e que, por isso, se tornava “incapaz” de encontrar um norte ético a partir do qual pudesse se situar diante das formas de sociabilidade que a cidade obrigava (PECHMAN, 2003, p. 163).

Ao mesmo tempo em que o narrador fazia um inventário histórico sobre pessoas e instituições, o passeio pelo Rio de Janeiro servia para legislar os costumes, apresentava um olhar moralizante muito forte, além da crença na “estabilidade, na permanência de edifícios e na imutabilidade das moradias e comportamentos” (SÜSSEKIND, 2000 *apud* PECHMAN, 2002, p. 321-322). O que cabe ressaltar é que naquele momento, em que se construíam narrativas sobre a nação, também era forjada uma identidade nacional, uma ideia de nação, uma comunidade simbólica, imaginada. E a crença na imutabilidade, na tradição, na continuidade, na intemporalidade, estava arraigada em uma visão de indivíduo moderno, um sujeito unificado, estável.

O narrador-cronista que desponta na segunda metade do século XIX começa a se interessar pelo ambiente urbano da corte, pelos costumes, pelas banalidades do cotidiano. Para os primeiros narradores esse ambiente não era o foco, seja pela preocupação em consolidar um gênero ficcional nacional, seja pela busca de uma “paisagem-só-natureza” que revelaria uma identidade nacional, uma paisagem brasileira marcada pela exuberância, pelo pitoresco, pelo esplendor natural. Quando o gênero ficcional da crônica se firma e a figura do narrador se consolida, e diminui o interesse pela “paisagem-só-natureza”, pelo Brasil pitoresco filtrado

pelo olhar estrangeiro, naturalista, o ambiente urbano da corte começa a despontar cada vez mais nas narrativas. Como salientou Flora Süssekind:

No caso do narrador-cronista, a redução do espaço geográfico a percorrer parece, de um lado, ter ampliado as possibilidades de movimentação inesperada, de captação de detalhes, e, de outro, ter dado margem ao registro constante de “impressões pessoais e intransferíveis”. Agora, em vez de uma sucessão de cachoeiras, descrevem-se confeitarias e conventos, com porta de entrada, muros e limites bastante visíveis, e, miniaturizando o mapa, parece aumentar o espaço para os auto-retratos e digressões de cronistas ao léu. Tornando-se a “fisionomia” do narrador espécie de paisagem obrigatória nessas descrições citadinas e nesses comentários sobre “usos e costumes” que enchem as folhas diárias e revistas ilustradas da segunda metade do século passado (SÜSSEKIND, 2000, p. 231).

O que cabe ressaltar nessa digressão a respeito da formação e consolidação do primeiro narrador de ficção no Brasil, e no forjamento de um romance de caráter descritivo, preso à necessidade de investigar, inventariar, descobrir o país, é que essa necessidade acabava por impedir um olhar desarmado, experiencial, entre o sujeito e a paisagem. O romance brasileiro, “antes de se debruçar sobre o abismo das relações humanas e na complexidade das relações sociais imanentes aos grandes aglomerados urbanos, procura abraçar o país numa verdadeira ânsia de conhecê-lo” (PECHMAN, 2002, p. 170). Com a delimitação de um espaço próprio para a crônica e a charge nos diários brasileiros e, posteriormente à necessidade de esquadrihar o país, o narrador-viajante cede lugar ao cronista enquanto observador de costumes, que surge com o desenvolvimento da imprensa, com o crescimento de um público leitor, eminentemente urbano, que acompanha as transformações da cidade. Na figura desse observador de costumes, propiciado pelas folhas dos jornais, que incitavam a escrita dessa cena urbana, vê-se surgir uma espécie de *flâneur avant la lettre*:

Com o projeto do que seria esse observador: é aquele que da cidade tudo conhece. É aquele que “está em todas”, o que aprendeu o ritmo da cidade e se insere perfeitamente bem nas suas múltiplas redes de sociabilidade. É aquele que, no ato de observar, transforma-se, ele também, em personagem. É aquele que, conforme Süssekind, para compor a crônica do dia, ‘apossasse’ da cidade, *passeando, visitando, conversando, escutando, observando*. O observador de costumes é alguém que, cansado das viagens pelo país, limita-se a passear pela cidade, passando a reconhecê-la como a nova ‘paisagem’ brasileira (PECHMAN, 2002, p. 174).

A questão é que, muitas vezes, sob o pretexto de passearem a pé, e conhecerem realmente a cidade, o olhar dos cronistas de costumes era marcado por um moralismo muito forte, além de almejar a nação como horizonte. No entanto, é com o processo de urbanização, com a configuração de uma urbanidade, que ocorre a passagem da crônica de costumes para uma literatura marcada pelo convívio urbano, e é neste momento que a cidade vai nascendo, vai sendo inventada a partir das representações literárias. Conforme salientou Pechman, (2002), a crônica é a primeira tentativa de representação da cidade, e o que alguns escritores apresentavam, por exemplo Martins Pena, com a crônica “Minhas aventuras numa viagem de Ônibus”, de 1839, eram formulações de *cenas primordiais* da cidade, que, no entanto, “[s]ão cenas urbanas que não são mais as descrições da cidade feitas pelos viajantes (inventário da mineralidade urbana), mas não são ainda a ficção que tem como temática a cidade e que se estrutura na verossimilhança que tem com a cidade ‘real’” (PECHMAN, 2002, p. 182).

Anedotas, situações fantasiosas, figuravam nas crônicas brasileiras, além do caráter moral – pequenas lições morais interpoladas às crônicas, como observamos em Joaquim Manuel Macedo –, que, somadas à intenção de dar a conhecer o país, configuravam o gênero literário da época e anunciavam o cronista-narrador, que, no romance, seria o responsável por narrar a cidade.

Com o romance de Machado de Assis a paisagem pitoresca, o Brasil visto pelo olhar estrangeiro, deixa de ser o horizonte das narrativas, uma vez que “[f]ugindo à paisagem e, portanto, ludibriando o espetáculo da natureza brasileira, Machado abre as portas da cidade, já destrancadas por Joaquim Manuel Macedo” (PECHMAN, 2002, p. 206). Além das narrativas de Machado de Assis, a cidade aparece também nos textos de outros romancistas de fins do séc. XIX e início do século XX, como Lima Barreto, por exemplo, que apresenta uma visão crítica ao processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro em alguns de seus textos, como se observa em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, romance de 1919. Mas é com o escritor carioca João do Rio que a cidade ganha o estatuto de personagem, e a rua passa a ser o horizonte do narrador-*flâneur*, que problematiza, em suas crônicas, o processo de modernização carioca, ao se instalar como observador privilegiado da cena urbana.

1.5 O errante e o *flâneur*

Quem, senão solitário, se disporia a perder-se a si mesmo para penetrar a vida da cidade?

Wim Wenders, *Sob o céu de Lisboa*.

O escritor carioca João do Rio (1881-1921) é um dos narradores-cronistas, – ou melhor “repórter-*flâneur*” – que consideram o espaço urbano matéria de sua escrita, e, principalmente, a rua – sua efervescência, seus tipos humanos, suas contradições, seus movimentos – que passa ao primeiro plano de suas narrativas. O cronista João do Rio, ao assumir o papel de *flâneur*, percorre as ruas do Rio de Janeiro captando a cena urbana, as modificações propiciadas pelo processo de modernização da cidade. Advém da *flânerie* do escritor carioca outra postura em relação ao espaço: “[e]u amo a rua. Esse sentimento de natureza toda interna não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós” (RIO, 1997, p. 45). Com João do Rio nos distanciamos do escritor que se isola da vida urbana e também daquele que só se interessa pela natureza-só-paisagem e entramos na era da ‘perda do halo’, das perambulações urbanas, daqueles que penetram a vida das cidades. A “intensificação dos estímulos nervosos” nos grandes centros urbanos (cf. SIMMEL, 2005, p.577), ocasionada pelo processo de modernização a que foram submetidas várias capitais, propiciou que a escrita literária se voltasse para a vida urbana. Ainda marcado pela literatura de costumes, o *flâneur* João do Rio atenta para tudo aquilo que se vê nas ruas – como os jornais da segunda metade do século incitavam a fazer –, o que se observa na seção intitulada justamente “O que se vê nas ruas: pequenas profissões”:

O cigano aproximou-se do catraieiro. No céu, muito azul, o sol derramava toda a sua luz dourada. Do cais via-se para os lados do mar, cortado de lanchas, de velas brancas, o desenho multiforme das ilhas verdejantes, dos navios, das fortalezas. Pelos *boulevards* sucessivos que vão dar ao cais, a vida tumultuária da cidade vibrava num rumor de apoteose, e era ainda mais intensa, mais brutal, mais gritada, naquele trecho do Mercado, naquele pedaço da rampa, viscoso de imundícies e de vícios. O cigano, de *frack* e chapéu mole, já falara a dois carroceiros moços e fortes, já se animara a entrar numa taberna de freguesia retumbante. Agora, pelos seus gestos duros, pelo brilho do olhar, bem se percebia que o catraieiro seria a vítima, a vítima definitiva, que ele talvez procurasse desde manhã, como um milhafre esfomeado (RIO, 1997, p. 87).

É interessante notar que antes da apresentação da figura do “cigano”, e até mesmo da descrição da vida urbana, tumultuada e intensa, o narrador descreve rapidamente a paisagem ao redor, vista do cais. O que cabe ressaltar nessa descrição é a diferenciação que podemos fazer em relação à percepção de uma cena semelhante em Samuel Rawet. No caso do João do Rio, do pequeno panorama da paisagem passa-se a uma descrição do bulevar, e logo em seguida ao caso do “cigano”. Agora observemos a apresentação de um panorama semelhante presente na novela “Abama”, do escritor brasileiro:

Deu-se um dia, após longa caminhada, quando se encontrava no outeiro um pouco afastado da igreja branca, e seus olhos varreram o horizonte da esquerda para a direita. Ao fundo, a linha arroxeadada de serras no outro lado da baía, o mar, o monte de pedra oferecendo às águas um dorso gracioso: à frente, o aeroporto, galpões de empresas de aviação, a linha atual das águas mal definida pelo aterro recente, obras em construção sobre a faixa de mar recém-conquistada, na continuação o cais e a murada de pedras antiga, e em curva abrupta blocos de edifícios quase escondiam o morro encravado na avenida arborizada. Entre as duas linhas *as águas calmas de um dia calmo*, estriado de faixas mais escuras em um ou outro ponto, refletindo azuis e vermelhos de um céu ainda azul, claro no centro mas bordado de noite e fogo atrás dele, e à sua frente debruado de nuvens brancas, tendo já no bojo manchas cinzentas e nas dobras linhas de amarelo, reflexo talvez da outra extremidade (RAWET, 2004, p. 411).

No caso da novela de Samuel Rawet, o escritor não se contenta em apenas descrever uma cena, mas quer captar algo fundamental naquilo que vê. Se na crônica de João do Rio a paisagem descrita parece não se relacionar com o caso do “cigano”, como se estivesse desconectada do que será narrado, como mero cenário, pano de fundo, em Samuel Rawet o que é percebido no espaço ganha o primeiro plano e remete a uma experiência primordial entre sujeito e paisagem. Se nos textos de João do Rio, o narrador, enquanto *flâneur*, busca fazer um inventário da cena urbana, uma “botânica no asfalto”, o escritor judeu polonês cria um inventário sensível daquilo que se percebe, uma percepção aguçada que desvela o invisível, o imperceptível do espaço urbano, que o faz passar do olhar à visão. A escrita deste último está relacionada ao ato de caminhar¹⁵, é caminhando que se configura um olhar

¹⁵ A escrita do *flâneur* também está relacionada à caminhada pelo espaço urbano, como se observa nos textos de João do Rio. A rua é a morada do *flâneur*, é a partir dela que o escritor vai fazer um inventário de tudo aquilo que se vê na cidade que aos poucos se moderniza, sem deixar de registrar o lado perverso desse processo de modernização. Conforme salientou a ensaísta Maria Zilda Cury, “o escritor põe a nu o que o cartão-postal

desarmado, uma percepção aberta às singularidades do espaço. Para o *flâneur* toda rua é íngreme, e o conduz inevitavelmente a um tempo que desapareceu: “[n]ão deveria ele então sentir sob os seus pés mais íngreme a subida atrás da igreja de Notre-Dame de Lorette, se sabia que era aqui, quando Paris recebeu seus primeiros ônibus, que se atrelava o terceiro cavalo, o *cheval de renfort*, diante do veículo?” (BENJAMIN, 2006, p. 462). A cidade moderna é formada de várias camadas saturadas de tempo histórico. O *flâneur*, aquele que sobe a “montanha do tempo”, detentor do saber das cidades, consegue identificar, farejar em cada esquina as marcas do tempo:

Os elementos temporais mais heterogêneos coexistem, portanto, na cidade. Quando se sai de uma casa do século XVIII e se entra em outra do século XVI, cai-se em um declive temporal; bem ao lado há uma igreja da época gótica, e afundamos em um abismo; mais alguns passos e chegamos a uma rua da época dos *Gründerjahre...* e subimos a montanha do tempo. Quem entra em uma cidade sente-se como em um tecido de sonho, onde um acontecimento de hoje se articula com o mais remoto. Uma casa associa-se a uma outra, não importa de que camada temporal se originam, e assim surge uma rua. E mais adiante, quando esta rua, digamos, da época de Goethe, desemboca em uma outra, por exemplo, da época guilhermina, forma-se o bairro... Os pontos culminantes da cidade são suas praças, onde desembocam não só muitas ruas, mas também as correntes de sua história (LION, 1935 *apud* BENJAMIN, 2006, p. 479).

Já nas narrativas de Samuel Rawet o que ocorre é justamente a impossibilidade de identificar as camadas saturadas de tempo histórico. As transformações aceleradas do espaço urbano, onde é impossível identificar com clareza os elementos temporais subjacentes ao tecido urbano, aliadas à concepção de um sujeito fragmentado, impossibilitado de estar em “posse da sua individualidade”, revelam a inclinação a outro tipo de percepção sensível do espaço, por aquele que penetra a vida da cidade.

procurava encobrir: a modernização violentava, destruía” (CURY, 1996, p. 51). Entretanto, cabe ressaltar que as perambulações dos personagens de Samuel Rawet pelo espaço urbano se referem a outro contexto histórico (décadas de 50, 60 e 70). Além disso, já não se observa a preocupação em fazer um inventário de tudo aquilo que é visto no cenário urbano. Em Rawet, a caminhada, a errância pelo espaço urbano, é a mola propulsora para uma escrita intensiva, que busca inscrever, em suas narrativas, as singularidades do espaço urbano.

Capítulo 2

PAISAGENS

A paisagem é o lugar dos deslocados. Arquitetura para quem não tem lugar.

Nelson Brissac Peixoto

Paisagens urbanas

2.1 A subida ao Monte

A subida do poeta Francesco Petrarca (1304-1374) ao Monte Ventor, em Abril de 1336, é considerada um marco para o conceito de paisagem moderna: ao atingir o cume da montanha, Petrarca se deixa fascinar pela natureza que avista. Esta teria sido a primeira experiência estética do homem (ocidental) face à natureza, ali teria nascido um novo olhar estético:

Após ter sido muitas vezes decepcionado, eu me assento num vale. Lá meu pensamento voa, rápido, do mundo das coisas materiais para aquele das coisas imateriais e eu me aposto a mim mesmo nestes termos: as provações que você suportou tantas vezes hoje na ascensão desta montanha, saiba-o bem que as encontra também, você como muitos outros, no caminho da felicidade¹⁶ (PETRARCA *apud* ROGER, 1997, p. 83-84).

O sentimento de felicidade, advindo da visão grandiosa que o poeta tem do cume, é uma fruição estética, mas, nas palavras de Roger (1997, p. 84), o prazer obtido está menos ligado à montanha ela mesma que ao panorama que o monte permite descobrir, e que tal sentimento é prontamente refutado por uma meditação religiosa, inspirada nas confissões de Santo Agostinho, da qual Petrarca não se separa jamais e que logo depois de chegar ao cume abre ao acaso:

O sexto livro se ofereceu à minha vista. Meu irmão, impaciente para me ouvir ler algumas palavras de St. Agostinho, se encontrava de pé, com o ouvido atento. Eu tomo Deus como testemunha e meu irmão ele mesmo que estava lá: a passagem onde meus olhos primeiro tombaram continha estas linhas: ‘Os homens vão admirar os cimos das montanhas, as ondas imensas do mar e os vastos cursos dos rios, os circuitos do oceano e as revoluções dos astros e eles se abandonam a si mesmos’. Eu fiquei paralisado, eu confesso; e rogando meu irmão, impaciente de me escutar, de não me incomodar, eu fechei o livro. Eu estava irritado contra mim mesmo de ainda admirar as coisas da terra quando desde muito tempo eu deveria ter aprendido dos filósofos, mesmo dos Gentios, que nada é mais admirável que a alma e para a alma, uma vez que ela é grande, nada é maior¹⁷ (PETRARCA *apud* ROGER, 1997, p. 84).

¹⁶ “Après avoir été maintes fois déçu, je m’assieds dans une combe. Là ma pensée s’envole, rapide, du monde des choses matérielles vers celui des choses immatérielles et je m’apostrophe moi-même en ces termes: les épreuves que tu as endurées tant de fois aujourd’hui dans l’ascension de cette montagne, sache bien que tu les rencontres aussi, toi comme tant d’autres, sur le chemin du bonheur”.

¹⁷ “Le sixième livre s’offrit à ma vue. Mon frère, désireux d’entendre de ma bouche quelque parole d’Augustin, se tenait debout, l’oreille attentive. J’en prends Dieu à témoin et mon frère lui-même qui était là : le passage où mes premiers regards sont tombés contenait ces lignes : « Les hommes s’en vont admirer les cimes des

Ainda que marcado por esta meditação religiosa, a empreitada de Petrarca não perderia o seu caráter de marco inicial, ele teria subido por subir, com o intuito de contemplar, em uma época que não era habitual encontrarmos atitudes como esta do poeta italiano: “Naquela época não era comum galgar morros sem motivo, muito menos o Ventoux, a quase 2.000 metros de altitude e fustigado pelo frio e seco mistral, soprando a 100, 200, até 300 km/h, o que, aliás, explica o nome do monte” (BARTALINI, 2007, s/p). O poeta teria colocado em evidência um olhar direto sobre o mundo, assim ele “ilustraria de maneira exemplar a transgressão constitutiva da modernidade em relação à Idade Média. Ele ‘viu a natureza por ele mesmo’, diz Burckhardt” (BESSE, 2000, p. 2). De acordo com Santo Agostinho, olhar o mundo visível é faltar a si mesmo, mesmo que o homem medieval olhasse para a natureza, ainda era um olhar marcado pelo olho divino, não era uma experiência direta com a natureza. O que Petrarca apresenta é a conquista de um ponto de vista elevado, que funda a experiência paisagística moderna:

A constituição da paisagem coincide de fato com a ocupação de um elevado, a palavra entendida tanto no sentido físico quanto no sentido simbólico e transcendental. Petrarca legou um documento excepcional deste ato fundador na sua carta do Monte Ventoux [...] A montanha funciona neste ‘primeiro homem moderno’ (Jakob Burckhardt) como a plataforma de uma elevação, e aqui sobre vários planos. O novo homem se destaca por uma transgressão consciente da imposição normativa da Teologia (à época, da explicação do mundo em geral) e do sentido comum (simbolizado pela figura de um velho camponês). Ele ultrapassa as regras do plano – insípido, que é imposto – se elevando por sua própria força e sua própria vontade no elevado sobre o qual ele exercerá um novo olhar [...]”¹⁸ (JAKOB, 2013, p. 37).

Jean-Marc Besse, no livro *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*, ao comentar a análise do filósofo Joachim Ritter, reitera que o vocabulário utilizado por Petrarca para apresentar o significado de sua empresa e garantir-lhe uma espécie de exemplaridade

montagnes et les flots immenses de la mer et les vastes cours des fleuves et les circuits de l’océan et les révolutions des astres et ils se délaissent eux-mêmes ». Je demeurai interdit, je l’avoue ; et priant mon frère, impatient de m’entendre lire, de ne pas me déranger, je fermai le livre. J’étais irrité contre moi-même d’admirer encore les choses de la terre quand depuis longtemps j’aurais dû apprendre des philosophes, même des Gentils, que rien n’est admirable que l’âme et que pour l’âme, lorsqu’elle est grande, rien n’est grand”.

¹⁸ “La constitution du paysage coïncide en effet avec l’occupation d’une hauteur, le mot entendu aussi bien au sens physique que symbolique et transcendante. Pétrarque a légué un document exceptionnel de cet acte fondateur dans sa lettre dite du Mont Ventoux. [...] La montagne fonctionne chez ce “premier homme moderne” (Jakob Burckhardt) comme la plateforme d’une élévation, et ceci sur plusieurs plans. L’homme nouveau s’est détache à travers une transgression consciente du diktat normatif de la théologie (à l’époque, de l’explication du monde en général) et du sens commun (symbolisé par la figure d’un ancien berger). Il dépasse les règles de la plaine – et plate, imposée -, s’élevant de sa propre force et de sa propre volonté en haut où il exercera un nouveau regard [...]”.

espiritual derivaria de uma tradição filosófica, a da *theoria tou Kosmou*, da contemplação da ordem divina a partir de um ponto elevado:

Em outros termos, a paisagem prolonga, na aparência sensível, o antigo cosmos. A experiência paisagística reconduz e veicula, no plano da estética, a densidade espiritual de uma situação filosófica. Petrarca, neste sentido, é tanto herdeiro quanto inovador, e a “transgressão” da qual ele teria sido o herói parece se efetuar segundo um código fixado há muito na ordem da vida espiritual (BESSE, 2006, p. 2).

A empresa de Petrarca faria parte de uma busca de si mesmo, uma experiência espiritual. A chegada ao cume, marcada por um percurso alegórico – as dificuldades físicas da ascensão remetem às fraquezas de sua resolução espiritual na sua busca de felicidade – se inscreve na busca da grandeza da alma, obtida através do exercício de olhar o mundo do alto (BESSE, 2006). No entanto, como citado anteriormente, após atingir o topo do cume, Petrarca lê uma frase de St. Agostinho, que funciona como uma espécie de “chamamento à ordem ou de uma tomada de consciência, que a montanha não tem nenhum significado alegórico, que a ascensão é apenas um exercício físico e que ela não pode ser traduzida em um exercício espiritual” (BESSE, 2006, p. 8). A visão do alto do monte faz o poeta voltar-se sobre si mesmo, uma vez que a empresa aparece como uma decepção que o conduz a um exame de consciência, e é através deste exame de consciência que deve ser vista a experiência da paisagem, nas palavras de Jean-Marc Besse. A subida de Petrarca ao monte é permeada de complexidade e ambiguidade. É interessante observar que a descrição física da paisagem não é importante para o poeta, que logo após alcançar o cume se concentra na frase de St. Agostinho. O poeta se encontra no limiar da Idade Moderna, e, se foi considerado o “primeiro dos homens modernos”, pois assinalara a implicação do indivíduo na história, a entrada do homem no tempo histórico, a passagem do sagrado ao profano, todos os elementos de sua personalidade estavam ainda dominados pela filosofia monástica, de acordo com Clark (2010). O mesmo ocorrendo quanto ao sentimento dele em relação à natureza, sendo o primeiro homem a “expressar esta emoção da qual a própria existência da paisagem depende em uma larga medida: o desejo de esquecer na paz do campo o tumulto das cidades”¹⁹ (CLARK, 2010, p. 15), o poeta italiano se sente confuso após contemplar a vista do alto do

¹⁹ “exprimer cette émotion, dont l’existence même du paysage dépend dans une large mesure: le désir d’oublier dans la paix de la campagne le tumulte des villes”.

monte: “[a] natureza em seu conjunto é ainda o domínio da desordem, do vazio e do medo; sua contemplação conduz a milhares de pensamentos perigosos”²⁰ (CLARK, 2010, p. 17).

Mesmo que a paisagem vista pelo poeta italiano ainda esteja marcada por alguns elementos do pensamento medieval, que impedem a constituição de um pensamento autônomo em relação à composição de uma paisagem, e a tese de que ele teria “subido por subir” possa ser questionada, “trata-se de um projeto, confessa o poeta, longamente meditado” (DOTTI, 2006, p. 54), a subida de Petrarca ao monte continua sendo um marco para a teoria da paisagem. A vista captada a partir de uma elevação funda um imaginário que se arraigará nas primeiras definições sobre a paisagem e permeará durante muito tempo o pensamento paisagístico. Esses primeiros conceitos remetem à extensão de uma região observada a partir de um ponto de vista, ou melhor: “extensão de território que o olhar alcança num lance; vista, panorama” (HOUAISS, 2009, v. “paisagem”), e ainda “conjunto de componentes naturais ou não de um espaço externo que pode ser apreendido pelo olhar” (*ibidem*). A palavra paisagem, em português, se originou do francês *pays* ‘território, nação, região’, derivada, por sua vez, do latim *PAGUS* ‘aldeia, campo’ (CUNHA, 1986, v. “país”). Em francês, encontramos a seguinte definição: “parte da natureza apresentada a um observador, p.ext. paisagem urbana”²¹ (LE ROBERT, 2006, v. *paysage*). Já em inglês, a palavra *landscape*, formada sobre a base *land* ‘terra’, é um empréstimo do termo *landschap* usado pelos pintores flamencos (SKEAT, 1993, v. “landscape”).

A concepção clássica de paisagem, nesse sentido, remete sempre à relação entre um sujeito, que observa, e um território ou região observados. O Olhar do sujeito é o elemento primordial para a transformação do território [*pays*] em paisagem. Diversos estudiosos da paisagem salientaram este aspecto fundador do olhar de cima de um penhasco, monte ou montanha, que implica não só uma elevação física mas também moral, intelectual:

Durante muito tempo, de fato, foi possível se satisfazer de uma definição que fazia da paisagem um panorama natural, geralmente descoberto desde uma elevação, permitindo, dessa forma, que o espectador obtivesse uma sorte de domínio visual sobre o território. Tal espetáculo supostamente provocava nos sujeitos a aparição de um prazer estético ou de uma edificação moral, e

²⁰ “La nature dans son ensemble est encore le domaine du désordre, du vide et de la peur ; la contempler conduit à mille pensées dangereuses”.

²¹ “partie de la nature présentée à un observateur, par.ext. paysage urbain”.

em todo caso de uma emoção sensível inegável em seu gênero²² (BESSE, 2009, p. 12).

Subir no penhasco: de acordo com Cauquelin (2007), a constituição da paisagem em natureza foi algo que teve longos séculos de preparação, nascimento e credenciamento de uma forma simbólica mais tarde legitimada pelo surgimento da perspectiva linear. O ato matricial de Petrarca nos interessa à medida que nos remete também à constituição do sujeito moderno enquanto centro do universo que lança um olhar soberano em relação à natureza: é o olhar daquele que domina, capta, apreende esta mesma natureza que viria a ser denominada paisagem. Em certo sentido existe uma forma de dominação, é um olhar soberano.

Pensar e perceber são concebidos sob o modelo de um centro radiante em direção a uma periferia sempre mais distante. Sabe-se que em latim o verbo *percipere* quer dizer ‘invadir’, ‘captar inteiramente’ (de *per-capere*, literalmente: ‘captar qualquer coisa em toda a sua extensão’) – O Ego é invasor, sua relação com o mundo empírico é ‘imperial’, o real como domínio da experiência ou ‘empíria’ constituindo seu verdadeiro ‘império’, onde ele se projeta, ‘abarcando-o em toda a sua extensão’. O ‘eu’ moderno, quer dizer, clássico, se constrói sobre o modelo do ‘olho’, concebido ele mesmo como fonte da visão e de nosso conhecimento do real: o Ego é o olho mágico no interior do nosso olho físico, que relaciona tudo o que nós vemos com a nossa própria existência de sujeito pensante e percipiente²³ (OUELLET, 1997, p. 11).

O sujeito moderno se funda sob o modelo do olho, como fonte de conhecimento do real. Se o verbo “perceber” vem do latim *percipio, percipere* – cujo significado é “apreender qualquer coisa em toda a sua extensão” – pode-se dizer que o ato fundador do poeta Petrarca ao constituir a paisagem ocidental do ponto de vista de um monte está relacionado ao olhar “soberano” do incipiente sujeito moderno.

²² “Pendant longtemps, en effet, on a pu se satisfaire d’une définition qui faisait du paysage un panorama naturel, généralement découvert depuis une hauteur, permettant ainsi au spectateur d’obtenir une sorte de maîtrise visuelle sur le territoire. Un tel spectacle était censé provoquer chez les sujets l’apparition d’un plaisir esthétique ou d’une édification morale, et en tout cas d’une émotion sensible inégalable en son genre”.

²³ “Penser et percevoir sont tous deux conçus sur le modèle d’un centre rayonnant vers une toujours plus lointaine périphérie. On sait qu’en latin le verbe *percipere* veut dire « envahir », « prendre entièrement » (de *per-capere*, littéralement : « prendre quelque chose dans toute son étendue ») — l’Ego est envahisseur, son rapport au monde empirique est « impérial », le réel comme domaine de l’expérience ou « empirie » constituant son véritable « empire », où il se projette, l’« embrassant dans toute son étendue ». Le « je » moderne, c’est-à-dire classique, se construit sur le modèle de l’« œil », conçu lui-même comme source de la vision et de notre connaissance du réel : l’Ego est l’œil magique à l’intérieur de notre œil physique, qui rapporte tout ce que nous voyons à notre propre existence de sujet pensant et percevant”.

A emergência de um tipo ocidental de subjetividade, que conforme Hans Ulrich Gumbrecht é um corolário de uma sequência de inovações, que podem ser representadas metonimicamente pela invenção da imprensa e pela descoberta do continente americano, se configura no papel de um observador de primeira ordem. Se na Idade Média o sujeito fazia parte da criação divina, cuja verdade ou estava além da compreensão humana ou era dada a conhecer pela revelação de Deus, na modernidade o homem vê a si mesmo ocupando o papel do sujeito da produção do saber: em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e pretende ser puramente espiritual e do gênero neutro. A emergência deste observador de primeira ordem implica a separação entre sujeito e objeto, inteligível e sensível, consciência e mundo. Este dualismo contrapõe de um lado o observador de primeira ordem e de outro o mundo, como realidade e como objeto das observações do homem. A subjetividade se funda na desvinculação do sentido do mundo a um ato divino de criação, o homem atribui a si mesmo, a partir de então, a capacidade de construir sentido (Cf. GUMBRECHT, 1998). Este sujeito excêntrico ao mundo, capaz de construir sentido, é representado por aquele que contempla o meio de um ponto elevado. Este tipo de olhar, que aparece na literatura, no cinema, e nas artes plásticas de várias formas, está ancorado em toda uma tradição filosófica que salienta o privilégio do olhar, da vista como o instrumento mais apto para o conhecimento:

Por natureza, todos os homens desejam conhecer. Prova disso é o prazer causado pela sensação, pois mesmo fora de toda a utilidade, nos agradam por si mesmas, e acima de todas, as sensações visuais. Com efeito, não só para agir, mais ainda quando não nos propomos a nenhuma ação, preferimos a vista a todo o resto. A causa disso é que a vista é, de todos os nossos sentidos, aquele que nos faz adquirir mais conhecimentos e o que nos faz descobrir mais diferenças (ARISTÓTELES *apud* CHAÚÍ, 1995, p. 38).

A vista é o modelo ideal para o conhecimento do mundo. Como salientou Marilena Chauí no ensaio “Janela da alma, espelho do mundo”, é a imaterialidade da operação visual que a torna tão propícia ao espírito, o olhar “resume” e ultrapassa os outros sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de meditação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material” (CHAÚÍ, 1995, p. 40). O olho é a “janela da alma”, a visão seria dos sentidos a mais propícia para o conhecimento justamente pelo seu caráter imaterial, que a afasta da confusão dos outros sentidos, aderidos com mais evidência ao corpo e às suas sensações.

2.2 A invenção da paisagem

Para o pensamento medieval a natureza era considerada perigosa, assustadora, perturbadora, fonte de pecados:

Santo Anselmo escrevia no início do século XII que a realidade é igualmente nociva uma vez que ela satisfaz um número muito grande de nossos sentidos e, por esta razão, ele considerava perigoso sentar-se em um jardim onde havia rosas para satisfazer a vista e o olfato, canções e contos para encantar o ouvido²⁴ (CLARK, 1962, p. 9).

A paisagem medieval está relacionada à filosofia cristã, para a qual a vida terrestre não passa de um breve e miserável episódio da verdadeira vida. Nesse sentido, a sensação não é nada, e a expressão do mundo sensível deve ser simbólica, é o triunfo do símbolo sobre a sensação (CLARK, 2010). A visão simbólica considera a natureza, as árvores, as flores, os frutos, não apenas enquanto objetos encantadores, mas também como reflexos do mundo divino. Nos quadros do pintor Giotto de Bondone (1266-1337), por exemplo, que é considerado o introdutor da perspectiva na pintura e cuja obra rompe com os modelos precedentes ao pintar representações “realistas” da paisagem, a natureza ainda aparece marcada pelo caráter simbólico da representação, como se percebe no afresco *Fuga ao Egito* (1304-1306) (Fig. 3) em que a árvore ainda representava uma floresta e a rocha uma montanha, ou seja, não eram vistos “em si”, mas como símbolos.

A questão da pintura de paisagem, seu nascimento e sua configuração, seria formulada no momento em que ela fugiria ao relato, à narrativa, à história e se colocaria enquanto questão, quando não se trataria mais de ilustração de um relato, mas de “mostrar o que se vê”:

Esse “mostrar o que se vê” faz nascer a paisagem, a separação do simples ambiente lógico – essa torre para significar o poder, essa árvore para significar o campo, esse rochedo escavado para abrigar o eremita. A *istoria* e suas razões discursivas passam para segundo plano: e, veja, falamos de “planos”, de proximidade e de longes, de distância e de pontos de vista, ou seja, de perspectiva (CAUQUELIN, 2007, p. 81-82).

²⁴ “Saint Anselme écrivait au début du XII^e siècle que la réalité est d’autant plus nuisible qu’elle satisfait un plus grand nombre de nos sens, et, pour cette raison, il considérait comme dangereux de s’asseoir dans un jardin où il y avait des roses pour satisfaire la vue et l’odorat, des chansons et des contes pour enchanter l’ouïe”.

O “nascimento” da paisagem se dá com a autonomia da pintura, o distanciamento da história, do relato, como teria ocorrido no quadro *A Tempestade* (1507), (Fig.4) de Giorgione: “[o] indecifrável enigma do tema da tempestade fornece aos defensores da ausência do tema, de uma rejeição da narrativa, um exemplo incontornável: *A Tempestade* é precisamente um quadro, é precisamente pintura, e não tem tema explícito, nem mesmo oculto” (CAUQUELIN, 2007, p. 87-88). Até Giorgione, o fundo servia apenas como cenário para uma história, em *A Tempestade*, a história, o relato, é a própria paisagem apresentada no quadro.



Figura 3 – *A fuga para o Egito* (1305-1306), de Giotto de Bondone.



Figura 4 – *A Tempestade* (1507), de Giorgione.

A paisagem foi aos poucos se impondo, até virar o próprio tema da pintura, nos países baixos, com os pintores flamengos, no século XVI. O filósofo francês Alain Roger destaca dois elementos necessários à invenção da paisagem ocidental: a laicização dos elementos naturais e a sua organização em um grupo autônomo. Para a função edificante da obra na Idade Média, a representação naturalista não interessava, sendo que apenas o simbolismo da representação das cenas bíblicas era almejado pelos pintores. Nesse sentido, foi necessária a separação da cena religiosa, do espaço sagrado, para que a paisagem realmente aparecesse, o que teve lugar com o surgimento da perspectiva, que teve um papel decisivo: “instituinto uma verdadeira profundidade, ela coloca à distância os elementos da futura paisagem e, ao mesmo tempo, os laiciza”²⁵ (ROGER, 1997, p. 70). Quanto à organização do conjunto em um grupo autônomo, ela nos remete à concepção de paisagem de Georg Simmel, que no ensaio “A filosofia da Paisagem” observa que:

²⁵ “en instituant une véritable profondeur, elle met à distance ces éléments du futur paysage et, du même coup, les laïcise”.

O que o artista faz – extrair da torrente e da infinidade caóticas do mundo imediatamente dado um fragmento, apreendê-lo e formá-lo como uma unidade, que agora encontra em si mesma o seu sentido e intercepta os fios que a ligam ao universo e os reata de novo no ponto central que lhe é peculiar – eis o que também nós fazemos de um modo mais chão, com menos princípios, mais incerto nos seus limites, logo que contemplamos uma "paisagem" em vez de um prado, de uma casa, de um riacho e de um séquito de nuvens (SIMMEL, 2009, p. 9).

O conceito de paisagem para o sociólogo alemão remete à ideia de unidade, o artista recorta, extrai um fragmento da natureza, que é una, a unidade de um todo, para formar uma outra unidade, que permanece, no entanto, vinculada ao todo da natureza e à sua unidade. Nesse sentido, a paisagem não se daria, como na definição corrente que encontramos nas primeiras acepções do conceito, como algo que abrangemos com um olhar, ou uma porção do espaço abarcada também pelo olhar. Para o espaço tornar-se paisagem é necessário haver uma composição, um conceito unificador que dará uma forma à porção do espaço percebida:

Mas não se há-de negar que a "paisagem" só surge quando a vida pulsando na intuição e no sentimento é em geral arrancada à unicidade da natureza e o produto particular assim criado, transferido para um estrato inteiramente novo, se reabre então, por assim dizer, de *per si* à vida universal, acolhendo o ilimitado nos seus limites inviolados (SIMMEL, 2009, p. 8).

Cabe ressaltar que esta concepção de paisagem diz respeito não só ao objeto artístico criado, como também ao ato de percebermos uma paisagem, que se nos apresenta não como uma soma de objetos naturais, mas como uma obra de arte *in statu nascendi*. Perceber a paisagem é também um ato de violência, é extrair um fragmento da unidade da natureza – “[p]or natureza entendemos o nexa infindo das coisas, a ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal” (SIMMEL, 2009, p. 5), um ato intencional que requer o engajamento do artista, do observador, para compor outra unidade.

Nesse processo de configuração da paisagem, podemos nos remeter às formulações de Roger (1997, p. 73), para quem a aparição da janela – como uma espécie de *veduta*²⁶ interior

²⁶ Do termo *Veduta* (que significa “vista” em italiano), se originou o “Vedutismo”, gênero pictórico que prosperou na cidade italiana de Veneza, no século XVIII, tendo como princípio a representação em perspectiva de paisagens urbanas. Embora esse tipo de paisagem tenha aparecido anteriormente com a prática dos pintores flamencos, como as vistas de Paul Brill (1554-1626) e a célebre “Vista de Delf” (1600-1661), de Johannes Vermeer, é na cidade italiana que o “Vedutismo” se consolidará e surgirá como gênero pictórico, tendo como

ao quadro – é a verdadeira invenção da paisagem, uma vez que ela é a responsável de instituir o território (*pays*) como paisagem. A janela proporciona uma abertura para o mundo profano. É como se aos poucos ocorresse a laicização da cena, essa transformação do território em paisagem, e bastasse apenas alargar a janela para que o quadro se abrisse, deixasse a *veduta* tomar conta da superfície e se conformasse enquanto paisagem. Em algumas pinturas da renascença observa-se como ocorre esta inscrição da cena profana no interior da cena sacra. O primeiro quadro (Fig. 5), *A Virgem do Chanceler Rolin*, de 1435, do pintor flamengo Jan van Eyck, apresenta no primeiro plano a cena sacra e no segundo uma espécie de *veduta* (Fig. 6) que se abre ao olhar do espectador. Embora nossa intenção não seja atentarmos para a composição simbólica do quadro, é interessante observar como o olhar do espectador “atravessa” a cena sacra e é induzido a se dirigir à linha do horizonte, ao ponto de fuga para o qual convergem as linhas do desenho. A linha de fuga pressupõe o ponto de vista de um observador fixo, e se inscreve na tela na convergência das linhas no ponto de fuga. Como observou Arlindo Machado, a respeito da criação da perspectiva: “[o] mundo visível passa então a ser exposto sob o prisma incontornável da subjetividade: ele não é apenas uma paisagem que se abre ao nosso olhar, mas uma paisagem já olhada e dominada por um outro olho que dirige o nosso” (MACHADO, 2007, p. 22). A Renascença, por meio da perspectiva linear, cria um espaço plástico, que pressupõe um ponto de vista fixo e que só será subvertido a partir da *práxis* impressionista e dos procedimentos encetados pela vanguarda europeia. No entanto, o que cabe aqui ressaltar é esta germinação da paisagem nos quadros clássicos: o nascimento da paisagem. Na Fig. 7, o quadro *A virgem e o menino diante de um guarda-fogo*, de 1420-1425, do também pintor flamengo Robert Campin, percebe-se a mesma inscrição da cena profana no interior da cena sacra. Ao aproximarmos-nos da pequena janela figurada no canto esquerdo do quadro, o que se descortina é uma verdadeira *veduta* miniaturizada (Fig. 8), uma autêntica paisagem urbana. Sem nos atermos à significação simbólica do quadro, tanto da primeira cena quanto da paisagem vista através da janela (e no caso desta a representação da Igreja, do poder) o que importa é ressaltar o processo de laicização que aos poucos se insere na pintura ocidental. Mas é outro pintor flamengo do Renascimento, Joachim Patinir (1480 – 1524), que apresentou o “alargamento da janela” e foi considerado por alguns historiadores como o “primeiro paisagista ocidental”, embora, como frisou Alain Roger, não obstante apresentar uma visão panorâmica, espetacular do meio, ainda necessitava de uma cena, de um

nomes principais pintores como Canaletto (1697-1768), Bernardo Bellotto (1720-1780), Francesco Guardi (1712-1793) e Luca Carlevarijs (1663-1730). Concebidas primeiramente como espécies de “cartões-postais” para viajantes estrangeiros, as *vedute* reproduziam vistas panorâmicas da cidade, seja através da gravura, da pintura ou do desenho.

tema bíblico e do respaldo de um personagem, como no quadro *Paisagem com São Jerônimo*, de 1516-1517 (Fig. 9). Nele, a presença do personagem bíblico é ofuscada pela grandiosidade da paisagem apresentada. Já em outro quadro também atribuído a Joachim Patinir, *O êxtase de Santa Maria Madalena*, de 1512-1515 (Fig. 10), o enigma se instaura: Onde estaria a Santa? Qual seria a figuração do êxtase? Agora retirada da cena, restava somente um passo para a abertura à paisagem, para o “mostrar o que se vê”, que já estava presente nas aquarelas do pintor alemão Albrecht Dürer e apareceria nos quadros de pintores posteriores, como Nicolas Poussin (1594-1665), entre outros que se encontravam no limiar do Barroco como Canaletto (Giovanni Antonio Canal, 1697-1768), Claude Lorrain (1600-1682) e Johannes Vermeer (1632-1675), pintor holandês cujo quadro *Vista de Delf* (1600-1661) (Fig. 11) é uma das *vedute* mais célebres. A própria paisagem urbana é o tema do quadro, que já não necessita de um enredo ou até mesmo da presença de um personagem que oriente a leitura do quadro, a pintura “mostra o que se vê”, uma vista panorâmica do espaço urbano, o país instituído como paisagem.



Figura 5 – A Virgem do chanceler Rolin (1435), de Jan van Eyck.



Figura 6 – Detalhe da pintura A Virgem do chanceler Rolin (1435), de Jan van Eyck.



Figura 7 – A virgem e o menino diante de um guarda-fogo, 1420-1425, Robert Campin.



Figura 8 – Detalhe da pintura A virgem e o menino diante de um guarda-fogo, 1420-1425, Robert Campin.



Figura 9 – *Paisagem com São Jerônimo*, (1516-17) de Joachim Patinir.



Figura 10 – *O êxtase de Santa Maria Madalena*, (1512-1515) de Joachim Patinir.



Figura – 11: *Vista de Delf* (1600-1661), de Johannes Vermeer.

A instituição do território como paisagem, segundo Alain Roger, se daria através de um processo de *artialisation*. Seguindo a formulação de Oscar Wilde de que “[a] vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”, o filósofo francês, que considera esta frase de Wilde uma “revolução copernicana da Estética”, salienta o caráter mediador (*artialiseur*) da arte. O nosso olhar é atravessado por modelos pictóricos, literários, imagens que conformam a nossa relação com a natureza. Um lugar natural não é esteticamente percebido através de uma paisagem, a arte é um *a priori* da relação homem/natureza:

O que é, de fato, a natureza? Ela não é uma mãe fecunda que nos pariu, mas, antes, uma criação de nosso cérebro; é nossa inteligência que lhe dá vida. As coisas são porque as vemos, e a receptividade, assim como a forma de nossa visão, dependem das artes que nos influenciaram [...] Nos nossos dias, as pessoas veem as névoas não porque elas existem, mas porque pintores e poetas mostraram para elas o charme misterioso de tais efeitos. Sem dúvida

houve em Londres névoas há séculos. É infinitamente provável, mas ninguém as via, de sorte que nós não sabíamos nada sobre elas. Elas não tiveram existência até o momento em que a arte as inventou²⁷ (WILDE, 1977 *apud* ROGER, 1997, p. 14).

Ponto de vista semelhante é apresentado por Anne Cauquelin, no livro *A invenção da paisagem*. Segundo a autora, além de ser uma invenção cultural, toda paisagem se constitui através de um modelo, de formas simbólicas estabelecidas de antemão. Ao descrevermos uma paisagem, evocaríamos modelos literários, pictóricos, arraigados no nosso imaginário:

A chamada natureza se compunha diante de nós por uma série de quadros, imagens artificiais, posta diante da confusão das coisas; ela organizava a matéria diversa e cambiante segundo uma lei implícita, e, quando pensávamos nos banhar na verdade do mundo tal qual ele se nos apresentava, não fazíamos nada além de reproduzir esquemas mentais, plenos de uma evidência longínqua, e milhares de projeções anteriores [...] (CAUQUELIN, 2007, p. 25-26).

Embora essa visão de um modelo ou filtro cultural seja importante para pensar a relação sujeito/paisagem, ou seja, embora o nosso olhar, que pretensamente nos daria a “natureza”, a paisagem, é conformado por modelos e padrões que incorporamos inconscientemente, é possível vislumbrar uma relação mais intensa do sujeito com a paisagem, direta, espontânea. A literatura, quando busca romper os limites da representação, da mimesis, explora a dimensão experiencial da linguagem e é capaz de evocar, inscrever o mundo sensível, a sensação, na linguagem, ultrapassando a ideia de representação. A afirmação da literatura enquanto experiência, advém, no caso da escrita de Samuel Rawet, da fragmentação, da dispersão, do novo estatuto de um sujeito atravessado, cindido, não só pela condição da errância, da marginalização, da imigração e do deslocamento de alguns personagens, mas também pelo fato de alguns personagens serem intensamente afetados pela paisagem urbana. O que se observa, principalmente nas novelas do escritor, é que elas assumem através do fluxo, da intensidade do uso da linguagem, a condição errante da própria linguagem, “a fala errante”, privada de centro, que não começa nem acaba, que o filósofo

²⁷ “Qu’est-ce, en effet, que la nature? Ce n’est pas une mère féconde qui nous a enfantés, mais bien une création de notre cerveau ; c’est notre intelligence qui lui donne la vie. Les choses sont parce que nous le voyons, et la réceptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencés [...] De nos jours, les gens voient les brouillards, non parce qu’il y a des brouillards, mais parce que peintres et poètes leur ont appris le charme mystérieux de tels effets. Sans doute y eut-il à Londres des Brouillards depuis des siècles. C’est infiniment probable, mais personne ne les voyait, de sorte que nous n’en savions rien. Ils n’eurent pas d’existence tant que l’art ne les eut pas inventés”.

Maurice Blanchot se refere ao comentar as narrativas de Samuel Beckett, especificamente a obra *O Inominável*: “é precisamente uma experiência vivida sob a ameaça do impessoal, a aproximação de uma fala neutra que fala sozinha, que atravessa aquele que a escuta, que é sem intimidade, exclui toda a intimidade, e que não podemos fazer calar, pois é o incessante, o interminável” (BLANCHOT, 2005, p. 312). Essa fala neutra, impessoal, já não diz mais respeito a um escritor, a um sujeito, mas a um movimento incessante de devires, de processos impessoais que atravessam o processo de escrita.

2.3 A percepção das paisagens na literatura

Uma primeira forma de observar a presença de paisagens na literatura, além da tentativa de realizar uma descrição objetiva de determinada cena ou de determinados elementos que configuram o espaço narrativo, é quando o texto literário, através de seus próprios meios, busca a imagem, ressalta o caráter sensível do referente. Como salienta o professor e ensaísta César Guimarães, quando ocorre esta busca, na tentativa de ultrapassar o caráter figurativo do signo linguístico, a escrita atinge essa região informe da imagem:

Aqueles textos que buscam deliberadamente o visível, cifrando-o sob a forma de imagem verbal, expõem a linguagem à violência pré-discursiva da imagem, ‘presente de uma presença que a linguagem tenta incorporar e que a isto se recusa, no entanto, por natureza’. O que estes textos fazem é tornar visíveis as sobras icônicas naquilo que é obra do símbolo, ou então, não suturar a passagem do icônico ao simbólico, ou ainda, ressaltá-lo ainda mais. A existência desses textos parece conduzir a Semiologia de base saussurreana aos seus limites: como ela poderia, afinal, explicar esta insistência do sensível sem forçar o domínio do inteligível? Seria preciso admitir então que, nesses textos, o literário é o que ‘compensa (e não aquilo que confirma) o funcionamento significativo da linguagem’. O efeito imagético seria então uma espécie de *resto* que acompanha a significação do signo, oscilando – quando submetido a um cálculo de sentido – entre o insignificante e o excessivo (GUIMARÃES, 1997, p. 69-70).

Os textos que buscam cifrar o visível expõem a linguagem ao caráter pré-racional, pré-gramatical da imagem, a uma ordem anterior ao homem:

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo (BOSI, 1997, p. 13).

A contiguidade entre signo e imagem possibilita que se pense de outra forma o conceito de paisagem na literatura, quando esta não se contenta apenas em descrever os elementos presentes em determinado campo de visão, e também não se prende a metáforas e figuras de linguagem como suporte para a percepção da paisagem. Partimos do pressuposto de que as narrativas de Samuel Rawet apresentam uma espécie de “tratado” desta percepção, configurando um conceito de “paisagem urbana” que ultrapassa as definições de paisagem apresentadas até então. E é esta configuração que nos permite aproximar a literatura das artes plásticas e também do cinema, principalmente, para o nosso estudo, no caso de cineastas que se propõem a explorar vários formatos, como o cineasta americano Jem Cohen, e que instauram um dispositivo de percepção singular das paisagens urbanas. Se a teoria da paisagem oriunda das artes plásticas é importante para a reflexão proposta, pois é no seu bojo que também se formula o conceito de paisagem pensado na literatura, é importante considerar a especificidade do texto literário na sua relação com o que é observado e inscrito na linguagem.

O professor, escritor e ensaísta Pierre Ouellet, no livro *Poétique du Regard*, argumenta sobre o processo de percepção no romance. Segundo ele, a coisa percebida, no romance, se assemelha ora à língua, ora ao mundo, sem que esta relação, que é o objeto da literatura, seja esclarecida. Advém dessa semelhança o estatuto da coisa percebida no romance, que considera a união entre percepto e afeto:

Nem pura arte nem simples saber, a literatura é ideias mescladas de afetos, conhecimentos cruzados com sensações, episteme casada com estesia, sem possível divórcio entre conceito e percepto, unidos para o bem ou para o mal no que se pode chamar, com os psicólogos da cognição, uma *imagerie* ou uma imagem mental – percepto elevado à categoria de conceito, ou antes, conceito ancorado no terreno do percepto²⁸ (OUELLET, 1997, p. 8-9).

²⁸ “Ni pur art ni simple savoir, la littérature est *idées* métissées d’*affects*, connaissances croisées avec des sensations, de l’épistème mariée à de l’esthésie, sans possible divorce entre concept et percept, unis pour le meilleur et pour le pire dans ce qu’on peut appeler, avec les psychologues de la cognition, une *imagerie* ou une image mentale – percept élevé au rang de concept, ou plutôt, concept ancré dans le terreau du percept”.

Ainda de acordo com o autor, quando lemos ou escrevemos um texto, nós estamos dentro do que percebemos, ao mesmo tempo em que o que percebemos, o mundo, ele está dentro do que representamos. A literatura nos faz viver uma experiência perceptiva mediada, cujo suporte é imaginário, uma vez que é construído a partir de imagens mentais que resultam de nosso duplo conhecimento da língua e do mundo: “[e] esta experiência de natureza propriamente estética concerne menos aos objetos propriamente ditos do mundo percebido que às condições mais ou menos subjetivas da percepção deles, ou seja, à natureza de nossa intuição”²⁹ (OUELLET, 1997, p. 10). A relação entre literatura e mundo é sempre mediada. Embora sejam “ideias mescladas aos afetos, conhecimentos cruzados com sensações”, as “imagens mentais” orientam a atividade perceptiva na literatura. O que caberia indagar, na nossa proposta de investigar a configuração das paisagens urbanas na obra de Samuel Rawet em diálogo com as artes, seria a possibilidade de a literatura evocar, através dos seus próprios meios, um contato mais direto, mais imediato com as coisas, ou melhor, desvincular a abordagem da literatura de uma leitura marcadamente fenomenológica, como a proposta pelo ensaísta e escritor Pierre Ouellet. Já o ensaísta francês Michel Collot nos apresenta um pensamento menos centrado nas proposições fenomenológicas – de base husserliana – ao se propor a dialogar mais abertamente com os escritos do filósofo francês Merleau-Ponty, levando em consideração a sua busca por uma filosofia calcada no sensível.

Conforme a formulação de Michel Collot a paisagem é, por definição, um espaço percebido ligado a um ponto de vista, ou melhor, uma extensão de território que se oferece ao olhar de um observador. Além da concepção clássica de paisagem enquanto representação pictórica, o autor também salienta a importância do encontro entre sujeito e mundo para a definição de paisagem: “[a] paisagem como um fenômeno, que não é nem uma pura representação nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista”³⁰ (COLLOT, 2011, p. 18). Ainda de acordo com Michel Collot, a paisagem não se dá somente a ver, mas também a pensar, e é no encontro entre um ponto de vista e o mundo que a paisagem transgride a oposição entre sujeito e objeto, corpo e espírito, natureza e cultura. A percepção, nesse contexto, aparece como termo mediano e mediador,

²⁹ “Et cette expérience de nature proprement esthétique concerne moins les objets proprement dits du monde perçu que les conditions plus ou moins subjectives de leur perception, soit la nature de notre intuition”.

³⁰ “Le paysage comme un phénomène, qui n’est ni une pure représentation ni une simple présence, mais le produit de la rencontre entre le monde et un point de vue”.

[...] que deve tanto à configuração do local quanto às figuras de arte e cultura. Para escapar da alternativa entre o construído e o dado, considerarei, portanto, a paisagem como um fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista (COLLOT, 2013, p. 18).

A paisagem, enquanto fenômeno, enquanto algo que se dá entre o mundo das coisas e a subjetividade humana, instaura um espaço intermediário como alternativa tanto ao caráter de *artialisat*ion do mundo da cultura quanto ao que é imediatamente dado aos sentidos, ao olhar, ou seja, instaura uma interação que nos convida a pensar de outro modo. Nesse movimento, a paisagem implica também um sujeito “que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora. Ela dá argumentos para uma redefinição da subjetividade humana, não mais como substância autônoma, mas como relação” (COLLOT, 2013, p. 30). Esse sujeito que não habita mais em si, que se abre ao fora, desvela a experiência da paisagem como lugar de uma espécie de “espaçamento do sujeito”, que é “esse movimento pelo qual deixa sua identidade fechada em si mesma para se abrir ao fora, ao mundo e ao outro” (COLLOT, 2013, p. 31).

Conquanto ressalte o caráter mediador, “fronteiriço”, fenomênico da paisagem, o filósofo francês ainda se deixa prender à noção de ponto de vista, à necessidade de um sujeito que, de certa forma, “sintetiza” e “organiza” a paisagem. Como salientara o autor, a paisagem “é sempre vista por alguém de algum lugar, é por isso que ela tem um horizonte, cujos contornos são definidos por este ponto de vista” (COLLOT, 2010, p. 206) ou ainda “[é] uma extensão de país que se oferece ao olhar de um observador”³¹ (COLLOT, 2011, p. 17), uma vez que “[u]m meio só é suscetível de tornar uma paisagem a partir do momento em que ele é percebido por um sujeito”³² (COLLOT, 2011, p. 20). A paisagem é um espaço percebido que em última instância remeteria a um sujeito. Ainda que este sujeito não seja encerrado em si mesmo e se constitua enquanto abertura ao fora, ao mundo, ao outro, ele aparece como pressuposto, como um ponto de vista único que atesta o caráter “irredutivelmente subjetivo” (COLLOT, 2013, p. 26) do espaço percebido. O campo que marca essa subjetividade é dado pelo horizonte, que é justamente o traço de união entre a paisagem e o ponto de vista de um sujeito. O autor vai buscar na fenomenologia de Husserl e Maurice Merleau-Ponty a noção de “estrutura do horizonte” como articuladora da relação entre o visível e o invisível. Segundo ele, essa estrutura faz com que uma coisa jamais seja percebida senão em sua relação com outras no interior de um campo, de um horizonte externo. O horizonte é a estrutura que

³¹ “c’est une étendue de pays qui s’offre au regard d’un observateur”.

³² “Un environnement n’est susceptible de devenir un paysage qu’à partir du moment où il est perçu par un sujet”

determina a relação com o mundo, a constituição do sujeito, e a prática da linguagem, que se desdobra em um “horizonte interno”, “feito de todos os pontos de vista que eu pude ou poderia ter do objeto, para confirmar meu ponto de vista atual ou completá-lo”³³ (COLLOT, 1989, p. 16), e um “horizonte externo”, “feito das relações que ela [a coisa] tem com os outros objetos que a rodeiam”³⁴ (COLLOT, 1989, p. 18). Em Merleau-Ponty, essa estrutura é repensada através da noção de perspectiva, que salienta o caráter incompleto e inacabado de toda a percepção e sua “relação constitutiva a um ponto de vista limitado porque encarnado”³⁵ (COLLOT, 1989, p. 23). Nesse sentido, todo visível comporta uma parte de invisível, e a paisagem jamais se apresenta como um panorama, um quadro estático, mas como uma cena móvel:

O horizonte interior de um objeto não pode se tornar objeto sem que os objetos ao redor se tornem horizonte [...]. Na visão, apoio meu olhar sobre um fragmento da paisagem; ele se anima e se desdobra, os outros objetos recuam na margem [...], mas não deixam de estar lá. Ora, com eles, tenho à minha disposição seus horizontes, nos quais está implicado, visto numa visão marginal, o objeto que fixo atualmente [...]. Ver é entrar num universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros (MERLEAU-PONTY, 1945 *apud* COLLOT, 2013, p. 24).

Nas artes plásticas, o horizonte, ou melhor, a linha do horizonte marca a posição de um observador: a cena, a paisagem ou o desenho que se inscreve no quadro dependem de um ponto de vista que organiza as relações entre os elementos dispostos no espaço pictórico. Essa concepção de horizonte, pensada na literatura, tal como considerou Michel Collot, implica na dependência de um sujeito que, em última instância, organizaria e unificaria a cena observada.

Dito isso, caberia a indagação: seria possível pensar a formulação de um conceito de paisagem que não se prenderia à “estrutura do horizonte”, ou melhor, que não remeteria a uma subjetividade enquanto instância última que subordinaria o “ser do sensível”, o “fenômeno” paisagem? Seria concebível compreender a condição de possibilidade da percepção para além, ou ainda, aquém de um sujeito constituinte, “intencional”? Essas interrogações nos levam a desviar-nos por um momento dos autores que estão de certa forma presos à teoria da fenomenologia, a uma concepção de sujeito intencional, para pensarmos um meio, um campo,

³³ “fait de tous les points de vue que j’ai pu ou pourrais prendre sur l’objet, pour confirmer mon point de vue actuel ou le compléter”.

³⁴ “fait des relations qu’elle [la chose] entretient avec les autres objets qui l’entourent”.

³⁵ “relation constitutive à un point de vue limité parce qu’incarné”.

um plano sensível, pré-filosófico e conceitual que envolva sujeito e objeto, corpo e consciência, anterior a uma relação subordinativa entre esses elementos:

Se a fenomenologia pode chegar à afirmação do primado da percepção sobre a consciência, ela ainda não parece ser capaz de tomar o ser do sensível independentemente do ser de um sujeito, de uma alma que o percebe. ‘A percepção’ – confessa mais adiante Merleau-Ponty – ‘não existe senão na medida em que alguém possa perceber’. É como dizer que toda a imagem só existe na medida em que há uma alma por trás dela, que a percebe ou que, através dela, está no ato de imaginar. Há sensível apenas porque há viventes no universo (homem ou animal, aqui a distinção não tem nenhuma importância): a condição de possibilidade da percepção (e, conseqüentemente, da imagem) é, de fato, a existência de um sujeito (COCCIA, 2010, p. 36).

Na acepção do filósofo italiano Emanuele Coccia, o fenômeno é uma modalidade de ser particular que existe no meio, entre o sujeito e o objeto. Afirmação semelhante à de Michel Collot, salvo que, no caso de Emanuele Coccia, o sensível não está subordinado a um sujeito pensante que o constitui: a imagem, “ser do sensível”, tem uma autonomia ontológica:

Não somos nós e nem mesmo nossos órgãos que transformam o mundo em algo passível de se fazer experiência. Não é o olho *que abre* o mundo: a luz existe antes do olho e não o seu fundo, o sensível existe antes e indiferentemente da existência de todo órgão perceptivo. Ela pertence ao vivente enquanto capaz de sensibilidade. É o sensível que abriu caminho para a existência da vida (COCCIA, 2010, p. 36-37).

O que nos interessa na argumentação do filósofo italiano é pensar a não subordinação do sensível a um sujeito que o constituiria, a possibilidade de refletir sobre esse “meio” no qual se dá a condição de possibilidade da percepção e no qual se possa configurar um conceito sensível de paisagem que, salientaremos mais uma vez, independe de um sujeito constituinte, intencional. Para a fenomenologia de Edmund Husserl, o objeto só existe porque ele é intencionado pela consciência do sujeito. Fenômeno é tudo aquilo que aparece à consciência do sujeito, e que é constituído por essa consciência. A experiência se dá na relação entre *noesis*, o ato de perceber, e *noema*, o objeto da percepção. Pela redução eidética (redução à ideia), a *epoché*, chega-se à suspensão do juízo do mundo, coloca-se o mundo “entre parênteses” para que seja intuída a essência do que foi percebido:

A empreitada da fenomenologia é explicar como ‘dizer o mundo’, como ele aparece em minha consciência. Quais as significações do mundo e como elas acontecem independente de uma relação imediata com o ‘mundo dos objetos empíricos’ (JARDIM, 2007, p. 29).

A fenomenologia de Edmund Husserl pressuporia uma consciência totalizante e unificada. Segundo Jardim (2007, p. 10), a subjetividade transcendental (metodologicamente desvelada após a *epoché*), é anterior à tese da existência do mundo. Se “a minha consciência é doadora de sentido, tudo o que existe num determinado objeto é possível de ser entendido e explicado, dado que seu sentido ‘aparece’ à minha consciência” (JARDIM, 2007, p. 13). Por conseguinte, não existiria, para Husserl, um objeto que escaparia ao sujeito transcendental, uma vez que “todo objeto [...] deve corresponder à estrutura do meu eu transcendental. Um conjunto ordenado em que minha consciência promove uma síntese constitutiva universal” (JARDIM, 2007, p. 124). Nesse sentido, a lógica transcendental procura compreender e explicar a forma de enunciar o mundo tal como ele aparece, enquanto noema, à consciência do sujeito. Nada fugiria à consciência, enquanto doadora de sentido, tudo é passível de ser explicado e pensado.

Conquanto saibamos que os desdobramentos de uma consciência intencional, em Maurice Merleau-Ponty, não se prende a uma estrutura tão cerrada de um ego transcendental, como em Husserl, uma vez que transporta o *cogito* do intelecto para o corpo, transformando a própria noção de consciência (cf. VIVIANI, 2004, s/p), e considerando que foge aos nossos presentes propósitos investigar a fundo essas questões, o que cabe ressaltar é a pressuposição de um sujeito transcendental em Edmund Husserl, e de um sujeito que unificaria a experiência perceptiva em Maurice Merleau-Ponty, conforme a crítica realizada pelo filósofo italiano Emanuele Coccia, em sua proposta de pensar uma ontologia do sensível. Ao mesmo tempo, a fenomenologia de Merleau-Ponty nos fornece um referencial importante para refletirmos sobre o processo de percepção das paisagens, ao questionar determinadas categorias da filosofia moderna tomando o corpo como fundamento para o seu pensamento, principalmente em suas análises sobre a pintura de Paul Cézanne, que nos auxiliarão ao compararmos os procedimentos pictóricos do pintor francês à percepção das paisagens na obra de Samuel Rawet.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, se contrapondo a essa noção de “estrutura de horizonte”, vão formular aquilo que eles consideram um “horizonte absoluto”, independente de todo observador: “[o] que está em movimento é o próprio horizonte: o horizonte relativo se

distancia quando o sujeito avança, mas o horizonte absoluto, nós estamos nele sempre e já, no plano de imanência” (DELEUZE; GUATTARI; 1992, p. 54). A proposição de um “horizonte absoluto”, incondicional, sem limites, autônomo, difere do “horizonte relativo” que pressupõe a posição de um observador, de um sujeito. Em outros termos, o que os filósofos questionam é a estrutura *Outrem* como expressão de um mundo possível, que articula o visível e o invisível e está na base da estrutura do campo perceptivo: “a parte do objeto que não vejo, coloco-a ao mesmo tempo como visível para outrem” (DELEUZE, 1974, p. 315). É esta estrutura que assegura a distinção da consciência e de seu objeto. De acordo com Gilles Deleuze,

[u]m semblante assustado é a expressão de um possível mundo assustador ou de alguma coisa de assustador no mundo que ainda não vejo. Compreendemos que o possível não é aqui uma categoria abstrata designando alguma coisa que não existe: o mundo possível expresso existe perfeitamente, mas não existe (atualmente) fora do que exprime (DELEUZE, 1975, p. 317).

É *Outrem*, como estrutura, que torna a percepção possível, e não um “eu”, um ego “transcendental”. Pensar o mundo sem outrem – que é justamente a leitura que Gilles Deleuze faz da obra *Sexta-feira ou os limbos do pacífico*, de Michel Tournier, no ensaio intitulado *Michel Tournier e o Mundo sem Outrem* (cf. DELEUZE, 1975, p. 311-330) – significa pensar um mundo em que “a consciência deixa de ser uma luz sobre os objetos para se tornar uma pura fosforescência das coisas em si” (DELEUZE, 1975, p. 321), um mundo em que a consciência e seu objeto estão indiscerníveis. A quebra da estrutura *outrem*, no romance de Tournier, diz respeito à dissolução de um sujeito unificado, uma forma eu, de um sujeito enquanto unidade, essência, e a abertura a um “modo de vida impessoal, assubjetivo” (JARDIM, 2007, p. 141), a um plano de imanência que não se determina por uma consciência transcendental: “[p]arte-se o objeto como identidade do sujeito. Todos são agora, força de um mesmo plano de consistência, diferenciando-se simultaneamente, mas como co-existência: a imanência pura da ilha de Speranza” (JARDIM, 2007, p. 157).

O horizonte da paisagem também pode ser pensado como lugar da perda de coordenadas, um espaço não objetivável, irrepresentável, lugar do extravio, do descaminho:

A paisagem é desorientação radical, ela surge da perda de toda referência, ela é uma maneira de ser invadido pelo mundo. [...] ‘O espaço da paisagem

é, de início, o lugar sem lugares do ser perdido'. [...] Nenhuma coordenada. Nenhuma referência. [...] 'Nós saímos do caminho; como homens nos sentimos perdidos' [...]. Não temos mais um lugar. Não temos mais lugar (BESSE, 2006, p. 79).

No trecho citado acima, Jean-Marc Besse se embasa na distinção feita pelo fenomenólogo Erwin Strauss entre a geografia, que estaria do lado da percepção, e a paisagem, que estaria do lado do sentir: “[o] espaço do mundo da sensação está para aquele do mundo da percepção como a paisagem está para o espaço da geografia” (STRAUSS, 2000 *apud* BESSE, 2006, p. 79). Se a paisagem está fundamentalmente ligada à existência de um horizonte, “o que quer dizer que não há paisagem sem a coexistência do aqui e do além, coexistência do visível e do oculto, que define a abertura sensível e situada do mundo” (BESSE, 2006, p. 80), ao mesmo tempo a ideia de horizonte implica a perda de qualquer tipo de referencial, subsume um encontro pré-reflexivo entre o sujeito e o espaço, um transbordamento do ser que se abre à experiência de uma imersão na paisagem:

Mas, a partir do momento em que ela se situa além do dispositivo moderno do objeto e do sujeito, sob qual forma aparece a experiência da paisagem? Falaremos aqui de imanência, de imersão, de participação, para nomear este encontro pré-reflexivo com o inobjetivável, que constitui o núcleo do evento-paisagem³⁶ (BESSE, 2009, p. 54).

Portanto, no capítulo seguinte analisaremos a configuração deste *plano de imanência*, horizonte absoluto que o filósofo francês vai pensar enquanto um solo ou um horizonte da produção de conceitos, um campo pré-filosófico, “uma zona pré-individual e absolutamente impessoal, além (ou aquém) de toda ideia de consciência” (AGAMBEN, 2000, p. 174), que busca superar a tradição da filosofia da consciência, da filosofia da representação. Nesse sentido, ele implica “uma espécie de experimentação tateante, e seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 58). Ele é o chão onde experimentamos “a vertigem do

³⁶ “Mais, dès lors qu’elle se situe au-delà du dispositif moderne de l’objet et du sujet, sous quelle forme apparaît l’expérience du paysage ? On parlera ici d’immanence, d’immersion, de participation, pour mettre des mots sur cette rencontre préreflexive avec l’inobjectivable, qui fait le noyau de l’événement-paysage”.

pensamento”, elemento fluido e virtual no qual se produzem os conceitos. O plano se contrapõe ao universo escalonado platônico, configurado como uma pirâmide:

Há inúmeras descrições do ‘universo escalonado’, que corresponde a toda uma tradição platônica, neoplatônica e medieval. Trata-se de um universo suspenso ao Uno como princípio transcendente, e que opera por uma série de emanações e conversões hierárquicas. Nele, o Ser é ambíguo ou analógico. Os seres, de fato, têm mais ou menos ser, mais ou menos realidade, de acordo com sua distância ou sua proximidade em relação ao princípio. Ao mesmo tempo, porém, uma outra inspiração atravessa o cosmos. É como se praias de imanência avançassem pelos estágios ou degraus, com a tendência de reunirem-se entre os níveis. Ali o Ser é unívoco, igual: os seres são igualmente ser, no sentido de que cada um efetua sua própria potência numa vizinhança imediata, por força da causa primeira. Não há mais causa remota: o rochedo, o lírio, a besta e o homem cantam igualmente a glória de Deus numa espécie de anarquia consagrada (ALLIEZ, 1995, s/p).

Dessa forma, salientaremos o caráter criador do *plano de imanência*, o fato deste não remeter a um objeto e nem pertencer a um sujeito, de se configurar como uma espécie de “experimentação tateante”, mergulho no infinito, corte no caos, linha de fuga desterritorializante que possibilita a experiência da paisagem para além do sujeito enquanto doador de sentido à realidade e que torna possível a experiência da univocidade do ser³⁷, da imanência que subverte o universo hierarquizado da tradição platônica.

2.4 Paisagens urbanas

Nas cidades a vida é mais pequena

Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro

Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,

Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de/ todo o céu,

Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos/ nos podem dar,

³⁷ A respeito da noção de univocidade, cf. GUALANDI (2003), onde se observa que “[o] sistema do ser unívoco é um sistema igualitário que não admite nenhuma hierarquia ontológica entre as coisas existentes – a alma e o corpo, o animal e o homem, o ser vivo e o ser não vivo. Se o Ser é idêntico em toda parte, então não há nenhuma entidade que possua maior valor ontológico” (GUALANDI, 2003, p. 20). A univocidade do ser compreende uma “paridade” entre os seres em que o ser é “idêntico em toda parte, então não há nenhuma entidade que possua maior valor ontológico” (GUALANDI, 2003, p. 20).

E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.

Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*

O processo de modernização parisiense da segunda metade do séc. XIX foi responsável por uma mudança estética e estrutural profunda na fisionomia da cidade. A demolição das ruelas medievais, a construção dos grandes bulevares que propiciariam um o fluxo do tráfego que se tornaria cada vez mais intenso, a construção dos famosos cafés parisienses no entorno dos bulevares, que demonstravam que a cidade fora construída para ser vista, contemplada, serviram de modelo para outros grandes centros urbanos que passariam por processos de modernização semelhantes, como Londres, Berlin, e até mesmo a cidade do Rio de Janeiro, cujo processo se deu no início do séc. XX.

Como analisamos anteriormente, a capital francesa serviu de “palco” para as deambulações da figura clássica do *flâneur*, que encarnava as transformações de um novo tipo de observador, ambulante, cujo olhar multifacetado e crítico apreendia as transformações e contradições da grande cidade. Dentre as experiências perceptivas que emergiram na segunda metade do séc. XIX pode-se destacar a da pintura impressionista, que afirmou a prática da pintura ao ar livre, fora dos estúdios, e também procurou gravar o espetáculo cambiante da vida moderna parisiense. Como afirmou Francastel (1990), é no impressionismo que se inicia o desmoronamento do espaço plástico renascentista, um novo estilo de figurar o espaço – embora a escola impressionista não tenha chegado a subverter realmente o sistema figurativo – uma vez que:

construíram uma nova concepção de espaço, tanto por terem abandonado os grandes temas e o repertório material de acessórios do Renascimento, como por terem procedido à análise científica das qualidades da luz. Com isso, quebraram ao mesmo tempo os marcos sociais e as categorias correspondentes da representação pictórica do mundo (FRANCASTEL, 1997, p. 132).

A instauração da concepção de um novo espaço plástico no impressionismo se deveu, entre outros fatores, à prática de pintura ao ar livre, favorecida pela disponibilização no mercado de tintas industriais que facilitavam o seu transporte, e à mudança de perspectiva, a passagem de uma visão distanciada do mundo, tal como ocorria no Renascimento, para a visão moderna, uma “visão dirigida para a descoberta de um segredo nos detalhes”

(FRANCASTEL, 1997, p. 130), um olhar aproximado, que busca captar os fenômenos ópticos, as mudanças de tons, os reflexos e efeitos da luz sobre os objetos: um mundo colorante de sensações apreendidas por uma percepção que busca fixar o instante, inscrever o efêmero.

Seguindo um ponto de vista cultural, o professor de arquitetura da paisagem Javier Maderuelo entende a paisagem como um constructo mental que cada observador elabora a partir das sensações e percepções que apreende durante a contemplação de um lugar, seja ele rural ou urbano. A cidade é vista como um lugar capaz de provocar sensações estéticas e sentimentos afetivos, se transformando em paisagem, fenômeno subjetivo. Portanto, a paisagem,

não é a natureza nem sequer o meio físico que nos rodea ou sobre o qual nos situamos, é antes uma elaboração intelectual que realizamos através de certos fenômenos da cultura. Da mesma maneira que a paisagem não é a natureza nem o território, a ‘paisagem urbana’ não é a cidade, nem nenhum dos seus marcos significativos, senão a imagem que dela se desprende, ainda que seja esta individual ou coletiva³⁸ (MADERUELO, 2010, p. 575).

Javier Maderuelo salienta, dessa forma, o caráter subjetivo da paisagem elaborada a partir do que se vê, a partir de um ponto de vista, a interpretação de um sujeito sobre a realidade de um território, de um país, que considera tanto a morfologia dos elementos físicos da paisagem, quer dizer, valores objetivos, quanto fatores estéticos e emocionais, ou seja, subjetivos, uma vez que dizem respeito aos estados de ânimo daquele que contempla. Dessa forma, ao salientar o caráter mental, subjetivo da paisagem, Maderuelo afirma que a transformação da cidade em paisagem se deu quando os pintores do *vedutismo* italiano começaram a prestar atenção aos efeitos da luz natural e “geraram uma sensibilidade para os ‘valores atmosféricos’. Surgiram então quadros de uma intensa e brilhante luminosidade onde os efeitos aparentemente acessórios, como o centelhar da água, adquirem tanto interesse como os precisos detalhes arquitetônicos.”³⁹ (MADERUELO, 2010, p. 587). A pintura do romântico inglês Joseph Mallord William Turner teria dado o passo decisivo para esta apreensão

³⁸ “No es la naturaleza ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos, sino que se trata de una elaboración intelectual que realizamos a través de ciertos fenómenos de la cultura. De la misma manera que el paisaje no es la naturaleza ni el territorio, el ‘paisaje urbano’ no es la ciudad, ni alguno de sus enclaves significativos, sino la imagen que de ella se destila, bien sea esta individual o colectiva”.

³⁹ “generaron una sensibilidad hacia los ‘valores atmosféricos’. Surgieron entonces cuadros de una intensa y vibrante luminosidad donde efectos aparentemente accesorios, como el centelleo del agua, cobran tanto interés como los precisos detalles arquitectónicos”.

subjetiva das qualidades atmosféricas do espaço e para a transformação da cidade em paisagem urbana:

Na obra de Turner o transbordamento da forma e a inconcreção dos contornos permitem uma valorização do cromatismo, da luz e das texturas, dos brilhos e das sombras, quer dizer, das qualidades visuais ou, se se quer, paisagísticas, que subjetivamente se projetam sobre os lugares. Com estes lugares urbanos, reconhecíveis não tanto por seus marcos, que o artista tende a diluir, mas pelas qualidades de sua luz, por seu ambiente emocional, nos encontramos já ante uma autêntica paisagem urbana. Cabe a Turner a glória de ter sido o pintor que deu o passo decisivo da veduta cenográfica à paisagem urbana⁴⁰ (MADERUELO, 2010, p. 589).

O surgimento de um, poderíamos dizer, “impressionismo” *avant la lettre*, seria o responsável, segundo o autor, pela constituição de autênticas paisagens urbanas, embora a consolidação dessas paisagens se daria efetivamente na mudança de foco do olhar romântico para o olhar moderno. Sendo que o primeiro era focado na natureza vista como produto inevitável do tempo, enlaçado com o sentido histórico, voltado para ruínas do passado, e o segundo, um olhar que considerava a cultura e suas diversas manifestações, que se atentava ao efêmero, ao fugidio da cidade representada tanto pelo *flâneur*, que fazia do coletivo a sua morada e se utilizava da “distração” para apreender o espetáculo cambiante da cidade moderna, quanto pelos pintores impressionistas, que também buscavam captar o instante, o efêmero do espaço urbano, ao prescindirem do detalhe e não buscarem enquadrar a cor pelo desenho, para poderem inscrever, com a “instantaneidade do fotógrafo”, uma impressão e fazê-lo de maneira subjetiva:

Aqueles fenômenos atmosféricos e lumínicos mais plásticos, produzidos pela chuva, a neve, o sol no entardecer ou os efeitos de noturnidade, que os pintores de *plein air* haviam descoberto no campo, foram redescobertos na cidade, e os bulevares, com suas grandes perspectivas, sua amplitude panorâmica e seu marcado caráter popular, foram o motivo idôneo para estas representações, tal como fez Camille Pissarro em 1897 quando analisou o Boulevard Montmartre em diferentes momentos do dia, com tempo gris, em

⁴⁰ “En la obra de Turner el desbordamiento de la forma y la inconcreción de los contornos permiten una valoración del cromatismo, la luz y las texturas, los brillos y las sombras, es decir, de las cualidades visuales o, si se quiere, paisajísticas, que subjetivamente se proyectan sobre los lugares. Con estos lugares urbanos, reconocibles no tanto por sus hitos, que el artista tiende a diluir, sino por las cualidades de su luz, por su ambiente emocional, nos encontramos ya ante auténtico paisaje urbano. A Turner le cabe la gloria de haber sido el pintor que da el paso decisivo de la veduta escenográfica al paisaje urbano”.

uma manhã de inverno, em uma tarde ensolarada ou em plena noite⁴¹ (MADERUELO, 2010, p. 593-594).

Dessa forma, com a prática impressionista a paisagem urbana se consolidaria como fenômeno intelectual, um constructo subjetivo criado pelo sujeito a partir dos estímulos e das sensações fornecidos pela cidade moderna. A série do pintor francês nascido em uma ilha Caribenha, Camille Pissarro, sobre o Boulevard Montmartre (Fig. 12), apreendido em diversos momentos, como em uma manhã de inverno ou uma tarde ensolarada, corrobora a leitura da cidade tornada paisagem, capaz de “provocar sensações estéticas e sentimentos afetivos” naquele que a observa, que a sente.



Figura 12 – *Le Boulevard Montmartre* (1897), de Camille Pissarro.



Figura 13 – *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, (1842), de Joseph Mallord William Turner.

O conceito de “paisagem urbana” oriundo da arquitetura urbanística expressa o ordenamento do emaranhado de prédios, edifícios, casas e ruas como fundamental para a definição do termo, que exprime a arte de tornar coerente e organizado, visualmente, o emaranhado de edifícios, ruas e espaços que constituem o ambiente urbano (cf. CULLEN, 1961). Na visão de Gordon Cullen, o excesso de carros, casas, vias e as rápidas transformações das cidades impedem os urbanistas, que seriam responsáveis por apreender empiricamente e humanizar o meio, de “digerirem” o ambiente. Esta “desorganização urbana” acaba afetando também os habitantes, que se sentem desorientados frente ao ambiente cambiante de uma grande cidade (CULLEN, 1961, p.15).

⁴¹ “Aquello fenómeno atmosférico y lumínico más plástico, producido por la lluvia, la nieve, el sol en el atardecer o los efectos de nocturnidad, que los pintores plenairistas habían descubierto en el campo, fueron redescubiertos en la ciudad, y los bulevares, con sus grandes perspectivas, su amplitud panorámica y su marcado carácter popular, fueron el motivo idóneo para estas representaciones, tal como hizo Camille Pissarro en 1897 cuando analizó el Boulevard Montmartre en diferentes momentos del día, con tiempo gris, en una mañana de invierno, en una tarde soleada o en plena noche”.

Se para a teoria da paisagem não faz mais sentido a antiga separação entre uma “paisagem cultural” e uma “paisagem natural”, sendo esta aquela que não traria marcas da intervenção humana – uma vez que a ideia de paisagem englobaria tanto elementos naturais quanto elementos culturais⁴² –, seria mais produtivo pensar as grandes cidades como as paisagens contemporâneas, um entrecruzamento de suportes, práticas artísticas e o emaranhado de prédios, ruas e edifícios:

Campo de intersecção de pintura e fotografia, cinema e vídeo. Entre todas essas imagens e a arquitetura. Horizonte saturado de inscrições, depósito em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços da memória e o imaginário criado pela arte contemporânea. Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagens, é que constitui a paisagem das cidades (PEIXOTO, 1998, p. 10).

Na acepção de Nelson Brissac Peixoto, a paisagem da cidade é um muro, uma superfície que não se deixa perpassar, um horizonte cada vez mais espesso e concreto, que acumula inúmeras camadas de materiais, de coisas que se recusam a partir. A paisagem urbana é um palimpsesto que considera tanto os vestígios materiais e simbólicos que ela contém quanto o imaginário criado pela arte contemporânea. No entanto, ao pensarmos na arte especificamente, na paisagem tal como aparece na literatura, no cinema e na pintura, nas imagens criadas pelos artistas, salientaremos não o aspecto subjetivo da paisagem (MADERUELO, 2010; COLLOT, 2013), mas o seu aspecto sensível, pré-racional e antepredicativo. Em outras palavras, a experiência da paisagem urbana abre um campo impessoal, neutro, que dissolve o “eu”, o “ponto de vista” fundador e organizador da paisagem em prol de multiplicidades nômades e intensivas. Dessa forma, se o pintor romântico inglês William Turner dera o passo decisivo da passagem da *veduta* para a paisagem urbana, ao projetar qualidades visuais subjetivamente sobre os lugares (MADERUELO, 2010) e construir uma atmosfera emocional, não se pode esquecer, no entanto, que a experiência paisagística do pintor considerava o sublime, o grandioso, o desmedido que fendia o espaço da representação, e produzia um corte no caos:

⁴² Nas palavras do geógrafo Milton Santos, a “paisagem artificial é a paisagem transformada pelo homem, enquanto grosseiramente podemos dizer que a paisagem natural é aquela ainda não mudada pelo esforço humano. Se no passado havia a paisagem natural, hoje essa modalidade de paisagem praticamente não existe. Se um lugar não é fisicamente tocado pela força do homem, ele, todavia, é objeto de preocupações e de intenções econômicas ou políticas. Tudo hoje se situa no campo de interesse da história, sendo, desse modo, social” (SANTOS, 1997, p. 64).

O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão. [...] A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma sensação. Mesmo as casas... é do caos que saem as casas embriagadas de Soutine, chocando-se de um lado e do outro, impedindo-se reciprocamente de nele recair; e a casa de Monet surge como uma fenda, através da qual o caos se torna a visão das rosas. Mesmo o encarnado mais delicado se abre para o caos, como a carne sobre o esfolado. Uma obra de caos não é certamente melhor do que uma obra de opinião, a arte não é mais feita de caos do que de opinião; mas, se ela se bate contra o caos, é para emprestar dele as armas que volta contra a opinião, para melhor vencê-la com armas provadas. É mesmo porque o quadro está desde início recoberto por clichês, que o pintor deve enfrentar o caos e apressar as destruições, para produzir uma sensação que desafia qualquer opinião, qualquer clichê (por quanto tempo?). A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto — não previsto nem preconcebido. A arte transforma a variabilidade caótica em variedade caóide, por exemplo o flamejamento cinza negro e verde de El Greco; o flamejamento de ouro de Turner ou o flamejamento vermelho de Staél. A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador, a paisagem mais encantada (Watteau) (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 262).

Toda a arte almeja a criação de uma fenda, nos termos de Deleuze e Guattari, de um rasgo no “senso comum”, na *doxa*, no sujeito habitual da percepção que permite tornar o caos sensível:

Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab. Então, segue a massa dos imitadores, que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não mais se podia ver. Significa dizer que o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os "clichês" da opinião (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 261-262).

A arte faz surgir uma sensação do caos, um caos composto que combate o clichê e a opinião. A arte, na acepção de Lawrence retomada por Deleuze, procura “limpar” os textos dos clichês restabelecidos para fazer passar uma visão, o que não se podia mais ver dado que estava soterrado nos clichês da opinião. É preciso lutar com as palavras, com o sentido único, para deixar falar o invisível, o indizível, tudo aquilo que ultrapassa as convenções. O artista é um vidente, um visionário que rompe com a representação para inscrever no quadro “um pouco do caos livre e tempestuoso”. Assim, a pintura de Turner (Fig. 13) não se deixa prender apenas aos dados sensíveis captados pelo pincel do artista, mas evoca o sublime que ultrapassa as condições de um sujeito percipiente, de um ponto de vista fixo.

De acordo com esta perspectiva, é importante pensar também um conceito de paisagem urbana que considere a fragmentação, heterogeneidade e multiplicidade do espaço urbano. Quando o emaranhado de ruas, edifícios, e espaços que compõem o ambiente urbano já não se dispõem com organização e coerência, caberia refletir através de uma outra conceituação de paisagem urbana, oriunda das artes, da percepção sensível desta cena heterogênea. Como se pode observar no trecho do poema de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, que serviu de epígrafe para esta parte do capítulo, as cidades apequenam os homens porque “fecham a vista à chave/ Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de/ todo o céu”, (PESSOA, 2013, p. 27) impedem a única riqueza dos homens que é o poder da visão, o poder da visibilidade. Desse modo, o indivíduo se sente perdido, desorientado, sem pontos de referência: “[e]m tal espaço, é difícil para o indivíduo encontrar o seu lugar e o ponto de vista que o permitiria apropriar-se dele. Os arquitetos modernos frequentemente negligenciaram o ponto de vista dos habitantes, em todos os sentidos do termo”⁴³ (COLLOT, 2013, p. 71).

Frente a essa entropia imagética cabe a pergunta formulada por Nelson Brissac Peixoto via Italo Calvino: como, através destas paisagens, redescobrir a cidade? Ou ainda, como fazer o olhar recuperar a paisagem? Uma possibilidade aventada pelo autor seria a invenção de uma maneira diferente de falar de uma cidade, para além da descrição, para além de seus marcos, ícones, estátuas, partir de um olhar estrangeiro, das primeiras impressões que um viajante tem ao chegar à cidade: “[u]m paisagismo – fundado na luz, na cor, nos sons e na memória – que se assemelha ao delineado pelos panoramas urbanos de Benjamin. A mesma tentativa de surpreender o brilho intenso e a delicada beleza presentes nas primeiras

⁴³ “Dans un tel espace, il est difficile à l’individu de trouver sa place et le point de vue qui lui permettrait de se l’approprier. Les architectes modernes ont trop souvent négligé le point de vue des habitants, dans tous les sens du terme”.

impressões, na memória e nos nomes das cidades” (PEIXOTO, 1998, p. 24). Um paisagismo atento às sutilezas, ao timbre, às primeiras percepções que um forasteiro tem do espaço apreendido. É necessário pensar outra relação entre sujeito e o entorno que o engloba, uma relação que considere o sujeito enquanto aquele que atravessa e é atravessado pelo espaço, que toma o corpo enquanto fundamento da percepção do espaço.

Dessa forma é possível pensar, através das narrativas de Samuel Rawet, uma forma singular de inscrição das paisagens urbanas na literatura. O próprio conceito de paisagem urbana também sendo passível de reelaboração: além do entrelaçamento entre sujeito, espaço e linguagem, a conceituação do termo considerará o devir, a criação de um espaço intersticial, através da escrita, entre o sujeito e o espaço em seu entorno, uma zona de indiscernibilidade, de contaminação mútua que acaba por “dissolver” o sujeito. A experiência da paisagem pressupõe o sensível, a sensação como fonte da percepção:

A paisagem é o espaço do sentir, ou seja, o foco original de todo o encontro com o mundo. Na paisagem, estamos no quadro de uma experiência muda, ‘selvagem’, numa primitividade que precede toda instituição e toda significação. Vê-se que a concepção desenvolvida por Strauss traz uma ruptura com a concepção ‘clássica’ que faz da paisagem uma ‘extensão de território que se pode abarcar num lance de vista’. A paisagem significa participação mais que distanciamento, proximidade mais que elevação, opacidade mais que vista panorâmica. A paisagem, por ser ausência de totalização, é antes de mais nada a experiência da proximidade das coisas (BESSE, 2009, p. 81).

Existe na experiência da paisagem o engajamento do corpo do sujeito na percepção: aproximar, tocar, sentir o espaço intensamente. É um ato que considera todos os sentidos, que se ancora nas sensações mais do que em uma apreensão intelectual, conceitual dos diversos elementos que compõem uma paisagem. Assim, é uma experiência antes de tudo primordial, pré-filosófica, pré-racional.

Com o surgimento da paisagem na Renascença o indivíduo se distanciou do meio e adotou a posição de espectador, submetido ao primado da vista, do olho como modelo para a apreensão do meio (cf. CORBIN, 2001, p. 19) – o que intitulamos no início do capítulo de “visão soberana” embasada na distância do sujeito em relação ao meio, na separação entre sujeito e objeto, sensível e inteligível. Nas narrativas de Samuel Rawet, contrariamente, é possível pensar uma outra concepção de paisagem, que surge no bojo de todas as transformações ocorridas desde o advento do impressionismo e que acarretaram, nas artes

plásticas, na destruição do espaço plástico instituído no Renascimento, conforme salientamos anteriormente (cf. FRANCASTEL, 1990, p. 132). No escritor brasileiro a paisagem não aparece mais como um pano de fundo, nem mesmo apreendida ou captada por um olhar “soberano”, daquele que se distancia do espaço para descrever aquilo que vê. Não vemos também a mera preocupação em “mostrar o que se vê”. Se em algumas narrativas este tipo de olhar está de certa forma presente, ele é abandonado logo depois em favor de uma relação mais intensa com o espaço urbano. O personagem penetra a vida da cidade – “[é] Mrs. Dalloway que percebe a cidade, mas porque entrou na cidade, como ‘uma lâmina através de tudo’, e se tornou, ela mesma, imperceptível (DELEUZE; GUATTARI, 1992, 218-219)” – e ele mesmo se torna “imperceptível”, uma vez que não se trata mais de um sujeito, de uma consciência, mas de um composto de sensações, um ser de sensação que afeta e é afetado pela paisagem, por aquilo que ele vê, sente, percebe e o arrasta em múltiplos devires. A “paisagem vê”. E esta cisão no olhar é fundamental para entender a abertura, a brecha cavada no espaço da visualidade, a criação de uma zona de indiscernibilidade entre aquele que vê, sente, percebe e aquilo que está em seu entorno, a cidade e sua polisensorialidade. É a partir da criação desta zona que “tornamo-nos com o mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218-219). Assim sendo, é necessário pensarmos uma outra concepção de paisagem para abordar as narrativas de Samuel Rawet, que supere essa noção arraigada à visão privilegiada captada de uma altura ou elevado.

Uma perspectiva importante a respeito da conceituação do termo é a do geógrafo Milton Santos. De acordo com o seu pensamento, a paisagem seria “[t]udo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc.” (SANTOS, 1997, p.61). A paisagem aparece aqui como tudo aquilo que a vista abarca a partir de determinado ponto de vista. No entanto, o geógrafo salienta que, nesse processo perceptivo, todos os sentidos são evocados, uma vez que a paisagem também é formada por odores, sons, cheiros, etc. Nesse sentido, Milton Santos se aproxima das formulações de Jean-Marc Besse, tal como apresentamos um pouco antes, a paisagem, neste caso, é o espaço do sentir, do encontro entre o sujeito e o mundo:

A paisagem é o conjunto de objetos que nosso corpo alcança e identifica. O jardim, a rua, o conjunto de casas que temos à nossa frente, como simples pedestres. Uma fração mais extensa de espaço que a nossa vista alcança do alto de um edifício. O que vemos de um avião que voa a 1.000 m de altura é uma paisagem, como que a que apreendemos numa extensão ainda mais

vasta, quando de uma altura maior. A paisagem é o nosso horizonte, estejamos onde estivermos (SANTOS, 1997, p. 76).

Entretanto, para o geógrafo, a paisagem, apesar de ser tudo aquilo que o corpo do sujeito alcança e, é importante destacar, “identifica”, ela é algo da ordem do estático e, nesse sentido, contrária ao espaço, que, por sua vez, contém o movimento, a vida: “[o] espaço é igual à paisagem mais a vida nela existente; é a vida que palpita conjuntamente com a materialidade” (SANTOS, 1997, p. 73). A paisagem acaba sendo para Milton Santos, um conjunto de formas espaciais que se transforma em espaço quando é animada pela sociedade: “[é] a sociedade, isto é, o homem, que anima as formas espaciais, atribuindo-lhes um conteúdo, uma vida” (SANTOS, 2006, p. 70). A princípio o geógrafo parece apresentar uma concepção de paisagem que romperia com a conceituação clássica do termo, ao salientar o aspecto corporal do observador. Todavia, posteriormente, o que se observa é que, com o intuito de diferenciar a paisagem do espaço, ele não supera essa concepção clássica da paisagem, como se observa no livro *A natureza do espaço*: “a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão” (SANTOS, 2006, p. 67). A paisagem, assim sendo, é apenas um conjunto de formas espaciais:

Durante a guerra fria, os laboratórios do Pentágono chegaram a cogitar da produção de um engenho, a bomba de nêutrons, capaz de aniquilar a vida humana em uma dada área, mas preservando todas as construções. O Presidente Kennedy afinal renunciou a levar a cabo esse projeto. Senão, o que na véspera seria ainda o *espaço*, após a temida explosão seria apenas *paisagem* (SANTOS, 2006, p. 69).

Portanto, a nosso ver, para pensarmos a respeito da inscrição das paisagens urbanas nos textos de Samuel Rawet, a partir da percepção sensível do espaço, é necessário considerar o termo paisagem para além de sua concepção clássica, para além daquela que pressupõe um olhar açambarcador, uma visão “soberana” do sujeito.

O conto “Abama”, por exemplo, serve como paradigma da passagem de um tipo de visão “soberana” para outro tipo de apreensão sensível do espaço. Num primeiro momento, o personagem, após longa caminhada, encontrava-se em um outeiro, e “os seus olhos varreram o horizonte da esquerda para a direita” (RAWET, 2004, p. 411). Movimento semelhante ao que no cinema é conhecido como panorâmica, quando a câmera gira sobre o seu próprio eixo

horizontal (movimento que também pode se dar no sentido vertical), e que remete tanto à definição de paisagem como aquela que é apreendida de “um lance”, quanto à definição que considera a apreensão a partir de um monte, um cimo ou uma elevação, uma visão soberana. No conto de 1967, “Sôbolos rios que vão”, esta vista “soberana” também se encontra presente:

A cidade se desdobrava embaixo num misto de nojo e beleza. Afastou-se do paredão de pedra e terra, atravessou o caminho socado que ladeava o morro e apoiou-se em um tronco à beira do barranco. Fechou os olhos por instantes atordoado pela visão de totalidade, e pelo cansaço. As pernas tremeram ante a súbita ideia de arremessar no abismo, e um riso histórico sacudiu-lhe o corpo na constatação da própria fraqueza (RAWET, 2004, p. 183).

A visão de totalidade atordoa o protagonista. É interessante notar que o que se observa é um misto de “nojo e beleza”, a cidade é apreendida em sua ambiguidade, contradição: ao mesmo tempo que é capaz de devir paisagem, ela causa repulsa. Talvez essa ambiguidade esteja no cerne da percepção da paisagem urbana em Samuel Rawet, como veremos no capítulo seguinte, e o que se observa – principalmente nas novelas, cujo vínculo entre escrita, caminhada e percepção é adensado – é a configuração de um outro conceito de paisagem, que considera as pequenas percepções, os fragmentos, os atravessamentos, os choques proporcionados pela caminhada no espaço urbano: é uma visão de dentro, parcial, carnal com a cidade. Em “Abama” o personagem abandona a posição “soberana” da primeira vista e adentra o labirinto das cidades, sendo afetado pelos múltiplos dados sensoriais. Nesse sentido é que a formulação de paisagem em Samuel Rawet aponta para outra perspectiva, que considera o encontro, o contato, o liame entre sujeito e paisagem. É possível detectar nas novelas do escritor brasileiro o traspasso dessa centralidade do sujeito no processo de percepção, uma vez que, ainda que o ponto de vista exista, entretanto, a questão seria pensar um ponto de vista móvel (para várias direções), que implicaria todas as perspectivas possíveis:

Ver então não é ver a partir de um ponto de vista, mas de todos. Uma casa pode ser vista de um certo ângulo, do outro lado do rio ou de um avião. Mas ela é o geometral de todas as perspectivas possíveis. É preciso entender como a visão pode se fazer a partir de um ponto sem ser aprisionada na sua perspectiva. Olhar um objeto é mergulhar nele. Os objetos circundantes tornam-se horizonte, a visão é um ato de dois lados. Ou seja: ver um objeto é

ir habitá-lo e dali observar todas as coisas. Mas como também nelas estou virtualmente situado, tomo de diferentes ângulos o objeto principal de minha observação. O olhar se faz nas duas direções, cada objeto é espelho de todos os demais. A visão é localizada, uma relação entre objetos situados no mundo (PEIXOTO, 1998, p. 150).

O comentário acima, de Nelson Brissac Peixoto a respeito da filosofia de Merleau-Ponty, implica que, no olhar, a consideração de todos os pontos de vista possíveis não remeteria mais à condição da posição fixa de um observador no mundo. Geometral é o que indica a disposição, a forma e as dimensões exatas das diferentes partes de um objeto ou de uma obra, sem levar em conta a perspectiva; é o plano horizontal de referência para o posicionamento do observador. Nas palavras de Merleau-Ponty:

Nossa percepção chega a objetos, e o objeto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter. Por exemplo, vejo a casa vizinha sob um certo ângulo, ela seria vista de outra maneira da margem direita do Sena, de outra maneira do interior, de outra maneira ainda de um avião; a casa ela mesma não é nenhuma dessas aparições, ela é, como dizia Leibniz, o geometral dessas perspectivas e de todas as perspectivas possíveis, quer dizer, o termo sem perspectivas do qual se podem derivá-las todas, ela é a casa vista de lugar algum (MERLEU-PONTY, 1994, p. 103).

Considerar o ato de ver através do *geometral*⁴⁴ implica na ampliação da visão, que não é apenas o olhar a partir de determinado ponto de vista, mas o olhar que considera todas as perspectivas possíveis e, nesse sentido, é “a casa vista de lugar algum”, ou, como vai reformular um pouco adiante Merleau-Ponty, é a “casa vista de todos os lugares” (MERLEU-PONTY, 1994, p. 103).

Assim, através do olhar de um observador ambulante, como fora analisado no capítulo anterior, forja-se um novo e heterogêneo regime do olhar. Se o *flâneur* encarnaria este novo observador ambulante, a literatura de Samuel Rawet aponta, por sua vez, para uma intensificação das formas múltiplas de percepção da paisagem urbana e para a passagem do olhar à visão. No entanto, como salientamos um pouco antes, além do perspectivismo de um

⁴⁴ Propomos aqui uma leitura livre do termo *geometral*. Conforme a proposição de Merleau-Ponty, embasado, por sua vez, em Leibniz, *geometral* diz respeito ao olhar desencarnado, de sobrevôo ao mundo, como, por exemplo, o olhar da ciência, que renuncia a habitar as coisas. Na nossa acepção, utilizamos o termo para salientar a potência do olhar que não se deixa prender à sua perspectiva, mesmo que parta de um ponto, de um corpo. Nesse sentido, aproximamos o termo à noção de “horizonte absoluto”, tal como trabalhada pelo filósofo francês Gilles Deleuze.

“horizonte relativo” que a fenomenologia de Merleau-Ponty propõe, pode-se pensar em um “horizonte absoluto” que conforma a experiência da paisagem, que ultrapassa as condições de um sujeito habitual da percepção e sinaliza a potencialidade de uma percepção intensiva do espaço urbano. Quer dizer, que ultrapassa a condição subjetiva através da experiência literária e cria um plano para a circulação das multiplicidades, individualizações sem sujeito:

Olhar para um edifício, estabelecer com a sua visão relações do tipo ‘emoção estética’ significa desenrolar entre o corpo que vê e a obra vista um plano intensivo de fluência de forças. O edifício não é simplesmente um objeto no espaço objetivo – é um objeto que tem um dentro porque o saber que é ‘habitável’ (como “abrigo”, mas não só) está intimamente integrado na percepção do seu exterior (GIL, 2008, p. 194).

A criação deste *plano de imanência*, através da escrita, permite compreender a inscrição sensível da paisagem na literatura, a intensificação da relação entre o corpo que observa e o espaço em seu entorno. A visão se faz “a partir de um ponto sem ser aprisionada na sua perspectiva”, como se dá, por exemplo, na noção de *geométral*. Diante disso invocaremos, no capítulo seguinte, a criação deste *plano de imanência* que nos possibilita pensar as singularidades do espaço, *hecceidades*, *perceptos* e *afectos* que extrapolam a condição de um sujeito percipiente.

Capítulo 3

DO OLHAR À VISÃO: O INVISÍVEL DAS CIDADES

Os antigos chamavam ao homem um pequeno mundo, designação justa, porque este é composto de terra, água, ar e fogo como o corpo terrestre e a ele se assemelha. Se o homem tem os seus ossos, que lhe servem de armadura e sustentam a sua carne, o mundo tem as suas rochas que sustentam a sua terra; se o homem tem dentro de si um lago de sangue, donde cresce e decresce os pulmões para a sua respiração, o corpo da terra tem o seu oceano que, a cada seis horas, cresce e decresce também para a sua respiração; se daquele lago de sangue derivam as veias que se ramificam por todo o organismo, analogamente o oceano preenche o corpo terrestre com inumeráveis veias de água; no entanto faltam ao nosso globo os nervos, que nos foram dados porque estão destinados ao movimento, e o mundo, na sua perpétua estabilidade, carece de movimento, e onde não há movimento, os nervos são inúteis. Em tudo o mais, o homem e o mundo são semelhantes.

Leonardo da Vinci

3.1 Notas sobre o invisível

Concentrar-se com alguma energia e vislumbrar o que talvez não existisse, era necessário, imperioso.

Samuel Rawet, “Crônica de um vagabundo”

A novela “Abama”, de 1964, escrita em um único parágrafo, se inicia da seguinte maneira:

Deu-se um dia, após longa caminhada, quando se encontrava no outeiro um pouco afastado da igreja branca, e seus olhos varreram o horizonte da esquerda para a direita. Ao fundo, a linha arroxeadada de serras no outro lado da baía, o mar, o monte de pedra oferecendo às águas um dorso gracioso: à frente, o aeroporto, galpões de empresas de aviação, a linha atual das águas mal definida pelo aterro recente, obras em construção sobre a faixa de mar recém-conquistada, na continuação o cais e a murada de pedras antiga, e em curva abrupta blocos de edifícios quase escondiam o morro encravado na avenida arborizada. Entre as duas linhas *as águas calmas de um dia calmo*, estriado de faixas mais escuras em um ou outro ponto, refletindo azuis e vermelhos de um céu ainda azul, claro no centro mas bordado de noite e fogo atrás dele, e à sua frente debruado de nuvens brancas, tendo já no bojo manchas cinzentas e nas dobras linhas de amarelo, reflexo talvez da outra extremidade. Deu-se um dia, em que pela primeira vez, é bem possível, *sentira com toda a intensidade o impacto de um lugar-comum: o dia em sua plenitude, um instante antes de se dissolver em negrume, a evidência a um passo do mistério, a forma definida na fronteira do vago e impreciso*. Deu-se pois quais todos esses elementos se juntaram e despertaram nele uma ideia de há muito incubada e *que tomou forma com uma lágrima*. Deu-se que resolveu descobrir o seu demônio particular. Zacarias, o homem que naquele instante resolveu avivar a memória, andara o dia todo. Era um dia de verão, o calor intenso obrigava a caminhar pelas faixas de sombra ou colado aos edifícios. Era um dia belo, porém. *A luz viva na atmosfera transparente acentuava cores e formas. Os galhos se projetavam nítidos, as folhas se individualizavam, os prédios ofereciam à vista suas arestas bem definidas e, nos mais novos o revestimento ganhava tonalidades novas e indefinidas* (RAWET, 2004, p. 411; grifo meu).

Zacarias, o personagem, que caminhara o dia todo, observa, apreende a paisagem urbana ao redor, capta as intensidades do espaço em sua caminhada por vezes sem destino certo. De acordo com o *Tanach*, Zacarias era o profeta que tinha por missão aglutinar o povo de Israel em torno de sua palavra e que “reverbera em seu homônimo – o protagonista da novela – como um homem mudo, solitário, furioso e desconectado” (WALDMAN, 2002, p.

82). O protagonista da novela que “do judaísmo só sabia isso, que era judeu” (RAWET, 2004, p. 430), empreende uma jornada intensiva na cidade em busca do seu “demônio particular”, espécie de duplo cujo reencontro com o protagonista se torna o motivo da caminhada. Embora Zacarias tenha esse objetivo, não se sabe onde se daria esse reencontro e também em quais circunstâncias. O que parece ser crucial para esse reencontro é a caminhada a esmo pelo espaço urbano e a relação entre sujeito e paisagem. Logo no início da novela percebe-se o elo entre escrita e caminhada, entre caminhada e apreensão da paisagem urbana: é após uma longa caminhada que o personagem “varre o horizonte da esquerda para à direita”, movimento muito semelhante ao que no cinema é conhecido como *panorâmica*, que é quando a câmera gira sobre o próprio eixo para captar uma visão geral do espaço. Esta primeira apreensão do espaço ainda remete a uma visão distanciada, a um “olhar soberano”: Zacarias se encontrava no outeiro e, dali, varreu com os olhos o horizonte. Como observaremos logo em seguida, no decorrer da narrativa, o personagem vai aos poucos sendo afetado, trespassado pela paisagem, advindo daí outro tipo de percepção, de apreensão do espaço urbano: ele passa do olhar à visão. Apesar de aquela primeira apreensão da paisagem se dar de certa forma de maneira “distanciada”, já se observa a relação intensa entre personagem e paisagem: a sensação do “dia em sua plenitude” tomou forma com uma lágrima. Não é apenas pelo olhar que o personagem apreende o dia em sua plenitude, como ao perceber as “águas calmas de um dia calmo”, o personagem capta a paisagem com o corpo, pela via da sensação, do sensível. É ao tomar o corpo como fundamento de sua escrita, buscar no sensível, na sensação, a apreensão do espaço urbano, que compreendemos uma nova forma de percepção engendrada na narrativa de Samuel Rawet, uma percepção intensiva, carnal, visceral da paisagem urbana. Dessa forma, sua escrita atesta a possibilidade de se pensar a reinvenção da percepção sobre a cidade. De acordo com Nelson Brissac Peixoto, redescobrir a cidade significa passar do olhar à visão, à vidência, significa testemunhar a presença, captar o invisível, o inefável: iluminações profanas. Os viajantes, imigrantes, os desterrados na própria pátria que muitas vezes aparecem nas narrativas de Samuel Rawet, apresentam a possibilidade de narrar, re-representar a cidade para além de seus ícones, símbolos, monumentos e marcos:

É por isso que o estrangeiro, incapaz de reconhecer o que essas estátuas significam, pode ter acesso ao rosto interior das cidades, não estampado nos mapas nem esculpido nos monumentos. Sensível aos acenos sutis – luzes, nomes, barulhos – que as cidades fazem para nós, ele pode desvendar os seus segredos, o seu mistério. [...] O viajante – aquele que persegue, como se estivesse caçando borboletas, os sons dos lugares – é a figura emblemática desse paisagismo urbano (PEIXOTO, 1998, p. 26).

O que o estrangeiro, ou aqueles que não se enquadram na cidade, sujeitos de “não-lugares”⁴⁵, desterritorializados, instauram, é a possibilidade de um olhar desarmado, um outro tipo de percepção do espaço, uma outra visualidade, uma iluminação profana, apta a captar o invisível da cidade, suas intensidades, o lirismo subjacente à opacidade do tecido urbano. Estar atento aos acenos sutis, aos pequenos acontecimentos da urbe, quer dizer, ter acesso ao “rosto interior das cidades”, às singularidades do espaço visíveis a um olhar desarmado, estrangeiro, vidente:

O olhar visionário é pois uma experiência que resulta do apagamento da visão habitual (o excesso que acompanha a falta da visão comum), e que fala por enigmas. Além de ver o indizível, ou de cifrar o invisível, o visionário se depara com um indivisível: a visão excede o foco e os limites do ego (se se pode dizer assim), e o sujeito se vê tomado, possuído e intensamente superado pela própria força da visão (WISNIK, 1988, p. 284).

Tornar-se vidente. O sujeito se vê tomado, possuído pela força da visão, e é nesse encontro com a paisagem urbana, nessa entrega aos choques da caminhada que se dá a visão. Como salientou José Miguel Wisnik, a visão é uma evidência do invisível, do indizível e do indivisível, e a tentativa de “apresentar pela linguagem aquilo que se experimenta como radicalmente ausente dela convoca o símbolo a exercer-se na sua mais alta potência, ali onde ele está no limite de desintegrar-se (essa desintegração constitui em larga medida a literatura moderna)” (WISNIK, 1988, p. 283). O signo em sua mais alta potência é aquele que evoca o invisível. Ainda de acordo com o autor, os visionários de tempos remotos, inspirados pelas Musas, filhas de Mnemosyne, a memória, voltavam-se para um passado primordial, e viam partes inacessíveis do tempo aos mortais, ou então, inspirado por Apolo, e auxiliado por certas ervas propiciatórias, o profeta voltava-se para o que está por vir. Assim, as aproximações modernas entre poetas, videntes e drogados, “estão ligadas a uma visão diferenciada do tempo, que pode ser analisada nos relatos sobre as viagens alucinógenas feitas por poetas, nas operações de linguagem que as drogas provocam e, na vertente profética que acompanha a poesia” (*ibidem*, p. 284). Esse deslocamento do olhar e do tempo, “núcleo comum da visão profética e drogada quando polarizadas pela visão profética” (*ibidem*, p. 286), pode ser visualizado em uma escritora como Clarice Lispector que, no conhecido texto

⁴⁵ Na concepção de Marc Augé, os não-lugares seriam aqueles espaços que não poderiam ser definidos como identitários, relacionais e históricos. Instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias-expressas, trevos rodoviários, aeroportos), além dos próprios meios de transporte ou grandes centros comerciais constituiriam os não-lugares (cf. AUGÉ, 2004). No sentido utilizado, sujeitos de “não-lugares” quer dizer aqueles que não possuem vínculos com os lugares, passantes, andarilhos que vivem em hotéis, pousadas, cafés, bares sempre de partida, criando apenas relações provisórias e efêmeras.

“O ovo e a galinha”, um “tratado” sobre o olhar, apresenta o esvaziamento do olhar e do pensamento para chegar à coisa, ao real:

O vértice dessa descoincidência no texto de Clarice, e sua superação, é o esvaziamento do olhar e do pensamento, para que se toque a coisa. Como no *zen*, o conhecimento é uma operação de descodificação da visão e da linguagem, um silenciamento radical mas instantâneo, que mostra o invisível não como sobrenatural mas como desvelamento do real (embora a palavra *real* também tivesse que ser apagada e zerada para que sobreviesse um contato com um algo real, não prescrito, não codificado, não-trilhado de antemão (*ibidem*, p. 286).

O invisível aparece aqui como uma dobra do visível, como desvelamento do real, um contato *naïf* com o mundo. Para tal, é necessário o silêncio, o símbolo em sua mais alta potência, o esvaziamento do olhar, do pensamento. Na escrita de Samuel Rawet, o questionamento do estatuto da palavra, do excesso de racionalidade do signo linguístico, corrobora a leitura de que o autor toma o corpo enquanto fundamento de suas narrativas e de que o sensível, a sensação, são tão importantes como a visão no processo de apreensão das paisagens urbanas. Nesse sentido, para pensar a respeito do invisível das cidades na obra do autor brasileiro, é interessante remeter ao conceito de *pequenas percepções* do filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz, que funcionam como uma espécie de percepção inconsciente:

De resto, existe uma série de indícios que nos autorizam a crer que existe a todo momento uma infinidade de percepções em nós, porém sem apercepção e sem reflexão: mudanças na própria alma, das quais não nos apercebemos, pelo fato de as impressões serem ou muito insignificantes e em número muito elevado, ou muito unidas, de sorte que não apresentam isoladamente nada de suficientemente distintivo; porém, associadas a outras, não deixam de produzir o seu efeito e de fazer-se sentir ao menos confusamente. Assim é que, em força do hábito, não notamos mais o movimento de um moinho ou de uma queda d'água, depois que tivermos morado por algum tempo perto dele. Não é que tais movimentos deixem de afetar sempre os nossos órgãos, e que não despertem, na alma, nada que corresponde a tais órgãos, devido à harmonia reinante entre a alma e o corpo; o que acontece é que tais impressões despertadas na alma e no corpo, por serem destituídas dos atrativos da novidade, não são suficientemente fortes para atrair a nossa atenção e a nossa memória, ocupada com objetos que chamam mais a atenção (LEIBNIZ, 1980, p. 11-12).

Para o filósofo alemão, tudo o que percebemos carrega uma série de coisas não apercebidas, ou seja, o sujeito não tomou consciência, não ocorreu o processo de apercepção. No entanto, essas *pequenas percepções* são extremamente importantes, são elas que formam

[e]ste não sei quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto, porém confusas nas suas partes individuais, essas impressões que os corpos circunstantes produzem em nós, que envolvem o infinito, esta ligação que cada ser possui com todo o resto do universo (LEIBNIZ, 1980, p. 12).

Para exemplificar o que seriam essas *pequenas percepções*, Leibniz utiliza a percepção do bramido do mar, que nos afeta quando estamos na praia. Em tal ocasião, nós ouvimos todas as partes que compõem o todo, os ruídos de cada onda, “embora cada um desses pequenos ruídos só se faça ouvir no conjunto confuso de todos os outros conjugados, isto é, no próprio bramir, que não se ouviria se esta onda que o produz estivesse sozinha” (*idem*). Ou seja, nós temos alguma percepção de cada pequena onda, somos afetados, por menor que seja, por essa pequena onda, poderíamos dizer, ainda que inconscientemente.

Este conceito leibniziano nos interessa à medida que, para se pensar a respeito do processo de percepção das paisagens urbanas, em Samuel Rawet, é necessário considerar que o personagem atravessa e é atravessado pela paisagem, ele também é surpreendido pelas cenas do espaço que emergem na narrativa, como observamos na novela “Abama”:

Caminhou com lentidão ladeira abaixo marcando demoradamente cada paralelepípedo pisado. Um que outro detalhe despertava-lhe a atenção, uma cena de janela, um ramo mais isolado, o choro de criança junto à mesa posta, mas o habitual era caminhar sem ver precisamente as cenas. *Estas como que o surpreendiam em meio à divagação e se lhe impunham com a crueza dos fatos consumados. Pequenos incidentes de compactas realidades, nenhuma delas a sua, assim desgarradas, disformes e sem proporção dentro do que viera antes e do que viria um instante após.* Mas o instante era o de sua passagem, e com a descida, talvez nunca mais voltasse àquela rua, arrastava e cosia com dois olhos e dois ouvidos os fiapos que o acaso lhe lançara, e que, provavelmente, algum dia, devolveria com um grito, assim como o grito de parturiente, ou o grito de dor de quem está sendo aliviado de terrível mal, devolveria com um grito um vasto manto tecido de longas caminhadas e de noites vazias (RAWET, 2004, p. 411-412) (grifos meus).

As cenas que irrompem em “meio à divagação” do protagonista provocam um “curto-circuito” no pensamento do andarilho, contaminam o fluxo de consciência do personagem, mesclam-se, criam uma zona de indiscernibilidade entre o que vê e o que divaga o personagem. De certa forma, poderíamos dizer, assim como Leibniz que salientou a importância das *pequenas percepções*, que estas também influenciam, afetam o protagonista durante a percepção das paisagens. O personagem “arrastava e cosia com dois olhos e dois ouvidos os fiapos que o acaso lhe lançara, e que, provavelmente, algum dia, devolveria com

um grito” (RAWET, 2004, p. 412), pequenas percepções, fiapos que o acaso lhe lançara, que o afetam e que, pelo fato de o impressionarem, um dia “necessitaria devolver com um grito”. Ele é afetado pelas sensações, diríamos, pelas *pequenas percepções* que o impressionam, que agem imediatamente no sistema nervoso (cf. DELEUZE, 2007), no pensamento. Quando Gilles Deleuze cita a fórmula do pintor Francis Bacon, “pintar o grito mais que o horror” é que “quando se grita é sempre graças a forças invisíveis e insensíveis que embaralham todo o espetáculo, que transbordam até mesmo a dor e a sensação” (DELEUZE, 2007, p. 66), o grito é a captura de uma força invisível, a força de uma sensação que age diretamente no sistema nervoso. Ainda nas palavras do filósofo francês, em arte, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças:

A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. Da mesma forma, a música se esforça para tornar sonoras forças que não são sonoras. Isto é evidente. A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação. Mas se a força é a condição da sensação, não é ela, contudo, que é sentida, pois a sensação “dá” outra coisa bem diferente a partir das forças que a condicionam. Como poderia a sensação voltar-se suficientemente sobre si mesma, distender-se ou contrair-se, para captar, naquilo que nos dá, as forças não dadas, para fazer sentir forças insensíveis e elevar-se até suas próprias condições? É assim que a música deve tornar sonoras forças insonoras, e a pintura, visíveis forças invisíveis (DELEUZE, 2007, p. 62).

É neste sentido que podemos dizer que a literatura de Samuel Rawet também torna visíveis forças invisíveis, capta as sensações que advêm dessas forças, da mesma forma que as *pequenas percepções*, como percepções inconscientes, configuram outra forma de percepção do espaço. A receptividade “aos fiapos que o acaso lhe lançara”, na novela mencionada, assim como o fato de o personagem ser surpreendido pelas cenas durante a caminhada, configuram essa abertura a uma percepção sensível da paisagem urbana, torna-se um caso de vidência, o protagonista é um visionário, que potencializa a visão comum, a percepção ordinária e capta o invisível, o imperceptível:

E era noite já quase ao chegar à rua principal. Os elétricos trafegavam de luzes acesas, os carros e ônibus ensaiavam os faróis, criando pontos amarelados e esbatidos, já que não havia ainda negrume suficiente para fixar-lhes os contornos. Um homem de bicicleta ia parando ao longo do meio-fio, e diante de algumas lojas, auxiliado por uma vareta, premia um comutador e o letreiro luminoso dava início à sua função noturna, combinando azuis e vermelhos, verdes e brancos, todos eles, também, à espera da noite definitiva para recortar em um bloco de carvão linhas de fogo de um confortável colchão de molas. [...] Ao continuar pela calçada já o

escuro era mais acentuado, e os balcões dos velhos prédios de dois e três pavimentos se fundiam às manchas de janelas e portas (RAWET, 2004, p. 412-413).

É nesta zona crepuscular, de indeterminação e imprecisão, de fronteira entre o dia e a noite, entre o claro e escuro, que aflora a sensibilidade à captação do imperceptível das cidades, os pontos amarelados e esbatidos dos carros e ônibus, a combinação de azuis e vermelhos, verdes e brancos que criam linhas de fogo, e a própria paisagem urbana que vai se desfigurando, perdendo seus contornos nítidos, os pavimentos, balcões e janelas vão se fundindo, tornando-se indiscerníveis e, dessa forma, já não faz sentido falar de uma descrição ou de uma apreensão do espaço urbano, mas de uma percepção sensível, de uma abertura ao invisível:

É noite já. As luzes se manifestam com toda a força do contraste, as centelhas que escapam de alguma roda acelerada nos trilhos evocam possíveis vaga-lumes de aço. Há algumas janelas acesas, e vultos se debruçam sobre a rua. E a rua se oferece com toda a atração da monotonia (RAWET, 2004, p. 420).

Quando cai a noite, os vultos, a intensidade dos contrastes das luzes, revelam o onírico do espaço urbano e, as centelhas que escapam da roda acelerada nos trilhos “evocam possíveis vaga-lumes de aço”, a dobra invisível que se esconde sob o visível, a visão que nos dá algo além do que vemos:

Quando a mídia parece querer transformar o mundo em imagens multiplicando-as ao infinito, destituídas de necessidade interna, o problema está precisamente na formulação de Calvino – em apreciar a beleza do vago e do indeterminado. Um esforço para dar conta do aspecto sensível das coisas, de tudo aquilo que não é dizível. Perseguir aquilo que escapa à expressão, a infinita variedade das coisas mais humildes e contingentes. Um aproximar-se com cautela, respeitando o que as coisas comunicam sem o recurso das palavras. Desenvolver o poder de evocar imagens *in absentia*. Imagens de tudo aquilo que não é, mas poderia ter sido. Imagens que não constem do repertório disponível, cada vez mais confundido com a nossa experiência direta (PEIXOTO, 1998, p. 27).

É através do vago e do indeterminado que o personagem apreende a paisagem urbana e extrai imagens de “tudo aquilo que não é, mas poderia ter sido”, para dar conta do aspecto sensível das coisas, deixar as coisas, que não têm fala, falarem. Vejamos como isso ocorre em outro trecho da novela “Abama”:

Entrou pela avenida larga que cruzava com o caminho dos ônibus, atravessou o canto da praça escura e deserta, colou-se à sombra da lateral do velho palácio, passou sob a pista elevada, misturando-se à multidão que aguardava a barca para atravessar a baía, parou junto à amurada observando uma lancha que se afastava. Reteve-se nas pequenas embarcações ancoradas; sobre o convés de um navio pesqueiro alguns homens trabalhavam, além um pouco manchas de mastros e cascos, um ponto de luz num torreão da ilha. Suportou bem o cheiro enjoativo da maresia. Uma proa iluminada surgiu da escuridão, e trouxe uma fagulha de fantasia ao horizonte. Deslocando-se com lentidão, rumava para a barra. Acima das três filas de pingos de luz uma tira esbranquiçada, seta de sonhos existentes nos que o viam de longe, sonhos que em verdade poderiam prescindir do navio, do mar, das terras distantes, da noite. Sonhos que se repetiriam em qualquer canto onde houvesse uma partida, onde houvesse homens querendo sempre partir. Mas até os sonhos pediam um suporte, de pedra, água, corpo, sangue. Olha com calma, agora (RAWET, 2005, p. 429).

Primeiramente o protagonista para e observa uma lancha e, logo em seguida, retém-se nas pequenas embarcações ancoradas. Porém, logo depois, “uma proa iluminada surgiu da escuridão, e trouxe uma fagulha de fantasia no horizonte”. Algo irrompe da escuridão, capta o olhar do observador, uma fantasia de fagulha que advém da paisagem, é neste momento que compreendemos outra forma de percepção da paisagem, uma vez que aquele que observa relaciona a proa do barco ao sonho, à fantasia. A “tira esbranquiçada” da proa é “a seta de sonhos existentes nos que o viam de longe”. Quando o personagem observa o barco ocorre um deslizamento metonímico que propicia a fantasia, o sonho, algo se passa neste instante, o personagem é afetado pela intensidade de uma imagem que irrompe da escuridão e que leva o observador a outro plano, da fantasia, do sonho, do onírico que subjaz à opacidade do tecido urbano: o invisível das cidades.

No conto “Crônica de um vagabundo”, publicado em 1967 no livro intitulado *Os sete sonhos*, o errante urbano, que caminha sem rumo pelo centro de uma cidade qualquer, também apreende o imperceptível, o não codificado, o que não é visível no espaço urbano:

Atravessa a rua, contorna o bar, a agência de automóveis, quase escorrega nos paralelepípedos da ladeira que contorna o edifício da esquina, segue pela calçada em direção ao mar. O cais antigo que recebia as ressacas ainda se alinha fechando a calçada, mas além a faixa do aterro àquela hora é uma sucessão de dunas de mato e lixo, com alguns tubos de esgoto abandonados. Caminha com a serenidade de quem cristalizou todas as angústias. A baía está calma, as luzes do lado de lá bem nítidas, e o letreiro luminoso à sua frente no topo do edifício que costeia o morro em frente se desenha como uma sucessão de espadas flamejantes, mas já sem anjos, num céu de noite quente de outono (RAWET, 2004, p. 219).

Nesse trecho do conto já não existe a indicação de que o personagem observa tal ou qual porção do espaço, através do uso do discurso indireto livre, personagem e narrador estão indiscerníveis na narrativa. A percepção das “espadas flamejantes” é outra inscrição do invisível na narrativa, uma visão que, se não chega a ser totalmente profana, uma vez que faz referência às “espadas flamejantes”, aponta para uma dessacralização da imagem: “mas já sem anjos”. Além do visível, da paisagem que o rodeia, o personagem capta o invisível, as “espadas flamejantes”, uma sucessão de imagens resplandecentes que recortam o céu de noite quente de outono. Nesse sentido, ele é afetado por aquilo que vê, o lirismo subjacente ao espaço citadino, que o faz passar do olhar à visão.

3.2 Escrita de caminhada

Aquele que é possuído, contagiado pelo que vê, é o sujeito da *walk writing* tal como postulado pelo ensaísta Maurício Vasconcelos: “o criador, como transmissor de uma experiência, é transformado pelo que vê, pelo que se objetiva na paisagem: caminhada, trânsito do sujeito para fora de seus domínios racionados, racionalizados” (VASCONCELOS, 2000, p. 59). A *walk writing* ou “escrita de caminhada” foi apreendida por Maurício Vasconcelos na poética de Rimbaud, e também nas narrativas de autores contemporâneos como Kathy Acker e João Gilberto Noll. Um dos princípios constitutivos dessa escrita é a união da palavra e do deslocamento físico, na qual o dizer torna-se indissociável do atuar. Nesse processo, diferentemente do “caminhante solitário” de Rousseau, por exemplo, em que se percebe uma separação entre o seu tempo particular e o mundo exterior, na *walk writing* ocorre uma transformação do caminhante, ele contagia-se pelo que vê, advindo daí o apagamento dos traços pessoais, de uma subjetividade homogênea, fixa.

Essa literatura de uma subjetividade sempre em movimento é apreendida na prosa de João Gilberto Noll, como uma espécie de radicalização da *flânerie*, uma vez que “os narradores-protagonistas dos romances são induzidos a um abandono arriscado ao movimento, aos obstáculos do percurso, como sacrifício de quem se oferece à caminhada com o projeto de conhecimento de si e do mundo” (VASCONCELOS, 2000, p. 237). Outra denominação cunhada por Vasconcelos que favorece a nossa abordagem é a da *action writing*, ou escrita de ação, em que

[o] ato de escrever se faz como gesto, se faz passo a passo, ao ritmo de cada passo do personagem [...] A escrita acontece para revelar, quer descobrir-se enquanto atividade agenciadora de situações e se põe em ação, envolvendo voz e corpo do narrador/protagonista, indo até a raiz, a gênese do movimento (VASCONCELOS, 2000, p. 59).

A força desse tipo de narrativa e o aspecto de revelação nela contido advém, de acordo com Maurício Vasconcellos, da entrega aos choques da caminhada, do deixar-se levar pela deambulação como um modo de meditação, aprendizado, da perda de um sentido originário. Assim, na narrativa de Samuel Rawet, a entrega aos choques da caminhada propicia o olhar desarmado, a potencialização do corpo como fundamento da percepção.

Tanto nos textos de Samuel Rawet, assim como no filme de Jem Cohen, *Lost Book Found*, que consideraremos no 5º capítulo, trata-se da percepção do espaço urbano, ou seja, o espaço considerado não só em termos de legibilidade, mas como as narrativas apreendem o invisível, o imperceptível das cidades e percebem a paisagem urbana para além dos seus marcos, monumentos, pontos de referência.

Roland Barthes, no ensaio “Semiologia e Urbanismo”, formula que a cidade é um discurso, e esse discurso é efetivamente uma linguagem: a cidade fala para os seus habitantes, falamos da nossa cidade, a cidade onde vivemos, simplesmente por habitá-la, por atravessá-la e por observá-la: “a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a” (BARTHES, 2001, p. 224). O passante, o andarilho urbano, é aquele que lê a cidade, que atualiza fragmentos do enunciado em segredo. No entanto, também se poderia dizer, seguindo o pensamento do autor francês, que a escrita é uma forma de atualização do espaço citadino, de re-apresentação da paisagem urbana.

Para o urbanista Kevin Lynch, a legibilidade é crucial na estrutura citadina, e “a cidade legível seria aquela cujas freguesias, sinais de delimitação ou vias são facilmente identificáveis e passíveis de agrupamento em estruturas globais” (LYNCH, 1988, p. 13). Ainda de acordo com o autor, a legibilidade estaria relacionada à segurança emocional, à apreensão de uma imagem do ambiente clara e legível, que implicaria uma relação harmoniosa entre si e o mundo, e que seria o inverso da sensação de desorientação, de estar perdido. Dessa forma, para além da proposta de Roland Barthes de a cidade ser tomada enquanto discurso, intenta-se pensar o espaço urbano, ou ainda como, na narrativa de Samuel Rawet e, posteriormente, no vídeo de Jem Cohen, a leitura do espaço urbano ultrapassa a

questão da legibilidade, da clareza, que, nas palavras de Kevin Lynch, quer dizer a “distinção das freguesias, sinais de delimitação e vias”, para captar o invisível das cidades.

É caminhando pela cidade, deambulando pelas ruas, como se tateasse as reentrâncias, os buracos, os avessos, os espaços muitas vezes inabitáveis, com pouca luz, quase desérticos, que se dá a busca da desterritorialização. A busca interior, ou a “descida em si mesmo”, presente no conto “Abama”, por exemplo, revela a paisagem urbana, vai além da mera descrição ou inventário da cidade. Assim, é através da caminhada que vêm à tona afetos primários, sensações primordiais: “[t]odos os incidentes passaram a funcionar como evocadores de seu mundo animal, e como evocadores de um mundo próprio que não se coaduna com as palavras, nem com as sutilezas, mas com a ação bruta, encerrada em ganga e escória de hábitos e afetos” (RAWET, 2004, p. 215). Mundo animal, mundo imanente, em que o sensível, a sensação não são apenas evocados, mas re-apresentados.

3.3 Do olhar à visão

A expressão daquilo que existe é uma tarefa infinita.

Maurice Merleau-Ponty

Embora não seja objetivo da presente tese investigar as relações entre a literatura e as artes plásticas, a aproximação se faz necessária, no momento, para refletirmos acerca do olhar, do processo de percepção, fundamental para o procedimento dos artistas plásticos. Além disso, esta breve incursão no terreno da pintura nos auxiliará a melhor compreender o conceito de paisagem urbana pensado através da literatura e do cinema, que já fora delineado no capítulo anterior.

No início deste capítulo, foi apresentado o trecho inicial da novela “Abama”, e sua visão “panorâmica” da paisagem, que resguardava certa distância em relação ao que era contemplado. Podemos aproximar este tipo de visão também das artes plásticas, como a postura, por exemplo, do contemplador no célebre quadro *Um viajante sobre mar de nuvens*, de 1818 (Fig.14), do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich. Nesse quadro, observamos a figura de um viajante que, centralizado no quadro, observa o mar de névoa da paisagem à sua frente. Como bem notou o ensaísta francês Michel Collot, na história da arte europeia, o horizonte está habitualmente ligado à invenção da perspectiva, fundada sobre a relação entre o ponto de vista do espectador e o ponto de fuga, situado ao fundo do quadro. A linha do horizonte, colocada à altura do olho do espectador, traça supostamente o limite do

seu campo visual. Essa perspectiva clássica remete à postura do viajante de Friedrich, uma vez que “o caminhante, cuja estatura se iguala à das montanhas, parece dominar o mar de névoas que se estende aos seus pés”⁴⁶ (COLLOT, 2011, p. 92). Essa é a perspectiva daquele que contempla uma paisagem e guarda uma certa distância, preeminência em relação ao que contempla, e que, como salientamos no 1º capítulo, está relacionado a um “olhar soberano”. Em contrapartida, ainda segundo Michel Collot, a pintura oriental, por exemplo, figura o contemplador no interior da paisagem, como um elemento entre outros. Na pintura oriental, portanto (Fig. 20), existe o apagamento do sujeito que é reabsorvido no universo, além disso, a profundidade horizontal (linha do horizonte) é substituída pela disposição vertical dos planos:

Neste dispositivo é raro encontrar a linha do horizonte claramente traçada: o espaço tende a se ilimitar, uma vez que ele não se reduz ao campo visual de um único observador. Se o horizonte parece nebuloso, é que o ponto de vista é flutuante: ele não é nem fixo nem mesmo único. Quando o quadro adota um formato horizontal, ele faz desfilar sob nossos olhos um panorama móvel, que apresenta diversos aspectos da paisagem, correspondendo igualmente a vários pontos de vista diferentes⁴⁷ (COLLOT, 2011, p. 92).



Figura 14 – *O viajante contemplando um mar de névoas* (1818-1820) de Caspar David Friedrich.

⁴⁶ “Le promeneur, dont la stature s’égale à celle des montagnes, semble dominer la mer des nuages qui s’étend à ses pieds”.

⁴⁷ “Dans ce dispositif, il est rare que la ligne d’horizon apparaisse nettement tracée : l’espace tend à s’illimiter, parce qu’il ne se réduit pas au champ visuel d’un seul observateur. Si l’horizon paraît brouillé, c’est que le point de vue est flottant : il n’est ni fixe ni même unique. Lorsque le tableau adopte un format horizontal, il fait se dérouler sous nos yeux un panorama mobile, qui présente divers aspects du paysage, correspondant à autant de points de vue différents”.

Essa perspectiva, do homem engolfado pela natureza, também figura em outros quadros de Caspar David Friedrich, se contrapondo à figura do viajante que contempla um mar de névoas – como se esse ainda encarnasse um olhar soberano –, uma vez que corrobora a visão romântica da natureza enquanto algo grandioso, sublime, como na pintura *Der Mönch am Meer* (*Monge à beira-mar*) (Fig.16). No entanto, em quadros como esse, o sublime não é captado por um olhar distanciado, soberano, mas os próprios personagens aparecem quase indiscerníveis na paisagem, como ocorre com a figura do monge, que é um traço cuja vestimenta o faz confundir-se com o mar diante dele. Neste quadro percebe-se uma relação intrínseca entre sujeito e paisagem, como assinalou o filósofo e ensaísta português José Gil, a respeito da série *Banhistas*, da década de 1970, de Cézanne, e que podemos aproximar desse quadro de Friedrich: “sem se confundirem inteiramente com a paisagem, os corpos tendem a tornarem-se elementos naturais, árvores, rochas, coisas. A pele cobre-se de tons verdes que não são reflexos de folhas, mas uma espécie de metamorfose vegetal da própria carne” (GIL, 2005, p. 321). O sujeito é afetado pela paisagem, neste sentido podemos dizer que ocorre um devir-paisagem, uma vez que “os corpos não estão na paisagem como num cenário, mas tornam-se dela parte integrante, assumindo uma certa imobilidade natural, vegetalizando-se ou mineralizando-se à semelhança dos elementos que os ladeiam” (GIL, 2005, p. 322). Como veremos logo a seguir, essa perspectiva é o ponto de partida para que se pense sobre outra concepção de paisagem, não mais fundada sobre as leis da ótica e da geometria, como a pintura ocidental, mas sob outra lógica, como, por exemplo, da pintura oriental (Fig.15), que apresenta de outra forma a relação sujeito/paisagem:

Além disso, o contemplador não se situa no exterior do quadro, para ordenar o espetáculo que se oferece a seu olhar soberano; ele é frequentemente figurado no interior, como um elemento entre os outros da paisagem. Ele se encontra imerso, mesmo perdido, uma vez que ele parece em geral minúsculo em proporção à imensidão que o rodeia. Esta desproporção traduz a tendência oriental ao apagamento do sujeito e sua reabsorção no universo, enquanto que a pintura ocidental, mesmo quando repõe o indivíduo no seio da paisagem, parece dar-lhe uma certa preeminência⁴⁸ (COLLOT, 2011, p. 92).

⁴⁸ “De plus, le contemplateur ne se situe pas à l’extérieur du tableau, pour ordonner le spectacle qui s’offre à son regard souverain ; il est souvent figuré à l’intérieur, comme un élément parmi d’autres du paysage. Il s’y trouve immergé, voire perdu, tant il paraît en général minuscule en proportion de l’immensité qui l’entoure. Cette disproportion traduit la tendance orientale à l’effacement du sujet et sa résorption dans l’univers, alors que la peinture occidentale, même lorsqu’elle replace l’individu au sein du paysage, semble lui accorder une certaine prééminence”.

O quadro *Qiu Shan Wen dao Tu* (Perguntas sobre o Tao à Montanha no outono) (Fig. 17), por exemplo, apresenta um homem que está dentro de uma pequena palhoça, quase indiscernível em relação à montanha e à própria palhoça, figurado como um elemento entre os outros.



Figura 15: *Jiang Fan Lou Ge Tu* (Rio, velas e pavilhões), Li Sixun, Dynastie Tang, 618-907.



Figura 16: *Monge à beira-mar*, Caspar David Friedrich, 1808-1810.

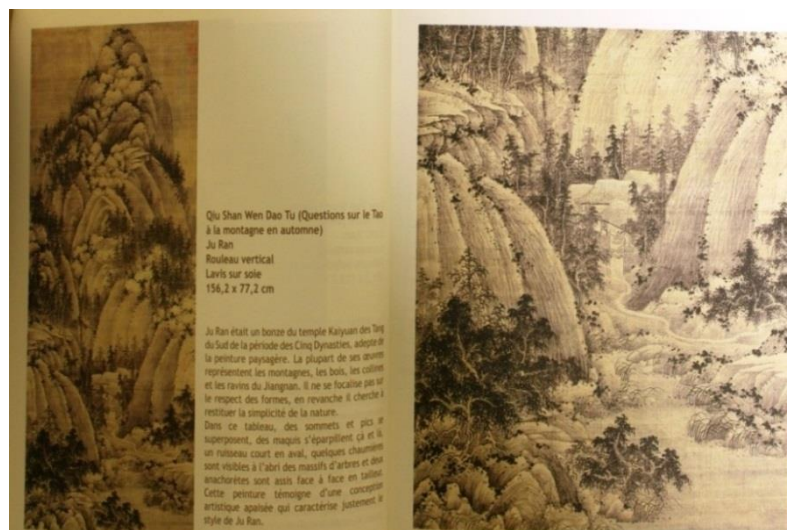


Figura 17: *Qiu Shan Wen dao Tu* (Perguntas sobre o Tao à Montanha no outono) (937-975), de Ju Ran.

A pintura oriental é o ponto de partida de Michel Collot para pensar sobre uma nova arte da paisagem em que, diferentemente da perspectiva linear clássica, o sujeito não é mais visto como mestre e possuidor da natureza, mas como subsumido no ambiente que o engloba. O Romantismo alemão, através do “*Stimmung*”⁴⁹, criou uma atmosfera física e afetiva que apagava a distinção entre sujeito e objeto, assim como na pintura do pré-impressionista William Turner, que “em suas aquarelas e suas últimas telas, dissolve os contornos da paisagem em proveito de uma atmosfera luminosa e colorida dentro da qual as formas tendem a desaparecer”⁵⁰ (COLLOT, 2011, p. 114). A pintura impressionista, por sua vez, ao partir da prática ao ar livre, permitia que o artista experienciasse, apreendesse a paisagem por todos os sentidos, e Claude Monet, em suas últimas obras, prefigurava o abstracionismo, ao tomar o sensível como fundamento de sua arte: “[e]mbasada não mais sobre o intelecto mas sobre o sensível, ela quer ser a expressão plástica de pulsões interiores que obedecem às forças do instinto que não são nem controladas, nem explicadas pela razão”⁵¹ (ROUART, 1958 *apud* COLLOT, 2011, p. 116). Por fim, o abstracionismo, através de um “paisagismo abstrato”,

⁴⁹ Uma tradução possível deste termo seria “atmosfera”. De acordo com Mirandulina (2012), para o historiador Alois Riegl, o conceito de *Stimmung* aponta para uma singular transformação do homem moderno, e o contexto ideal para esta experiência seria a de um observador do alto de uma montanha: “o alto da montanha favorece a contemplação solitária que a alma do homem moderno, consciente ou inconscientemente, deseja” (RIEGL, 2003 *apud* MIRANDULINA, 2012, p. 43).

⁵⁰ “dans ses aquarelles et ses dernières toiles, dissout les contours du paysage au profit d’une atmosphère lumineuse et colorée au sein de laquelle les formes tendent à disparaître”.

⁵¹ “Basée non plus sur l’intellect mais sur le sensible, elle veut être l’expression plastique de pulsions intérieures obéissant aux forces de l’instinct qui ne sont ni contrôlées, ni expliquées par la raison”.

apresenta uma nova arte da paisagem, nascida das sensações e dos sentimentos experimentados no contato com o mundo físico.

Como analisou Anatol Rosenfeld, o romance moderno passou por um processo de desrealização, abstração e desindividualização que o aproximou das mudanças ocorridas na pintura moderna:

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1996, p. 80).

O abalo da linearidade temporal, a fusão entre passado, presente e futuro, na escrita de Samuel Rawet, principalmente nas novelas e no conto “Crônica de um vagabundo”, remete ao uso intensivo da linguagem, ao questionamento do estatuto da representação, e, conseqüentemente, a uma escrita corporal, que busca no sensível, nas sensações a matéria de sua escrita. Como comentou Anatol Rosenfeld, a respeito do passado:

Para fazê-lo ressurgir com toda a sua pujança, como presença atual, não se pode narrá-lo como passado. O processo dessa atualização, (que foi adotado no filme *Hiroshima mon amour* e, de outro modo, em *Ano Passado em Marienbad*), não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com a sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo de consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções “reais” (ROSENFELD, 1993, p. 83).

Este estado de indiscernimento entre passado, presente e futuro mina a linearidade da escrita, rompe com a lógica da representação. Os fluxos, fragmentos do passado que emergem na narrativa, advêm também da entrega “aos choques da caminhada”, do inevitável fluxo da reminiscência de quem caminha:

O inevitável fluxo da reminiscência de quem caminha, inevitável como o caminho, que pode ser qualquer um, mas que sempre indica uma direção, um sentido, um transitar de algum lugar para outro, ou de um tempo para outro. Na verdade não são bem reminiscências, mas um estado permanente de lembrança que desaparece sob o impacto da ação, e que reflui ao mínimo descuido, ao mínimo repouso, à menor pausa. Não são bem reminiscências,

mas acontecimentos ainda presentes e que não esgotaram sua energia potencial, ainda atuantes, e incrivelmente futuros (RAWET. 2004, p. 219).

E se a caminhada funciona como estopim para o surgimento do fluxo de consciência, a imposição da própria paisagem urbana, o seu surgimento diante do personagem, colabora também para que se pense de outra maneira a percepção desta paisagem, que não se vincula somente ao olhar do personagem, uma vez que ela também, como já foi dito anteriormente, se impõe, “atravessa” o caminhante. As cenas surpreendem o protagonista em meio à sua divagação, irrompem na narrativa, quebram a linearidade do discurso. A relação do sujeito com a paisagem vai se adensando à medida que ele atravessa e é atravessado por ela. A caminhada comporta momentos de pausa, recuo, acelerações e o sujeito como que tateia a cidade: é que o olhar também comporta algo do toque, do tátil:

Várias noções, práticas e teóricas, são apropriadas para definir uma arte nômade e seus prolongamentos (bárbaros, góticos e modernos). Primeiramente, trata-se de uma ‘visão aproximada’, por oposição à visão distanciada; é também o ‘espaço tátil’, ou antes o ‘espaço háptico’, por diferença ao espaço óptico. Háptico é um termo melhor do que tátil, pois não opõe dois órgãos dos sentidos, porém deixa supor que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 180).

Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari apreendem este conceito de espaço háptico dos historiadores alemães Alois Riegl e Wilhelm Worringer, além do filósofo francês Henri Maldiney. Segundo Riegl (1992,) o espaço háptico é quando a percepção visual é informada pela percepção tátil, quando, por exemplo, o sujeito observa um objeto com certo grau de tridimensionalidade e necessita recorrer à memória da percepção tátil. Entretanto, o filósofo francês serve-se livremente desse conceito para fazer uma contraposição entre o que ele chamou de espaço liso e espaço estriado:

O liso nos parece ao mesmo tempo o objeto por excelência de uma visão aproximada e o elemento de um espaço háptico (que pode ser visual, auditivo, tanto quanto tátil). Ao contrário, o estriado remeteria a uma visão mais distante, e a um espaço mais óptico – mesmo que o olho, por sua vez, não seja o único órgão a possuir essa capacidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 180).

Para os autores, o espaço estriado seria um espaço sedentário, fechado, homogêneo, de percepção óptica; mede-se o espaço a fim de ocupá-lo. Os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto ao outro. Já o espaço liso, seria um espaço

nômade, aberto, intensivo, heterogêneo, os pontos estão subordinados ao trajeto, ocupa-se o espaço sem medi-lo. Espaço de experimentação, mudanças de orientação, variações contínuas. Espaço háptico (que implica algo da ordem do tátil na função óptica), o espaço liso é um espaço de experimentação:

O espaço liso [...] é um espaço de contato, de pequenas ações de contato, tátil ou manual, mais do que visual, como era o caso do espaço estriado de Euclides. [...] um espaço liso heterogêneo, esposa um tipo muito particular de multiplicidades: as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem “medi-lo”, e que só se pode explorar “avançando progressivamente”. Não respondem à condição visual de poderem ser observadas desde um ponto do espaço exterior a elas: por exemplo, os sistemas de sons, ou mesmo das cores, por oposição ao espaço Euclidiano (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 31).

As formulações dos filósofos franceses nos auxiliam a entender a relação entre sujeito e paisagem presente na escrita de Samuel Rawet. Os conceitos de espaço háptico e de espaço liso remetem a outro tipo de percepção, de apreensão do ambiente urbano. Uma visão “aproximada”, que implica uma imersão no espaço, que, por sua vez, passa a ser visto como rizomático, cuja apreensão se dá corpo-a-corpo, face-a-face: trata-se de um espaço labiríntico⁵². O labirinto é um espaço metamórfico, que requer uma orientação atenta aos elementos sutis, às mudanças de configurações, às transformações do espaço. Aquele que caminha pelo labirinto necessita tatear o ambiente, ou até mesmo lançar mão de uma percepção háptica: tocar com os olhos. Esse conceito do espaço háptico também pode ser pensado através da filosofia de Merleau-Ponty, uma vez que o filósofo propôs que a visão, o ato de ver é como um palpar do olhar: “[s]e nos voltarmos para o vidente, constataremos que este não é analogia ou vaga comparação, devendo ser aceito ao pé da letra. O olhar, dizíamos, envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 130).

O filósofo Merleau-Ponty, ao tomar o corpo como fundamento, procurou desfazer a distinção clássica entre sujeito e objeto, carne e espírito, e também redescobrir o sensível como fonte do pensamento e forma universal do “ser bruto”, anterior à racionalidade, anterior à objetividade e à subjetividade (cf. NOVAES, 1995). No ensaio “A dúvida de Cézanne”, o filósofo francês salienta que o pintor, ao querer representar o objeto, reencontrá-lo por trás da atmosfera, intentou produzir uma ótica:

⁵² A relação entre labirinto e espaço urbano será analisada no capítulo seguinte.

Sua pintura seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro. É o que Bernard chama o suicídio de Cézanne: ele visa a realidade e proíbe-se os meios de alcançá-la (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 130).

A pintura de Cézanne, ainda de acordo com o filósofo, ignora as distinções da alma e do corpo, do pensamento e da visão, remetendo a uma experiência primordial, da qual essas noções são tiradas e na qual elas nos são dadas inseparáveis.

Em uma primeira abordagem poderíamos aproximar a escrita de Samuel Rawet, por exemplo, dos procedimentos da pintura impressionista, que considera a variação de tons de acordo com a luminosidade do dia, na qual os reflexos e as matizes dos objetos são oferecidos pela percepção instantânea: “[s]obre o asfalto ainda a umidade da lavagem noturna, e na atmosfera um azul tênue filtrava-se pelas nuvens cinzentas, como se o negrume da madrugada se transformasse em sombras azuis ao chegar dia” (RAWET, 2005, p. 211). A variação de tons, a umidade sentida pelo rastro da “lavagem noturna”, ainda que não despertem naquele que observa o espaço “sensações estéticas e sentimentos afetivos” (MADERUELO, 2010, p. 576), afetam o personagem, no caso, do conto “Crônica de um vagabundo”. A inscrição dos diversos estímulos visuais e sonoros, da atmosfera do espaço, ou seja, a percepção sensível do espaço, “mais ligada às impressões do que aos conceitos” (PEREIRA, 1998, p. 19), cria as condições para que se constituam as paisagens urbanas nos textos do escritor. O personagem se deixa guiar pelas impressões, pelas sensações advindas do contato com o espaço urbano: “[...] e já de posse da maleta, e de novo na rua, pôde ver que um sol forte banhara os sobrados, e que apesar da estreiteza da pista, não havia sombras. Parou junto ao quarteirão de um mercado de flores pela umidade que existia em torno” (RAWET, 2004, p. 239).

No entanto, posteriormente, observa-se que, com o intuito de eliminar a palavra mentada e galgar aquele “mundo próprio que não se coaduna com as palavras”, através da intensificação da relação entre sujeito e espaço, de uma maior entrega aos estímulos externos, a escrita de Rawet, ao tomar o corpo como fundamento, a partir da percepção da paisagem ao redor, se avizinharia mais dos procedimentos dos pintores pós-impressionistas, como Paul Cézanne e Vincent Van Gogh, que vão além do impressionismo na elaboração de suas pinturas. Conforme salientara Pierre Francastel, no livro *Pintura e sociedade*: “[c]om Van Gogh, passa-se do estágio da combinação para o da sensação. Não se trata mais de arranjo, mas de uma imagem direta, de contato unitário e não-euclidiano com o mundo” (FRANCASTEL, 1990, p. 171). Em Van Gogh ocorre a representação sensível e imediata do

espaço. Na narrativa de Samuel Rawet, a sensação, o sensível, vêm à tona através dos deslocamentos do protagonista, que não se encontra “em face” do mundo, mas dentro do mundo, dentro da paisagem urbana. Ele está imbricado à paisagem, uma vez que, através da intensificação da relação entre sujeito e espaço, ocorre a problematização da separação entre o sujeito que vê e o objeto, a paisagem: é no meio das coisas, do mundo, da paisagem que ocorre a percepção. Nas palavras de Merleau-Ponty,

[o] meu corpo no visível. Não quer dizer simplesmente: é um pedaço do visível, lá existe o visível e aqui (como variante de lá) o meu corpo. Não, ele não está *rodeado* pelo visível. Isso não se passa num plano do que ele seria um embutido mas ele está verdadeiramente rodeado, circundado. Quer dizer: vê-se, é um visível, mas vê-se vendo, meu olhar que lá o encontra sabe que está aqui, do lado dele – Assim o corpo é posto de *pé* diante do mundo e o mundo de pé diante dele, e há entre ambos uma relação de abraço. E entre estes dois seres verticais não há fronteira, mas superfície de contato (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 242).

Essa relação de “abraço”, de “superfície de contato”, problematiza a separação entre sujeito e objeto. Mas, no pensamento de Merleau-Ponty, ainda se prende de certa forma à intencionalidade do sujeito. O que não ocorre, a nosso ver, na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, cuja concepção de “plano de imanência” traça uma zona onde seja possível falar em contaminações mútuas, trocas, afetos.

Nessa relação intensa entre sujeito e mundo, o mundo sensível não é apenas evocado, mas re-apresentado. Em Samuel Rawet, o que guia, por vezes, os personagens, é a sensação. No conto “Abama”, percebe-se, em vários momentos, a força da sensação na apreensão da paisagem: “[e]ntre as duas linhas as águas calmas de um dia calmo [...]. Deu-se um dia, em que pela primeira vez, é bem possível, sentira com toda a intensidade o impacto de um lugar-comum: o dia em sua plenitude [...]” (RAWET, 2004, p. 411). A sensação do “dia em sua plenitude” ou de um “dia calmo” remete a essa forma de percepção que vai além do mero olhar, observar: é com o corpo que se percebe a paisagem. Nesse trecho, a relação corpo/escrita também se mostra evidente através dos deslocamentos do personagem. Ainda que comporte alguns momentos de parada, também essenciais para a percepção, é a urgência do corpo em movimento que guia o olhar, que guia a escrita: “[c]aminhou com firmeza mas sem saber para onde ia. A necessidade de movimento projetava-o como se estivesse bem determinado em seus propósitos” (RAWET, 2005, p. 211). Se aqui ainda se observa “o impacto de um lugar comum” ou seja, o clichê, o que se verifica, tanto em “Abama” quanto

na “Crônica de um vagabundo”, é justamente a superação da imagem clichê, do senso comum.

Poder-se-ia dizer que, assim como o procedimento de Cézanne, a escrita de Samuel Rawet não abandona a sensação, a percepção sensível da cidade. O pintor francês almejava “perceber o espaço através de uma ótica mais sensível, mais ligada às impressões do que aos conceitos” (PEREIRA, 1998, p. 19), mas, convém salientar, sem abandonar uma “inteligência” que “ordene” os dados sensíveis, como percebemos nos diálogos com Émile Bernard:

(Bernard) – Portanto o senhor concebe a arte como união do Universo com o indivíduo?

(Cézanne) – Concebo-a como uma percepção pessoal. Coloco esta percepção na sensação e peço que a inteligência a organize numa obra.

(Bernard) – Mas de que sensações o senhor fala? daquelas que estão em seus sentimentos ou daquelas que provêm da sua retina?

(Cézanne) – Acho que não pode haver separação entre elas. Além disso, sendo pintor, apego-me primeiro à sensação visual (BERNARD, 1998 *apud* PEREIRA, p.21).

Mas é necessário, antes de voltarmos à escrita de Samuel Rawet, precisar a relação entre inteligência e sensação em Cézanne. Como salientamos anteriormente, de acordo com Merleau-Ponty, a pintura de Cézanne ignora as distinções entre alma e corpo, pensamento e visão, uma vez que evoca uma experiência primordial, na qual essas noções encontram-se indiscerníveis. Se o pintor pôde afirmar que “[...] continuo a procurar a expressão daquelas sensações confusas que trazemos conosco ao nascer” (CÉZANNE, 1992, p. 220), é porque a experiência sensível é fonte de sentido, ela desvela uma relação originária, primordial entre sujeito e mundo:

Donde o comentário de Merleau-Ponty: Cézanne põe em suspenso o mundo cultural, feito de utensílios e objetos que trazem a marca da intervenção humana sobre a natureza para pintar a vibração e a fulguração do mundo antes do homem. E esse olhar do pintor, que revela o não-humano ou o ainda não-humano, só é possível para um ser humano que vai às raízes das coisas, abaixo do mundo constituído da cultura, para captar o instituinte como criação (CHAUÍ, 2002, p. 172-173).

Dessa forma, não faz sentido falar da separação conceitual entre alma e corpo, inteligência e sensação, ao se considerar a pintura de Cézanne. O fundo desumano, a “fulguração do mundo antes do homem” é o solo primitivo onde se dá a experiência, e a

inteligência, antes de ser pensada como apartada da sensação em uma relação hierarquizada, é reenviada ao mesmo solo da experiência sensível:

Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre “os sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências. Percebemos coisas, entendemo-nos sobre elas, estamos enraizados nelas, e é sobre essa base de “natureza” que construímos ciências. Foi este mundo primordial que Cézanne quis pintar, e por isso seus quadros dão a impressão da natureza em sua origem, enquanto as fotografias das mesmas paisagens sugerem os trabalhos dos homens, suas comodidades, sua presença iminente. Cézanne nunca quis “pintar como um bruto”, mas colocar a inteligência, as ideias, as ciências, a perspectiva, a tradição novamente em contato com o mundo natural que elas estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como ele diz, as ciências “que saíram dela” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 131-132).

É importante salientar a afirmação de que Cézanne não pretendia “pintar como um animal”, mas recolocar a inteligência e a sensação em um mesmo “plano”. Quando o pintor afirma que o artista é uma espécie de “placa sensível”, um dispositivo para registrar impressões sensoriais, devemos entender – e talvez este seja um dos pontos principais que o distancia do impressionismo – que ele não se contenta em apenas registrar objetivamente as impressões sensoriais de maneira passiva, ao mesmo tempo que não formula uma visão subjetiva da natureza, dada a complexidade desta “placa sensível”:

[...] O artista só é um receptáculo de sensações, um cérebro, um aparelho registrador... [...] um bom aparelho, frágil, complexo, sobretudo em relação aos outros [...] o cérebro, livre, do artista, deve ser como uma placa sensível, simplesmente um aparelho registrador, no momento em que ele trabalha. [...] Mas essa placa sensível recebe banhos de sabedoria que a levam até o ponto de receptividade no qual ela pode se impregnar da imagem conscienciosa das coisas⁵³ (GASQUET, 2011, p. 187-191).

Aqui se evidencia a afirmação de que revelar o não humano só é possível para o ser humano que vai às raízes das coisas, ou seja, trata-se do não humano no homem. Atingir esse estado em que o ser humano se assemelha a uma “placa sensível” requer estudo, meditação, vivência, uma vez que se trata de um aparelho “complexo”. Nesse sentido, ao mesmo tempo

⁵³ “L’artiste n’est qu’un réceptacle de sensations, un cerveau, un appareil enregistreur... [...] un bon appareil, fragile, compliqué, surtout par rapport aux autres... [...] le cerveau, libre, de l’artiste doit être comme une plaque sensible, un appareil enregistreur simplement, au moment où il œuvre. Mais cette plaque sensible, des baignades savantes l’ont amenée au point de réceptivité où elle peut s’imprégner de l’image consciencieuse des choses”.

que o pintor parte da sua “condição humana” para desvelar o mundo sensível, ele parte do mundo instituído da cultura para chegar a uma expressão originária:

Cada obra de arte – visual ou literária, do movimento ou do som – retoma uma tradição: a da percepção, as obras dos outros, as obras anteriores do mesmo artista, numa espécie de “eternidade provisória”; mas, simultaneamente, instaura uma tradição: abre o tempo e a história, funda novamente seu campo de trabalho e, incidindo sobre as questões que o presente lhe coloca, resgata o passado ao criar o porvir. Expressar é empregar os meios disponíveis oferecidos pelo instituído – o mundo da percepção e da cultura – para deformá-los, instituindo uma nova coerência e um novo equilíbrio que, a seguir, serão retomados numa nova expressão que os recolhe como falta e excesso do que deseja exprimir (CHAUI, 2002, p. 190).

O ato de expressão requer a utilização do mundo da cultura, da tradição, de tudo aquilo que fora instituído, assim como as vivências pessoais, “estudos, meditações, sofrimentos e alegrias com que se deparou na vida”, para se chegar a uma nova “coerência”, um novo “equilíbrio” que posteriormente será retomado e constituirá outra tradição que requererá outro gesto de deformação. Lembremos aqui a importância do museu do Louvre para o pintor francês, o estudo preciso das escolas, das técnicas, o aprendizado necessário para uma busca essencial, o estudo preciso das aparências, da natureza:

O Louvre é o livro em que aprendemos a ler. Não devemos, porém, contentar-nos em reter as belas formas de nossos ilustres predecessores. Saíamos delas para estudar a bela natureza, tratemos de libertar delas o nosso espírito, tentemos exprimir-nos segundo o nosso temperamento pessoal. O tempo e a reflexão, além disso, pouco a pouco, modificam a visão, e finalmente nos vem a compreensão (CÉZANNE, 1992, p. 256).

Retornando à questão do procedimento de Cézanne, podemos entender que a expressão, em sua obra, é “um dado não subjetivo, como resultado de suas impressões objetivas recolhidas na observação direta da natureza” (PEREIRA, 1998, p. 1). Ele fazia questão de enfatizar, nas cartas endereçadas a Émile Bernard, que o estudo da natureza era primordial para a sua pintura, além do estudo da técnica. Assim sendo, entre impressão e expressão, entre uma percepção objetiva e subjetiva, Cézanne atinge um plano fronteiro, onde estas distinções não são mais operatórias, uma vez que o pintor, nas palavras do crítico Marcelo Duprat Pereira, embasado, por sua vez, em Rainer Maria Rilke, “resgata esta unidade originária entre mundo e pensamento, entre impressão e expressão, isto é, entre ‘a captura

observadora e firme, e [...] a apropriação, o uso pessoal do capturado” (PEREIRA, 1998, p. 9).

Esse espaço intermediário, onde se dá a fusão entre experiência (sensação) e o pensamento, o inteligível e o sensível, põe à vista uma atitude perceptiva que não se contenta em apreender, captar a natureza, mas restabelecer “um equilíbrio absoluto, e até mesmo uma identidade, entre a realidade interior e exterior, entre o eu e o mundo, entre o efetuar-se da consciência e o efetuar-se da realidade” (ARGAN, 1992, p. 111). O artista só consegue atingir esse “equilíbrio absoluto” se conseguir romper a “carapaça da cultura”; é necessário um processo de despersonalização, de descentramento do sujeito, da tentativa de alcançar uma experiência primordial que rompa com o senso comum, a *doxa*, o sujeito habitual da percepção:

[Pergunta Gasquet: para você, o artista seria então inferior à natureza?]

– Não, eu não disse isso. [...] A arte é um harmonia paralela à natureza. [...] O artista é paralelo a ela, sempre que não se intromete deliberadamente [...]. Toda a sua vontade deve se calar. Ele tem de calar em si as vozes dos preconceitos, esquecer, esquecer, fazer silêncio, ser um eco perfeito. Então, sobre a placa sensível, se inscrevera toda a paisagem. [...] a natureza vista, a natureza sentida, [...] todas as duas devem se interpenetrar para perdurar, para viver com uma vida metade humana metade divina, a vida da arte. [...] A paisagem se reflete, se humaniza, se pensa dentro de mim⁵⁴ (GASQUET, 2011, p. 187-188).

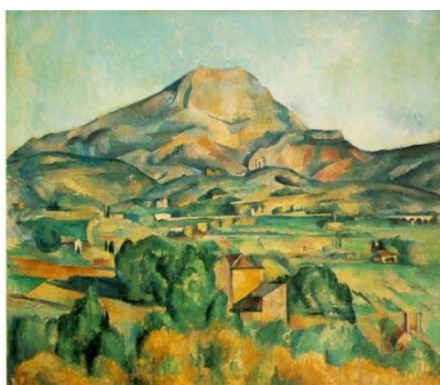


Figura 18 – *La Montagne Sainte-Victoire vue de Bellevue* (1885), de Paul Cézanne.



Figura 19 – *Mont Sainte-Victoire* (1904-6), de Paul Cézanne.

⁵⁴ “[GASQUET] – L’artiste, en somme, serait donc pour vous inférieur à la nature. – Non, je n’ai pas dit cela. [...] L’art est une harmonie parallèle à la nature. [...] Il [le peintre] lui est parallèle. S’il n’intervient pas volontairement [...]. Toute sa volonté doit être de silence. Il doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait. Alors, sur sa plaque sensible, tout le paysage s’inscrit. [...] la nature vue, la nature sentie [...] qui toutes deux doivent s’amalgamer pour durer, pour vivre d’une vie moitié humaine, moitié divine, la vie de l’art [...]. Le paysage se reflète, s’humanise, se pense en moi”.

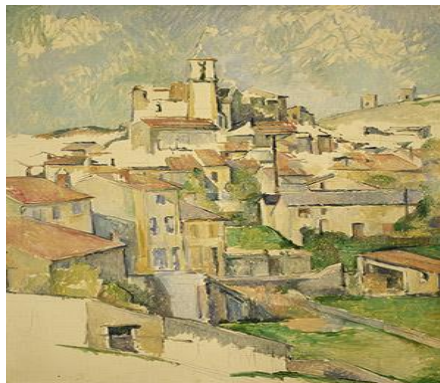


Figura 20 – *Gardanne, vue horizontal* (1885), de Paul Cézanne.

A arte é uma harmonia paralela à natureza. O artista cria um “plano de imanência”, de univocidade, que desierarquiza a relação entre o sujeito e a paisagem. A partir de então, a paisagem “se pensa” no sujeito, e o que se verifica é uma abertura às mútuas ressonâncias entre os dois polos da relação. As pinturas de Cézanne sobre a montanha Sainte-Victoire ultrapassam os estados de um sujeito percipiente, são blocos de sensações, perceptos – noção que iremos precisar mais adiante – que se tornaram independentes do sujeito constituidor. Entre o pintor e a paisagem existe uma relação de troca, simbiose, contaminação recíproca. O pintor se aproxima da montanha aos poucos, variando levemente os pontos de observação. Enquanto algumas composições se inclinam mais para a abstração (Fig. 19), outras enfatizam o caráter volumétrico da montanha, a geometrização dos elementos (Fig.18). Como afirmou o crítico Marcelo Duprat Pereira,

Sua obra [a de Cézanne] suscita a intuição de uma dinâmica não determinada ou dominada pelo pensamento humano. Não é somente a determinação de tal ou qual ritmo compositivo o que fica articulado, mas uma matriz de ritmos, plena de sentidos abertos. Como a própria natureza que lhe serve de motivo, suas obras se abrem a múltiplas leituras. A diversidade das relações estabelecidas, transcendendo a lógica da análise, nos envolve no processo de construção da obra e nos projeta para dentro do acontecimento da criação, deixando transparecer a procura de uma lógica da ação. Paradoxalmente ressoa em sua obra a vontade construtiva, a busca da ordem, mas, do mesmo modo, a dúvida e o questionamento, o descontrole, o deixar-se conduzir pela pintura e o deixar que a pintura seja conduzida pelo mundo (PEREIRA, 1998, p. 67).

A arte de Cézanne está ancorada no sensível, nas sensações, ao mesmo tempo que é pautada por uma “vontade construtiva”, a busca da estrutura por trás da aparência dos objetos. Os estudos da estrutura geológica das montanhas, além do fato de o artista buscar ver na natureza suas formas fundamentais, sejam elas o cilindro, o cone, e a esfera, sutilmente

compostas nos seus quadros, revelam que o seu procedimento ultrapassa a estética impressionista e busca uma forma fundamental que ultrapassa os dados sensoriais imediatos. Uma das vistas realizadas pelo pintor da cidade de Gardanne, pequeno vilarejo francês situado a 10 km de Aix, demonstra como o artista mescla a preocupação com a realização de uma síntese volumétrica dos elementos da paisagem ao mesmo tempo em que se ancora nas sensações, dadas pelo uso difuso da cor: “[r]esolve por meio de linhas e volumes a organização do espaço sobre a tela. A uma síntese volumétrica da paisagem corresponde a utilização da cor espalhada de maneira difusa, da qual emana uma intensa luminosidade” (CICALI; UZZANI; 2011, p. 98). Nesta composição, a cor verde da relva se imbrica às arestas das habitações, as formas se entrelaçam e a delimitação dos contornos se dissolvem em alguns pontos. Essa dissolução das formas também ocorre na percepção do personagem Zacarias, em “Abama”, o que se observa em um trecho já citado anteriormente: “[a]o continuar pela calçada já o escuro era mais acentuado, e os balcões dos velhos prédios de dois e três pavimentos se fundiam às manchas de janelas e portas” (RAWET, 2004, p. 412-413).

No procedimento pictórico de Cézanne existe simultaneamente uma dinâmica que não pode ser determinada pelo pensamento humano, o encontro entre o artista e a natureza é da ordem do “devir”, contato pré-reflexivo, verdadeira imersão na realidade da paisagem.

Tal pintura nos remete também à atitude perceptiva do poeta português Alberto Caeiro, tal como comentada pelo filósofo, também português, José Gil:

Em primeiro lugar, notando que a visão de Caeiro não coloca um objeto num certo lugar, diante de um sujeito; pelo contrário, o objeto só é visto numa relação “primordial” com um sujeito, mas de forma que este desapareça enquanto sujeito de uma alma ou de um interior. As coisas vistas não o são portanto pelo sujeito habitual da percepção: este encerra um eu interior que contém toda a parafernália da subjetividade – sentimentos, emoções, volições, humores. A visão de Caeiro, ao invés, supõe uma alma ‘absolutamente exterior’ (GIL, 2009, p. 31).

O silenciamento da “vontade do sujeito” pressupõe essa “alma exterior”, voltada para o *fora*, que não diz respeito ao sujeito habitual da percepção, o sujeito que visa intencionalmente ao objeto:

Não é simples aceder à visão puramente objetiva, ou seja, à de um objeto real, exterior e singular; pois herdamos uma alma que projeta nas coisas o seu interior, cobrindo o empírico com uma veste. A visão objetivista não visa ao empírico, mas a um real percebido por sentidos não subjetivos, uma alma exterior que tornaria o objeto inteiramente exterior (GIL, 2009, p. 32).

A visão de Alberto Caeiro pressupõe um ato puro do ver, uma visão que permite ver as coisas como elas realmente são, que abre “o olhar à realidade nua das coisas” (GIL, 2009, p. 23) – o que nos parece ocorrer também no caso de Cézanne, no sentido de que ele capta a “vibração e a fulguração do mundo antes do homem” (CHAUÍ, 2002, p. 172) e cria um plano, um meio ou um campo em que sensação e pensamento se reenviem e se interpenetrem mutuamente. Nesse sentido é possível aproximarmo-nos das reflexões de José Gil sobre a poesia de Alberto Caeiro e dos outros heterônimos de Fernando Pessoa, tanto em relação à pintura de Cézanne quanto à escrita de Samuel Rawet, no que diz respeito à criação desse plano intermediário, o “plano de imanência”, que une o espaço interior ao espaço exterior. O poema “Ode marítima”, de Álvaro de Campos, exemplificaria a possibilidade de criação desse plano, uma vez que “trata-se, com efeito, de forjar um espaço muito particular onde coexistam toda a espécie de sensações e intensidades” (GIL, 2009, p. 116), um espaço que permite a coexistência de sensações contraditórias, a multiplicidade do sentir – e, acrescentaríamos, do devir:

Com a formação do plano de consistência (ou corpo-sem-órgãos), toda a realidade se torna intensiva: agora uma hora é uma intensidade, é um tempo vagabundo que circula neste presente eterno, que inclui todas as dimensões do tempo; um movimento de coisa, uma recordação, um grito, são também intensidades, para que eu passe a ser aquele barco que parte, é preciso que este se transforme em intensidade atravessando a superfície do corpo (que é o mar), que deixe de se situar distante de mim separado da minha sensação. A distância entre interior e exterior desaparece, não há agora mais do que só um espaço, uma superfície única, um corpo exposto, intensivo: tudo está no exterior porque o exterior resulta da reversão do meu interior para fora (GIL, 1980, p. 70).

A construção do plano depende da matéria de expressão: “[o] compositor constrói um plano a partir de sons, o escritor a partir da escrita, o pintor a partir da cor e do espaço” (GIL, 2008, p. 223). Nesse sentido, ele é a configuração de um campo povoado por virtualidades, singularidades e acontecimentos, quer dizer, é um plano de criação que não depende de um sujeito e não remete a um objeto. A diferença entre exterior e interior desaparece uma vez que o plano, criado pela escrita, intensifica o contato entre o interior e o exterior. Assim, entenderemos a paisagem urbana como a experiência que abre essa zona de indeterminação e que possibilita a criação do plano de imanência, que eleva a percepção ao estado de percepto, a afecção ao estado de afeto, quer dizer, um espaço de experimentação, atravessado por intensidades, *hecceidades*:

Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de *hecceidade*. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 40).

Nesse plano, ainda que se parta de uma “condição subjetiva” – tal como Gilles Deleuze observara no livro de Proust, *Sodoma e Gomorra*, quando o protagonista, que permanecia frio diante do que lhe mostravam, se extasiara com uma corrente de ar que passara por debaixo da porta (cf. DELEUZE, 1997, p. 132) –, não se trata da percepção de um sujeito, mas de um percepto⁵⁵ (DELEUZE, 1997, p. 132), uma *hecceidade*, uma singularidade pré-individual, impessoal. Ou seja, se tal experiência necessita partir de uma “condição subjetiva” é porque aquele que é atravessado por intensidades impessoais se dessubjetiva, o “eu”, o “ego” se dissolve, se desestrutura. Nesse sentido é que poderemos entender a experiência fundamental da paisagem na obra de Samuel Rawet, ainda que se inicie também a partir de uma “condição subjetiva”, como é o caso, por exemplo, da novela “Abama”, cujo personagem Zacarias sai em busca de seu “demônio particular”, quer dizer, ainda que seja guiado por uma “vocação interior”, a experiência da paisagem cinde o sujeito, dissolve o “eu” daquele que “atravessa a cidade como uma lâmina” e passa a fazer parte do “composto de sensações”: é o abandono do olhar soberano e a imersão na cidade enquanto experiência intensiva. Mas caberia ressaltar que na composição desse “plano de imanência” que possibilita a abertura a uma experiência primordial entre sujeito e espaço, enquanto livre circulação de intensidades, afetos, hecceidades, de coalescência entre o interior e o exterior do sujeito na obra de Samuel Rawet, também ocorre no sujeito rawetiano um voltar-se para dentro, para os conflitos psíquicos dos personagens e até mesmo para a experiência do duplo⁵⁶. Em “Abama”, a busca de um “demônio particular”, remete a uma experiência

⁵⁵ Em *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze* encontramos a seguinte definição de *percepto*: ‘Percepção tornada independente do sujeito que a percebe. Exemplo: a montanha Sainte-Victoire. O “silêncio que quer caminhar” de Trakl. O “pequeno pedaço de muro amarelo” de Ver Meer. Os matadouros de *Berlin Alexanderplatz*. O grito de Munch ou do Laocoon’ (SASSO; VILLANI, 2003, p.355). [“*Percept* : ‘Perception devenue indépendante du sujet qui la perçoit. Exemple : la montagne Sainte-Victoire. Le « silence qui veut marcher » de Trakl. Le « petit pan de mur jaune » de Ver Meer. Les abattoirs de *Berlin Alexanderplatz*. Le cri de Munch ou du Laocoon”].

⁵⁶ Embora não será o caso analisar aqui esta questão, sem dúvida profícua e incitante, que atravessa toda a história da literatura – lembremos apenas o clássico *O médico e o monstro* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*), novela escrita em 1886 pelo escocês Robert Louis Stevenson, e a presença do duplo em *O Retrato de*

peçoal, incomunicável: “[s]e há um demônio particular, é fruto ou autor da experiência individual, incomunicável, portanto” (RAWET, 2004, p. 437), quer dizer, aqui se observa um voltar-se para dentro de si, mais do que uma abertura ao fora, ao exterior. Na mesma novela o narrador chega a afirmar que “[a]dia pela milésima vez o momento em que de novo descobre que todo homem é uma ilha” (RAWET, 2004, p. 426), o que demonstra que o sujeito também se caracteriza como interiorizado, voltado para si. No entanto, como defendemos na presente tese, essa busca de um “demônio particular”, em “Abama”, implica a abertura ao mundo, o sair de si. É o processo de iniciação no mistério do mundo, tal como Marilena Chauí comenta a respeito da pintura e da escrita, que implica que o sair de si é o entrar no mundo:

Resta saber, no entanto, como e por que esse entrar no mundo é também nossa volta a nós mesmos. A pintura revela que a experiência de pintar é experimentar o que em nós se vê quando vemos (Cézanne dizia: “sou a consciência da paisagem”), a literatura revela que a experiência de escrever é experimentar o que em nós se fala ou escreve quando falamos ou escrevemos (Guimarães dizia-se falado pela linguagem que o “empurrava” a escrever) e, assim, ambas ensinam à filosofia que o pensamento é a experiência do que se pensa em nós quando pensamos. Experiência: algo que age em nós quando agimos, como se fôssemos agidos no instante mesmo em que somos agentes (CHAUI, 2002, p. 166-167).

O que se pensa em nós, nas palavras de Cézanne: “[a] paisagem se reflete, se humaniza, se pensa em mim. Eu objetivo-a, projeto-a, fixo-a sobre minha tela”⁵⁷ (GASQUET, 2011, p. 188). É a experiência do devir, de uma linha de fuga desterritorializante que se dá no encontro entre o sujeito e a paisagem.

A nosso ver, o sujeito enquanto abertura ao mundo, enunciado na “Crônica de um vagabundo” e encarnado na figura do vagabundo que perambula a esmo pelo espaço urbano, paradoxalmente se configura mais intensamente, enquanto proposição de uma espécie de “pensamento-paisagem” em “Abama”, através de Zacarias, o vendedor de eletrodomésticos que sai em busca de seu “demônio particular”. É como se na novela “Abama”, o escritor

Doria Gray (*The Picture of Dorian Gray*), romance de Oscar Wilde publicado em 1891 –, remarcaremos, no entanto, a presença do duplo em narrativas como “Crônica de um vagabundo” e “Abama”, sendo que nesta, o duplo se constitui através do conflito interno do personagem e da busca do seu demônio particular, que toma a forma de Abama no final da narrativa. O Duplo ocorre num momento de vulnerabilidade do eu, sendo que: “[u]m conflito psíquico cria o duplo, projeção da desordem íntima; o preço a pagar pela libertação é o medo do encontro. Mas o duplo está ligado também ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe [...]” (ASSY, 2007, s/p.). Esse momento de vulnerabilidade do eu revela as identidades contraditórias, em constante conflito no sujeito, que não tem uma essência fixa e permanente. Já em “Crônica de um vagabundo”, a presença do duplo se dá pela figura do “velho” que em diversos momentos interpela o protagonista.

⁵⁷ “Le paysage se reflète, s’humanise, se pense en moi. Je l’objective, le projette, le fixe sur ma toile”.

brasileiro retomasse o que fora exposto no final do conto “Crônica de um vagabundo”, ou seja, a atenção aos detalhes, às singularidades do espaço urbano: “[e] nessa caminhada apenas varria com os olhos as paisagens idênticas em todas as cidades, em todos os cantos, idênticas porque à exceção dos detalhes em que poderiam diferir? Ou os detalhes...” (RAWET, 2004, p. 243). No conto também ocorre esta percepção singular do espaço, como pudemos constatar, mas na novela ela é potencializada enquanto exploração de um espaço intersticial menos voltado para o sujeito e mais aberto ao mundo. O paradoxo aqui se refere ao fato de a novela nomear um personagem, Zacarias, vendedor de eletrodomésticos, que sai em busca de seu “demônio particular” materializado no final da narrativa na forma do seu duplo, Abama, enquanto que no conto o personagem se autointitula vagabundo, um homem qualquer, ordinário, sem vínculos e sem direção. É como se o personagem “estriado”, preso a uma identidade, a uma profissão, a um “eu” interior, conquistasse um espaço liso, de experimentação, de hecidades, enquanto que o vagabundo, que já parte de um espaço liso, de experimentação, de abertura ao espaço exterior, se deixasse contaminar por uma espécie de “estriamento” ao se voltar para dentro de si.

Porém, esse movimento é muito sutil e só diz respeito ao “pensamento-paisagem”, à intensificação da conexão entre o interior e o exterior do sujeito, ou seja, à percepção e à inscrição das paisagens urbanas. Quer dizer, como se o ser atravessado pelo que se objetiva na paisagem fosse mais intenso em “Abama”, embora este fato – a coalescência entre aquele que vê e o que é visto – ocorra também na “Crônica de um vagabundo”, inclusive a construção de um plano de imanência que permite o ato de o sujeito afetar e ser afetado, atravessar e ser atravessado: “[e]ra um homem mergulhado nos fatos, ou que procurava mergulhar nos fatos, tão mergulhado que estava quase identificado com eles, anulado por eles, tão imbricado que eles se desvaneciam e o que permanecia era quase uma abstração” (RAWET, 2004, p. 221). O “fato”, pode ser definido como:

Fato (lat. *facturo*. de *facere*: fazer) 1. Algo que existe, que acontece, que nos é dado pela experiência. Evento, ocorrência. Uma realidade objetiva. Difere de coisa ou objeto por possuir um sentido mais dinâmico. de algo que ocorre. de uma relação entre objetos.[...] 3. Fato bruto: dado empírico, resultado da maneira pela qual nossos sentidos são afetados diretamente. Ex.: uma impressão visual ou sonora, uma sensação de dor etc. Opõe-se a fato científico, que resulta de observações, medidas, comprovações etc. realizadas de acordo com um determinado método científico, relacionando-se com outros fatos do mesmo tipo e tendo seu sentido determinado por fazer parte de um sistema teórico. Ex.: a água ferve a 100°C (JAPIASSÚ & MARCONDES, 2011, p. 74).

Uma das definições da palavra “fato”⁵⁸ o associa ao dado empírico, à sensação que afeta diretamente o sujeito, mas também à “realidade objetiva”, que transcenderia o sujeito, algo que seria exterior a ele. Mas a noção de plano de imanência busca romper justamente esta dicotomia entre interior/exterior, dentro e fora, sujeito e objeto para postular uma zona de contaminação mútua, de imbricamento, de troca de fluxos:

O que todas estas estratégias implicam é um contínuo vaivém entre o homem e o meio que o rodeia; entre as forças exteriores e os fluxos do corpo; entre os estratos e os desejos. Em resumo, supõem um corpo que recebe todas as espécies de energias e que tenta combiná-las com as suas próprias energias (GIL, 2008, p. 200).

No entanto convém precisar ainda que, se existe um plano de imanência que pensa o concreto, o diferente – “[o] diferente é a realidade primeira, a singularidade única” (GIL, 2008, p. 14) –, ele ultrapassa o sensível, as sensações do sujeito, uma vez que ele se constitui enquanto um plano absoluto:

Para além do sensível, apreendido pelos sentidos – “qualidade” que perde a sua singularidade quando se articula com outros sensíveis e outros inimagináveis na reconhecimento unificadora que lhe oferece o conceito, como em Kant – existe um sensível mais profundo, um insensível que só pode ser sentido, um inimaginável que só pode ser imaginado (e não, também, sentido). Mantém-se assim a pureza da singularidade. Mas então, é preferível abandonar a noção de sensível (e a de inteligível que lhe corresponde). Abandonemos também a teoria das faculdades que unifica o sensível reunindo-o ao inteligível do conceito ou da ideia (GIL, 2008, p. 14).

O plano comporta o estar “mergulhado nos fatos”, um campo que permite a circulação das intensidades, das forças e a quase identificação entre o sujeito que vê e o que é olhado.

⁵⁸ É importante destacar também que o “fato” pode se referir à facticidade a que todo ser humano está sujeito, de acordo com a filosofia existencialista, à realidade humana em seu estado bruto. Nas palavras do filósofo Franklin Leopoldo e Silva, a “essa variedade complexa que constitui o entorno mundano da subjetividade livre Sartre denomina facticidade. É algo que supera o sujeito porque cada um de nós, ao surgir no mundo, já encontra um mundo, isto é, um conjunto de fatos dados em que nos inserimos, mas que nos precede e nos transcende: família, sociedade, ambiente histórico, condição social etc. Desde fatores de ordem pessoal até condições gerais de ordem histórica, há todo um conjunto de fatos que constituem para cada sujeito a sua situação” (LEOPOLDO E SILVA, 2005, s/p).

Tanto na “Crônica de um vagabundo” quanto em “Abama”, observam-se as singularidades impessoais, pré-subjetivas que são possibilitadas pela configuração do plano:

Talvez nem seja o ódio, mas algum pequeno incidente marginal, destituído de significado, mas destituído, mesmo, não um pequeno incidente que possa iluminar num relance todo um comportamento, mas pequeno mesmo, e que com a neutralidade de sua pequenez isola um som, um cheiro, um brilho, qualquer coisa que representa uma ligação ao mundo dos objetos, e que nem sempre requer um movimento afetivo (RAWET, 2004, p. 220).

Um brilho, um cheiro, “um cão que passa na rua, um som, um vento, um nevoeiro” (GIL, 2008, p. 241), são hecceidades que representam uma ligação com o mundo dos objetos e independem do sujeito que os intencionaria, ou de um “movimento afetivo”. Esses detalhes, esses acontecimentos impessoais, neutros, essas individualidades, como que retiram a percepção da esfera humana uma vez que elas se autonomizam, vêm ao encontro dos personagens, os surpreendem em suas trajetórias labirínticas pelo espaço:

Uma individualidade cada vez mais singular, cada vez mais “impessoal e pré-individual (Deleuze): são detalhes, percepções parciais que progressivamente se isolam na visão do conjunto [...] Esses detalhes contam mais que o todo, e retiram as percepções da humanidade; é mais o passo das varinas que as varinas, a monstruosidade das silhuetas dos padeiros, as cores destacadas dos objetos, as chaves “ocas e absurdas”. São sem dúvida singularidades pré-individuais que assumem aqui uma pregnância perceptiva. “Paz a todas as coisas pré-humanas, mesmo no homem!” (GIL, 2008, p. 29).

O argumento acima, de José Gil, diz respeito a um trecho do *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa que, segundo o filósofo, corresponde ao ato de ver na poesia de Alberto Caeiro, à visão metaempírica da realidade no poeta português, em que a coisa se descobre em sua nudez “primeira”: “[n]essa relação imediata e completamente exterior, entre a realidade da coisa e um corpo que seria ao mesmo tempo uma alma (a alma exterior), o objeto mostrar-se-ia sem que a menor projeção de subjetividade viesse perturbar a sua percepção absolutamente objetiva” (GIL, 2008, p. 31). O olhar de Caeiro pressupõe um ato puro do ver, um real percebido por sentidos não subjetivos, totalmente exteriores. Em vista disso, seria possível falar também de um ato puro de ver nas narrativas de Samuel Rawet? De um objeto que se mostraria a uma alma totalmente exterior?

Partimos do pressuposto que os textos do escritor brasileiro apresentam uma heterogênea teoria do olhar. A visão, a percepção das paisagens urbanas, não se dá apenas de uma forma, mas engloba várias ações, como a visão de um outeiro ou de um cume, de um banco de praça, o olhar que se dá durante a caminhada pelo espaço, uma visão periférica como resultado dessas caminhadas, um corpo-a-corpo, um olhar aproximado que se desdobra em uma percepção háptica, além da influência de todos os outros sentidos no ato da percepção. A análise de José Gil, a respeito do texto de Bernardo Soares, se assemelha em alguns pontos às fases perceptivas pelas quais passam as narrativas de Samuel Rawet:

Uma descrição mais ou menos objectiva da paisagem; em seguida, e sem a transição, o “estado de alma” que não tem ligação imediata e visível com a paisagem; enfim, o entrelaçamento do estado do sujeito e das imagens objectivas. O texto parece construído de forma a permitir este entrelaçamento que, apesar das aparências, não resulta de uma metaforização das sensações pela paisagem. Trata-se de outra coisa (GIL, 1994, p. 58).

Se em narrativas como “Abama” e “Crônica de um vagabundo”, os dois polos às vezes se distanciam – “[u]ma descrição mais ou menos objectiva da paisagem” e os estados de alma, estados interiores do sujeito que aparentemente não se embasam ou advêm da paisagem – com o adensamento da relação sujeito/paisagem propiciado pelo atravessamento intensivo do espaço, pelos deslocamentos sucessivos do sujeito, ocorre também um entrelaçamento, uma coalescência entre os estados do sujeito e as imagens objetivas. O espaço interior e exterior do sujeito se entrelaçam: “[p]ermanece longamente sob a água do chuveiro, água morna que lhe cai sobre o corpo e retira mais por dentro que por fora todo o acúmulo de contradições do dia” (RAWET, 2004, p. 446). A experiência da paisagem se intensifica a ponto de a sensação de aridez se transformar em um sentimento de aridez: “[d]o mar nada vinha que amenizasse o calor e um sentimento de aridez. Aridez, produto de longas caminhadas e constantes decepções, de fachadas e janelas, de pedra e asfalto, de fumo e ruído, foco luminoso e ronco de avião, cais, água, e lua” (RAWET, 2004, p. 426). A aridez não é apenas uma sensação física resultante do calor, mas um produto de longas caminhadas, de tudo aquilo que Zacarias vê, sente, percebe, atravessa.

Entretanto, no caso das narrativas de Samuel Rawet, não chega a ocorrer um devir-paisagem “total”, tal como se pode observar nos textos de Bernardo Soares, quer dizer, não se compreende que “qualquer diferença entre exterior e interior, entre eu e paisagem, entre

sujeito e objeto é abolida” (GIL, 1994, p. 60). Mesmo assim, se não chega a ocorrer uma completa zona de indiscernibilidade, um espaço de coalescência, de contato, é criado, como se percebe em “Abama”: “[e]ntre dois postes, identificado quase com as trevas [...]”. A atmosfera do espaço ao redor afeta intensamente Zacarias, transcende a condição das descrições objetivas: “[a] transparência da manhã arrancara-o de uma enfiada de dias sombrios [...]” (RAWET, 2004, p. 437). Em outra parte lemos: “[a] súbita claridade lhe infunde uma expressão serena de quem está a um passo de uma clareza duramente conquistada” (RAWET, 2004, p. 444). Não existe um processo de “metaforização das sensações pela paisagem”, mas a constituição de uma zona de contaminação mútua, daquele que afeta e é afetado pelo que está em seu entorno, como se observa, desta vez, na “Crônica de um vagabundo”: “[a] insistência que punha nos passos transmutava as casas e os aspectos em torno” (RAWET, 2004, p. 232). Assim sendo, pode-se afirmar que existe, de certa forma, um “devir-paisagem” nas narrativas rawetianas, no sentido de uma intensificação da relação sujeito/paisagem, sendo a paisagem um elemento de desterritorialização que permite o desencadeamento dos devires de toda ordem. Como bem observou o filósofo Roberto Machado: “[q]uando se pensa a questão da literatura relacionando-a com o tema do devir, isto significa que escrever é um processo, uma linha de fuga: tornar-se diferente do que se é [...]” (MACHADO, 2009, p. 214). É possível observar esta relação na descrição de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a criação de conceitos na filosofia:

Os componentes permanecem distintos, mas algo passa de um a outro, algo de indecível entre os dois: há um domínio ab que pertence tanto a a quanto a b, em que a e b "se tornam" indiscerníveis. São estas zonas, limites ou devires, esta inseparabilidade, que definem a consistência interior do conceito. Mas este tem igualmente uma exoconsistência, com outros conceitos, quando sua criação implica a construção de uma ponte sobre o mesmo plano. As zonas e as pontes são as juntas do conceito (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 31-32).

Existe uma zona (o plano de imanência) de mútuos atravessamentos, algo se passa entre o sujeito e a paisagem, um ponto de indecibilidade que faz com que os dois termos se “tornem” indiscerníveis. Os componentes (sujeito/paisagem) permanecem distintos, mas algo se passa entre eles que possibilita a criação de um plano, no caso das narrativas de Samuel Rawet, que intensifica estes “atravessamentos” e abre a possibilidade de um “pensamento-paisagem”, não um pensamento sobre a paisagem, mas um verdadeiro “pensamento-

paisagem” que se desdobra nesta relação intensiva entre aquele que vê, observa, sente, percebe e o espaço que devém paisagem. Ou melhor, uma “sensação-paisagem”, um encontro sensível entre o sujeito e o espaço. A visão em Samuel Rawet se potencializa na criação deste espaço fronteiriço, desta zona de múltiplos traspassamentos.

Neste complexo ato de ver, de percepção do espaço e inscrição de paisagens urbanas, o escritor se utiliza tanto dos dados empíricos quanto dos elementos informados pela cultura. Como destacou Italo Calvino, a experiência literária compreende:

A observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento (CALVINO, 2000, p. 110).

Mas quando nos atemos à diegese, ao “plano do enunciado”⁵⁹, às trajetórias dos personagens de Samuel Rawet pelo espaço urbano e suas variadas formas de percepção, observamos a evocação ou a formulação de um olhar desarmado, um contato mais direto com as coisas que busca captá-las em suas singularidades. Quer dizer, a busca de um momento anterior ao processo de abstração e interiorização da experiência sensível, a evocação de uma percepção primordial das coisas: um som, um cheiro, um brilho que representam a ligação com o mundo dos objetos, mas não enquanto transcendências, enquanto coisas que estariam apartadas do sujeito, mas, pelo contrário, compreendidas no mesmo plano de imanência. A partir desse ponto de vista, o personagem se torna ele mesmo imperceptível, passa a fazer parte do bloco de sensações, por isso não caberia dizer que a percepção dependeria de um personagem ou até mesmo de um autor, uma vez que: “[o]s personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações” (DELEUZE, 1992, p. 218). É como ocorre na pintura de Chaïm Soutine, cujas “casas embriagadas” que parecem sair do “caos” (DELEUZE, 1992, p. 262) envolvem e incorporam os personagens que passam a fazer parte do espaço intensivo criado pelo pintor, um plano de trocas de intensidades múltiplas (Fig. 21).

⁵⁹ Embora aqui também caberia uma ressalva uma vez que não faria sentido falar de uma separação estrita entre plano de enunciação e plano do enunciado. Ao lançar mão do discurso indireto livre, em que o narrador se confunde com o personagem, Samuel Rawet busca potencializar a escrita, cavar esta zona de indiscernibilidade entre narrador/personagem/escritor, que remete à experiência da literatura enquanto forma específica de pensamento, para além da representação. É a abertura a um outro estatuto, a uma outra dimensão, a do “plano de imanência”.

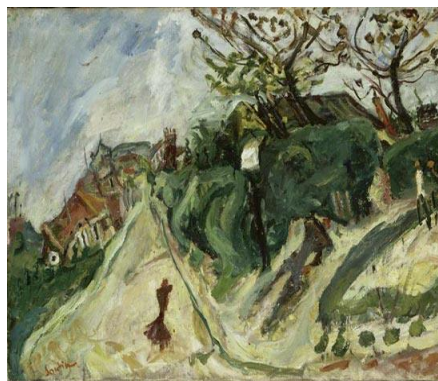


Figura 21 – *Paisagem com personagem* (1918-1919), de Chaïm Soutine.

Estamos de acordo com a ensaísta Waldman (2003) quando ela postula que em “Abama” ocorre a superação da perspectiva tradicional:

O sofrimento de que está investido o protagonista, longe da pieguice, é alimentado pelo ódio e pelo nojo, vincando-o cada vez mais, projetando para a realidade fora dele uma disposição semelhante, e assim personagem e paisagem compõem num padrão cubista o mesmo plano, numa superação da perspectiva tradicional que destaca e hierarquiza forma e fundo. Desse modo, suspenso na ponta do olhar do outro, o protagonista é visto pelo narrador como um objeto entre outros (WALDMAN, 2003, p. 81).

Entretanto, como estamos procurando salientar, pelo fato de partir do mundo visível e não abdicar das sensações na percepção do espaço, talvez seria mais interessante dialogar a escrita de Samuel Rawet com os procedimentos da pintura pós-impressionista de Cézanne – precursor, em vários aspectos, do movimento cubista.

Se de acordo com o filósofo Maurice Merleau-Ponty, Cézanne buscava a “realidade” sem abandonar a sensação, sem abdicar da estética impressionista, em Rawet se observa um processo semelhante. Os personagens de Samuel Rawet muitas vezes se deixam guiar pelas diversas sensações e estímulos externos que preenchem o espaço, como constatamos em “Crônica de um vagabundo” e “Abama”, além de evocarem, em suas perambulações, uma “vocalização animal”, uma intensidade corporal ancorada no sensível. Entretanto, a percepção do espaço urbano em Samuel Rawet se complexifica quando os “pequenos incidentes de compactas realidades” surpreendem os personagens em suas trajetórias. Existe uma passividade, como se aqui o escritor brasileiro evocasse a “placa sensível” cézanniana, um aparato para registrar impressões sensoriais “extremamente complicado”. É neste momento – de percepção das singularidades – que visualizamos a aproximação entre o procedimento de

Cézanne e a escrita de Samuel Rawet – via Alberto Caeiro – que ultrapassa a sensação e capta uma realidade singular:

É preciso calar a especulação filosófica, é necessário situar-se num ponto de silêncio (de onde jorra a visão), para compreender como a “existência” é ao mesmo tempo esse “sentido” no qual o ser se diz univocamente, e o que faz surgir a coisa nela mesma, na sua singularidade, despojada de qualquer significação (GIL, 2008, p. 27).

Na poesia de Alberto Caeiro, a “univocidade do ser” permite ao poeta captar a coisa em sua singularidade, o que o olhar vê na ausência de toda significação. Nesse sentido, “univocidade do ser” – o ser que se diz em uma só voz – se iguala ao “plano de imanência”, que desierarquiza a relação entre os seres. No caso das narrativas de Samuel Rawet, compreendemos essa tentativa de “calar a especulação filosófica” quando se observa a evocação de sensações primordiais, quando o corpo é tomado como fundamento para a escrita, como observamos no conto intitulado “A linha”:

Havia no corpo antecipações de ímpetos e transfigurações. Um medo congelado ainda não verbalizado nem mesmo presente, a não ser em forma de gênese rarefeita, um vislumbre feito de olhar, memória, passado, noite, som visualizado, incrustação de consoantes em amálgama de vogais. (RAWET, 2004, p.374)

Assim, no conto “Crônica de um vagabundo” visualizamos o questionamento da palavra enquanto representação, ao ser afirmada a linguagem enquanto fluxo: “[a]penas a torrente, o fluxo de uma compreensão além da compreensão” (RAWET, 2004, p. 224). Já em “Abama”, também é possível observar esse questionamento nos seguintes trechos: “(...) as mesmas palavras, mas nuas, se possível” (RAWET, 2004, p.436), “encarar a palavra homem e de supor que talvez já exista nela uma pequena parcela imune à catalogação e ao mimetismo” (RAWET, 2004, p.436). Dessa maneira, o que se constata é a tentativa de por em questão o caráter mimético da linguagem, concomitante à afirmação de potências primordiais, de uma palavra gestada não apenas na reflexão, no pensamento, mas também na intensidade do corpo, do movimento e da abertura ao fora. Como salientou Gilles Deleuze, a respeito da dimensão política da linguagem: “[é] preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle” (DELEUZE, 2008, p. 217). No conto de Samuel Rawet intitulado “Consciência do mundo” lemos a seguinte frase: “A questão é não comunicar” (RAWET, 2004, p. 65).

Mas não é apenas nesse questionamento do caráter mimético da palavra que se pode observar a tentativa de alcançar este “ponto de silêncio” mencionado pelo filósofo José Gil, de onde jorra a visão e que faria surgir a coisa despojada de qualquer significação. É na abertura à paisagem, às qualidades sensíveis do visível que ocorre a dissolução do eu, o apagamento do sujeito habitual da percepção que desvela as singularidades do visível. A paisagem não se dá apenas como projeção de um eu interior, de uma subjetividade que ordena e coordena os diversos elementos que aparecem ao sujeito, antes de mais nada, a paisagem é um encontro primordial, abertura à coisa em sua singularidade:

O jardim que à tarde ficara repleto de crianças, abriga sombras e alguns namorados. À direita desfaz-se a curva do antigo cais, e além dele os faróis iluminam novas pistas. (...) Passara o período que precisava nomear o que via para ter o prazer da visão. Hoje aceitava o que havia em torno, e gozava o objeto fosse o que fosse, tivesse nome ou não (RAWET, 2004, p.429).

O prazer da visão, que lemos neste trecho acima de “Abama”, nos remete a uma tentativa de contato mais imediato com o visível, aquém da conceituação, da inteligência, como se o ato puro do ver se desvelasse na percepção da paisagem. Nesse sentido, quando aproximamos a escrita de Samuel Rawet à pintura de Paul Cézanne, procuramos ressaltar a dimensão não humana da paisagem, uma “abertura às coisas sem conceito” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.31).

Convém ressaltar, mais uma vez, que esse processo de singularização não se dá o tempo todo nas narrativas de Rawet, mesmo naquelas em que a paisagem se configura de maneira incisiva, sejam elas a “Crônica de um vagabundo” e “Abama”, a pluralidade das formas de percepção compreende também o “mundo instituído da cultura” os conflitos internos do sujeito – tal como ocorre com a presença do duplo – além de um sujeito habitual da percepção, que projetaria toda a “parafernália” da subjetividade no ato da visão: sentimentos, emoções, volições, angústias etc. Existe também, muitas vezes, um juízo de gosto na descrição de algumas cenas, como “As belas igrejas” (RAWET, 2004, p. 421) que lemos em “Abama” e os “Belos prédios alguns, outros mais feios” (RAWET, 2004, p. 220) da “Crônica de um vagabundo”. Além disso, em determinados momentos, a criação desse espaço de troca de fluxos e intensidades ainda considera um interior e um exterior do sujeito, quer dizer, a internalização das diversas sensações experimentadas no espaço urbano e a possibilidade de externalização dessas sensações:

Arrastava e cosia com dois olhos e dois ouvidos os fiapos que o acaso lhe lançara, e que, provavelmente, algum dia, devolveria com um grito, assim como o grito de parturiente, ou o grito de dor de quem está sendo aliviado de terrível mal, devolveria com um grito um vasto manto tecido de longas caminhadas e de noites vazias (RAWET, 2004, p. 412).

Mas, como já havíamos salientado anteriormente, “quando se grita é sempre graças a forças invisíveis e insensíveis que embaralham todo o espetáculo, que transbordam até mesmo a dor e a sensação” (DELEUZE, 2007, p. 66). O grito remete a uma intensidade inumana, uma força invisível. Se é possível falar de uma “devolução” daquilo que afetou o sujeito, ela é excessiva, ultrapassa os domínios racionalizados daquele que a emite, advém das sensações primordiais. Constitui-se, dessa forma, um espaço sensível que suprime a distância entre aquele que vê e o objeto visto, uma zona de contaminação mútua que considera todos os elementos no mesmo plano de imanência que é povoado por singularidades.

Essas singularidades impessoais, pré-individuais, atravessam essas narrativas e contaminam, cindem o sujeito habitual da percepção e criam um plano de imanência que configura a inscrição das paisagens urbanas. E é a criação desse plano que possibilita a paridade entre os seres, a desierarquização que faculta a circulação das intensidades e singularidades impessoais. Estas hecceidades, “um vento, um brilho, um cheiro”, compactas realidades que não necessitam do sujeito para se constituírem, “pequenos incidentes de compactas realidades, nenhuma delas a sua” (RAWET, 2004, p. 412), abrem esta possibilidade da coisa despojada de qualquer significação, de silenciamento do sujeito, da “especulação filosófica”, para atingir o ponto de onde brota uma experiência primordial, de onde “jorra a visão”.

A literatura, nos termos de Michel Collot, é vista como produtora de uma forma específica de pensamento, que se inscreve nas qualidades sensíveis da linguagem, a partir da experiência da paisagem. Mas, a literatura, como evocadora de sensações primordiais que são inscritas na linguagem, ou melhor, como processo de escrita que se ancora nessas sensações, no mundo sensível, dá abertura para que se constitua uma experiência paisagística mais intensiva. A escrita, a parte visual da imaginação literária, como observamos anteriormente, nas palavras de Italo Calvino, é composta de vários elementos, que englobam desde a observação direta do mundo até os elementos figurativos informados pela cultura instituída. Ou ainda conforme salientara Pierre Ouellet, no processo de escrita, nós estamos dentro do que percebemos, ao mesmo tempo em que o que percebemos, o mundo, está dentro do que representamos. A literatura é ideias mescladas de afetos, conhecimentos cruzados com sensações, *epistème* casada com sensibilidade, mas – poderíamos acrescentar –, sem sujeitar o

percepto ao conceito, à imagem mental, à representação. Nesse sentido, ao considerarmos a experiência sensível nas narrativas de Samuel Rawet, ela será entendida como primordial para a constituição das paisagens urbanas. Ao tomar o corpo como fundamento da escrita, configurar um plano, um “bloco de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217) que engloba os diversos elementos que compõem a imagística literária, a escrita rawetiana se aproxima da concepção do “sencionismo” do poeta Fernando Pessoa, que afirma o princípio de primordialidade da sensação como única realidade. No entanto, as sensações criadas pela arte são formadas por uma terceira ordem de sensações, resultantes do trabalho mental, as sensações do abstrato: “[a] arte é uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem” (PESSOA, 1982, p. 449). A base de toda arte é a sensação, mas essa sensação tem que passar por um processo de intelectualização, de abstração criadora. Nos aproximamos aqui do pensamento de Cézanne quando este afirma que a arte é uma percepção pessoal que é colocada na sensação e organizada pela “inteligência”. A presença desta “inteligência organizadora” permitia a Cézanne não se deixar envolver pela pura sensação, tal como no impressionismo, que almejava exprimir a maneira como recebemos os dados sensíveis, buscava representar os objetos “na atmosfera em que a percepção instantânea no-los oferece, sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e pelo ar” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 128). A questão é que no procedimento dos impressionistas, a pintura da atmosfera e a divisão de tons “sufocavam ao mesmo tempo o objeto e faziam desaparecer seu peso próprio” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 129).

Quanto a essa “inteligência” que organizaria a obra, ela teria que ser entendida não como uma vontade soberana do sujeito que doaria sentido às coisas, mas como uma consciência ancorada no sensível, em contato com o mundo natural, ou até mesmo identificada com a natureza, enquanto criação de um plano que permita o contato entre o interior e o exterior do pintor, que evoca justamente um mundo primordial onde as distinções da alma e do corpo, do pensamento e da visão não são pensáveis, já que essas noções nos são dadas inseparáveis. Nesse sentido, o gesto do pintor é compreendido como um ato de expressão, não subjetivo, que procura ultrapassar o momento impressionista de apreensão do objeto:

Assim como a palavra nomeia, isto é, capta em sua natureza e põe diante de nós, a título de objeto reconhecível, o que aparecia confusamente, o pintor, diz Gasquet, “objetiva”, “projeta”, “fixa”. Assim como a palavra não se assemelha ao que ela designa, a pintura não é um *trompe-l’oeil*, uma ilusão

de realidade; Cézanne, segundo suas próprias palavras, “escreve como pintor o que ainda não está pintado e faz disso pintura absolutamente”. Esquecemos as aparências viscosas, equívocas e, atravessando-as, vamos diretamente às coisas que elas apresentam (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 137).

Assim, se na pintura de Cézanne “[n]ão se trata de copiar a natureza mas de exprimi-la através da experiência de um olhar em ato, nascente, por assim dizer, ao contato do pintor com as coisas e com o mundo”⁶⁰ (MERCURY, 2005, p. 18), a escrita rawetiana também busca romper os limites da representação e exprimir a potência de um olhar em ato, desarmado, primevo, como se as coisas fossem vistas pela primeira vez. Fazer calar a voz do sujeito habitual da percepção para ser surpreendido pelas cenas, deixar falar aquilo que não tem voz, nas palavras de Italo Calvino:

Quem nos dera uma ora concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que ousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico... (CALVINO, 2000, p. 138).

Buscar esse contato primeiro com o mundo significa, no caso de Cézanne, como dissemos anteriormente, retornar à natureza, às coisas mesmas:

Nós sabemos toda a importância deste ‘retorno às coisas mesmas’ que põe a origem da fenomenologia em uma filosofia descritível do sensível. Retornar ‘à’ é um pouco querer reencontrar este contato *naïf* e primeiro com o mundo de antes da razão, antes da consciência, para tentar desembaraçar o sentido do ser e para compreender, enfim, que há uma camada de sentido bruto que nossas sensações extraem e à qual o nosso corpo cola.⁶¹ (MERCURY, 2005, p. 24).

Na escrita, este contato primitivo com o mundo, pré-racional, pré-gramatical, se dá por meio do questionamento do estatuto da palavra, do excesso de significância do signo linguístico, do excesso de racionalidade. A escrita passa a ser entendida como fluxo, linha de fuga, devir:

⁶⁰ “il ne s’agit pas de copier la nature mais bien de l’exprimer au travers de l’expérience d’un voir en acte, naissant, pour ainsi dire, au contact du peintre avec les choses et le monde”.

⁶¹ “Nous savons toute l’importance de ce « retour aux choses-mêmes » qui origine la phénoménologie en une philosophie descriptive du sensible. Revenir à, c’est un peu vouloir retrouver ce contact naïf et premier avec le monde d’avant la raison, d’avant la conscience, pour tenter d’en démêler le sens d’être et pour comprendre, enfin, qu’il y a une nappe de sens brut à laquelle puisent nos sensations et colle notre corps”.

A última instância da meditação é uma torrente de palavras desconexas, uma descarga com a rigidez de uma lógica implacável que não permite entendimento algum, ligação alguma entre a primeira e a segunda palavra. Apenas a torrente, o fluxo de uma compreensão além da compreensão. E uma visão se ilumina num outro espaço dentro do espaço do pátio interno (RAWET, 2004, p. 224).

Nesse processo, o escritor salienta o caráter sensível do referente, o caráter imagético do signo linguístico. Romper a linearidade da escrita, romper os limites da representação, no caso de Rawet, implica evocar o mundo sensível, a sensação, que se inscrevem na linguagem. E esta relação é perceptível na relação entre sujeito e objeto, personagem e paisagem, na criação de uma zona de contaminação mútua entre corpo e cidade, personagem e paisagem, sujeito e mundo. E a criação desta zona, deste plano, se dá através da escrita enquanto agenciadora dos múltiplos devires que envolvem os elementos nela contidos e compõem este bloco de sensações que é a escrita. A literatura é experimentação, ela traça linhas de fuga na linguagem, busca romper o sistema de significação dominante, é atravessada por devires, intensidades, hecceidades, singularidades neutras, impessoais. Escrever não é narrar as recordações, as viagens, os amores e o luto, os sonhos e os fantasmas. Poderíamos acrescentar também: escrever não é narrar as percepções de um sujeito. Como salienta Jardim (2007), Deleuze não fala em “sujeito”, uma vez que este remeteria a uma identidade molar e segmentarizada, sendo uma invenção criada para impor identidade sobre um plano de hecceidades, um plano de intensidades impessoais e pré-subjetivas. Nesse sentido, caberia falar de “modos de individuação ou hecceidades, de planos de existência que não se dão mais a partir de uma consciência totalizante, unificada e iluminada por um cogito” (JARDIM, 2010, p. 68) – a crítica aqui se funda na oposição à fenomenologia de Edmund Husserl, tema central da tese desenvolvida pelo autor – uma vez que “[o] sujeito já não é uma unidade-identidade, mas envoltura, pele, fronteira: sua interioridade transborda em contato com o exterior” (JARDIM, 2010, p. 70). Se há um sujeito, ele é dessubjetivado.

Dessa forma, o sujeito cindido, atravessado por aquilo que vê, por aquilo que percebe através dos sentidos, se dessubjetiva, eleva as percepções vividas ao estatuto do percepto:

A paisagem vê. Em geral, qual o grande escritor que não soube criar esses seres de sensação que conservam em si a hora de um dia, o grau do calor de um momento (as colinas de Faulkner, a estepe de Tolstoi ou a de Tchekov)? O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem. Mas em todos estes casos, por que dizer isso, já que a paisagem não é independente das supostas percepções dos personagens, e, por seu intermédio, das percepções e lembranças do autor? E como a cidade poderia

ser sem homem ou antes dele, o espelho, sem a velha que nele se reflete, mesmo se ela não se mira nele? É o enigma (frequentemente comentado) de Cézanne: "o homem ausente, mas inteiro na paisagem". Os personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações. [...] Os afetos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. "Há um minuto do mundo que passa", não o conservaremos sem "nos transformarmos nele", diz Cézanne. Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero. [...] Sempre é preciso o estilo — a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor — para se elevar das percepções vividas ao percepto, de afecções vividas ao afecto (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218-219).

“A paisagem vê”. É a percepção colocada nas coisas mesmas. E é nesse processo intensivo que a cidade devém paisagem, devém percepto, uma vez que não é a percepção da cidade, mas a cidade, ela mesma, enquanto percepto (paisagem não humana da natureza – e da cidade):

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

Nas novelas de Samuel Rawet, observa-se a relação face-a-face com o mundo, com o espaço, não só pelas imagens que emergem na narrativa e atingem o personagem – além de romperem a linearidade do discurso – mas também na evidência dessa relação carnal com a paisagem:

Mas até os sonhos pediam um suporte, de pedra, água, corpo, sangue. Olha com calma, agora. Já olhou transido de aspirações, numa outra praia, seta de sonhos ele mesmo, e ele mesmo corda retesada de um arco de embriaguez. Passara o dia e a noite bebendo, e surpreendera a madrugada num banco de praia. Largara os outros, um a um fora deixando os companheiros pelos bares, pelas casas, adormecidos uns, atordoados outros. Feixe de nervos, eterna aspiração de ultrapassar os limites da resistência física, punhal de lucidez rompendo a dor com dor, diante das ondas, farrapo interior, vira ao longe *um navio iluminado desenhar o horizonte entre um céu e um mar enegrecidos. E do fundo, bem do fundo, da parte mais funda de um homem em desespero, de um centro, último resíduo de uma hipotética esperança,*

jorrou um prenúncio de vômito, nenhum soluço pôde contê-lo. [...] O que fora sonho, vagido, aspiração, uma gosma informe e repugnante, alimento mal digerido envolto no que tinha de mais profundo e interior. O rosto se esborracha sobre essa gosma. Afastar-se da amurada para deslocar também do pensamento a imagem que se prolongaria numa reação física. Ao contar a sua história de náusea alguém na certa lhe perguntaria se já lera este ou aquele escritor: poderia responder que não, mas que já tinha vomitado algumas vezes⁶² (RAWET, 2004, p. 429-430; grifo meu).

O personagem entra em uma relação de corpo-a-corpo com a paisagem, a imagem se prolonga numa reação física, ele é tocado, atravessado pela paisagem. Essa relação corporal, intensiva, demonstra a importância de que se pense a relação de troca, contaminação mútua entre sujeito e mundo. Como salientara Michel Collot, trata-se de uma espécie de pensamento-paisagem, em que a paisagem dá a pensar, suscita o pensamento, e o pensamento se desdobra como paisagem, além de colocar em jogo a antiga aliança entre o homem e seu ambiente: “[p]orque a literatura produz uma forma específica de pensamento que, a partir da experiência da paisagem, se inscreve nas qualidades sensíveis da linguagem”⁶³ (COLLOT, 2011, p. 14). A paisagem não só dá a pensar, mas dá a pensar de outra forma, além de apontar para a invenção de um novo tipo de racionalidade, sensível, inscrita na linguagem. Mas se para o autor a paisagem é um dado fundamental da experiência humana, um espaço percebido ligado a um ponto de vista, uma extensão de país que se oferece ao olhar de um observador, quer dizer, um produto do encontro entre mundo e sujeito, essa visão não permite compreender a dimensão não humana da paisagem, como pudemos perceber na relação entre a escrita de Rawet e a pintura de Cézanne. Se concordamos com Michel Collot que é através da percepção da paisagem que se transgride o dualismo do pensamento ocidental, calcado em um certo número de oposições que o estruturam – como do sentido e do sensível, do visível e do invisível, do sujeito e do objeto, do pensamento e da extensão, do corpo e do espírito, da

⁶² É importante salientar aqui a referência ao livro *A náusea* (1938), de Jean-Paul Sartre. Como podemos observar nos ensaios de Samuel Rawet (cf. RAWET, 2008), o seu pensamento fora influenciado pelas leituras de filósofos como Martin Heidegger, Søren Kierkegaard e Edmund Husserl, além do próprio Jean-Paul Sartre. No entanto, o escritor era movido pela “necessidade de romper as estruturas do pensamento clássico” (BINES; TONUS, In: RAWET, 2008, p.14), de buscar um pensamento original, de interpretar, à sua maneira, a redução fenomenológica: “[...] ousei interpretar a redução, ou a aleiteia, ou a intuição das essências, mas interpretar mesmo, como idiota, como ingênuo, como criança, interpretar a partir de um fenômeno quase desconhecido, e profundamente ignorado: o homem comum” (RAWET, 2008, p. 87) Assim, se é possível considerar as narrativas de Samuel Rawet, por exemplo, pela ótica da filosofia existencialista ou fenomenológica, ao mesmo tempo é possível fazer uma leitura que leve em conta um pensamento mais contemporâneo, tal qual o dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, que buscaram romper, em larga medida, com os pressupostos da filosofia existencialista e fenomenológica. Nesse sentido, é possível entender as deambulações pelo espaço urbano desse homem comum – Zacarias, vendedor de eletrodomésticos, que poderia responder que não lera este ou aquele escritor, mas que “já tinha vomitado algumas vezes” – pelo pensamento dos filósofos franceses, e por noções como as de devir, desterritorialização, plano de imanência e espaço liso.

⁶³ “Car la littérature produit une forme spécifique de pensée qui, à partir de l’expérience du paysage, s’inscrit dans les qualités sensibles du langage”.

natureza e da cultura –, pensamos que é necessário formular a questão da paisagem também para além do sujeito que doa sentido às coisas. Existe algo na própria paisagem, e, no caso, na paisagem urbana, que incita o pensamento, que tem certa autonomia, uma vez que, como constatamos nas narrativas de Rawet e como enfatizamos anteriormente, o personagem também é surpreendido pelas imagens que vêm ao seu encontro.

A percepção do espaço se dá através de uma relação intensa, carnal, com a paisagem. Esta relação, física, corporal, aponta para a transgressão do dualismo ocidental e para a possibilidade de que se pense outro tipo de racionalidade, outro tipo de contato com o mundo, com a paisagem urbana. A escrita de Samuel Rawet, ao tomar o corpo como fundamento, entrevê que é no encontro deste com o mundo que se desvela a paisagem urbana, que se desfaz a clássica oposição sujeito/objeto. O escritor também produz uma ótica, através de um olhar desarmado que não abandona a sensação. A linguagem, nos limites da representação, tende à música que, de acordo com Merleau-Ponty, “está muito aquém do mundo e do designável para figurar outra coisa senão épuras do ser, seu fluxo e refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17). Épuras, projeções do ser, ou poderíamos dizer: devires.

Nas palavras do filósofo francês Gilles Deleuze, a escrita é um caso de devir, traça linhas de fuga na linguagem, capta uma vida imanente enquanto pura potência, singular, intensiva, impessoal. Além disso, na narrativa de Rawet, a fragmentação, a indiscernibilidade entre as vozes narrativas, a indiscernibilidade dos estados de sonho, delírio e vigília, são vistos numa escrita que busca captar o acontecimento, uma escrita como experimentação, que busca romper os limites da representação. Ainda de acordo com Gilles Deleuze:

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afeto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes. Os escritores, quanto a isto, não estão numa situação diferente da dos pintores, dos músicos, dos arquitetos. O material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217).

Uma das possibilidades de entender o percepto seria vê-lo como algo da ordem de um sentido bruto, uma protopercepção, uma espécie de contato primitivo com o mundo:

No seu todo indivisível, um percepto é, por assim dizer, uma protopercepção, visto que, a esse ato automático, não cabe, propriamente, a consciência, mas apenas o registro do receptor: uma percepção passiva, próxima a um hábito de perceber espontâneo e incontrollável, ao qual não corresponde crença ou descrença (FERRARA, 1993, p. 173).

Na acepção do filósofo francês, no entanto, o percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem, que não está mais relacionado ao sujeito, uma “percepção em devir” (DELEUZE, 1997, p. 101). Extrair o percepto da percepção significa abeberar-se desse lençol de sentido bruto, desse mundo pré-gramatical, pré-lógico, pré-humano. A arte, nesse sentido, vai buscar no percepto, nas sensações, sua potência, seus devires. O artista, o escritor, é um vidente, aquele que viu algo grande, intolerável, e foi tragado pela força da visão: “[o]s escritores de maior beleza têm condições de percepção singulares que lhes permitem extrair ou talhar perceptos estéticos como verdadeiras visões, mesmo às custas de regressarem com os olhos vermelhos” (DELEUZE, 1997, p. 132). Estas visões, que afetam aquele que as teve, são propiciadas pelas zonas crepusculares, imprecisas, vacilantes e, como observamos anteriormente, é dessas zonas que os personagens de Samuel Rawet extraem o lirismo subjacente ao espaço urbano:

Sonhava o delírio. E vivia o sonho. Acordou com o quarto em penumbra e algumas fitas de luz no canto superior da parede contígua à janela. Nenhum espanto, nenhum regresso, nenhuma transição de um campo vago para os limites definidos de um quarto de hotel. Nos últimos tempos também essa necessidade desaparecera, pois os quartos de hotel passaram a integrar essa zona definida de uma vida irreal, varada tão brutalmente pelo concreto, pelo fato, pelo objeto, que atingira a consistência do sonho (RAWET, 2004, p. 214-215).

Nesse trecho apresentado se percebe que não são apenas os estados de sonho, delírio e vigília que muitas vezes estão indiscerníveis na narrativa, mas também os alojamentos provisórios, os quartos de hotel, “não-lugares”, que passaram a fazer parte desta “irrealidade” vivenciada pelo protagonista, perpassada pelo real, pelo concreto, pelo fato. Os espaços que acolhem o personagem também são espaços-limieares, varados por uma carga de algo não prescrito, não codificado, não trilhado de antemão, propícios ao percepto – como fora mencionado no início do capítulo, o invisível também se dá através deste contato.

De acordo com o filósofo francês François Zourabichvili, o percepto é extraído dessas zonas de indiscernibilidade, dessas horas vacilantes entre o fim do dia e a noite que se aproxima. Segue abaixo o comentário do filósofo (entre colchetes) a respeito do livro *Moby Dick* (1851), de Herman Melville:

Caía o fim da tarde [a hora indecisa, intermediária, estranhamente estática, quando o dia que se finda e a noite que se aproxima se tornam indiscerníveis: hora propícia ao percepto]. E quando todas as lanças do rubro combate se foram; [Primeira notação do percepto, sol e baleia misturados] e flutuando no maravilhoso crepúsculo de céu e mar, sol e baleia pareciam pacificamente juntos; [...] [O mesmo espetáculo oferecendo agora ritmos e potências, em Achab, que vê e se preenche daquilo que ele contempla. O percepto tem quatro termos, baleia, sol, Achab, oceano, que passam uns nos outros ou se envolvem mutualmente:]

-Ele sempre se volta para aquela direção – quão lento, e no entanto firme, é seu semblante venerando e vocativo, na eminência de seus últimos e agonizantes movimentos. Também ele adora o fogo; nobre vassalo do sol, imenso e varonil! Oh, que esses tão benevolentes olhos ainda vejam esses tão benevolentes espetáculos⁶⁴ (ZOURABICHVILI, 2013, p. 382).

Essas horas intermediárias contaminam a percepção do personagem, é nessas horas que se dá a apreensão da paisagem urbana. São zonas limiars, propícias ao percepto, aos estados de indiferenciação que favorecem os atravessamentos, as contaminações, os devires, a percepção em devir, a visão.

Dessa forma, passar do olhar à visão é perceber as miríades, as pequenas percepções que colam no corpo do observador, quer dizer estar atento ao ínfimo, ao não catalogado do espaço urbano, ao não configurado, ao invisível, como ocorre em “Crônica de um vagabundo”:

Foi longo o percurso até reencontrar as águas da baía. Sem rumo certo orientava-se apenas pelo vento e pelo que lhe parecia ser o rumo da água. Eram longas as ruas, quase todas mal iluminadas, e à exceção de alguns bares ainda abertos, tudo dormia. Por onde andava? A insistência que punha nos passos transmutava as casas e os aspectos em torno. Com dificuldade contornou o monte junto ao rio, e localizou uma picada em meio à vegetação. As casas escasseavam, e ainda assim, aninhavam-se nos fundos de pomares. Somente a luz da lua lhe clareava o caminho, e permitia divisar à esquerda a linha de morros, irregular, até um ponto em que bruscamente se erguia pontão de pedra cortado num céu claro de estrelas. Os ratos de uma cerca assustaram-se e chapinharam pela encosta até se perder junto à linha de água. À direita uma colina se destacava num fundo mais denso de uma

⁶⁴ “C’était tard dans l’après-midi [L’heure indécise, intermédiaire, étrangement statique, où le jour finissant et la nuit approachante deviennent indiscernables : heure propice au percept]. Tous les harpons sanguinaires avaient atteint leur but. [Première notation de percept, soleil et baleine mêlés :] Flottant dans les beaux cieux et la mer du couchant, le soleil et la baleine mouraient tous les deux en silence. [...] [le même spectacle maintenant, délivrant rythmes et puissances, en Achab voyant et s’emplissant de ce qu’il contemple. Le percept a quatre termes, baleine, soleil, Achab, océan, qui passent les uns dans les autres ou s’enveloppent mutuellement :]

-Elle se tourne et se retourne vers le soleil avec quelle lenteur, mais avec quelle puissance son front l’affronte et lui rend hommage dans les derniers frissons de la mort. Elle aussi adore le feu ; elle est une esclave très fidèle au soleil. Oh ! fasse que mes yeux bienheureux puissent voir longtemps ces bienheureux spectacles”. A tradução dos trechos do livro Moby Dick transcrito por Zourabichvili foram retirados da seguinte edição: (MELVILLE, 2014, p. 512).

cadeia maior. Parecia mergulhado num pequeno vale, cercado de montes, com um riacho fétido a lhe correr os pés. Evitando as moitas e as poças d'água acompanhou com cuidado a picada até divisar a praia. Viu-se só, parado junto à encosta da colina que o levaria quase ao paredão de pedra que descia para o mar. Na outra direção a água obrigara a vegetação a encurvar-se, e as telhas novas de solares reverberavam ao luar. Um cão ladrou furiosamente (RAWET, 2004, p. 232-233).

Orientar-se pelo vento e pelo que “parecia ser o rumo da água” significa uma percepção háptica do espaço, nômade, atenta ao ínfimo, onde o corpo é tomado como fundamento da caminhada, da percepção. As “ruas mal iluminadas”, clareadas pela luz da lua, indicam o ambiente sombreado propício ao percepto, à criação de zonas de indiscernibilidade no espaço urbano. A caminhada noturna, sem rumo certo, desvela as “fagulhas de fantasia” da cidade. As “telhas novas de solares”, que “reverberavam ao luar”, são percebidas pelo andarilho, o invisível tornado visível. Se, como será observado no 4º capítulo, uma das formas de inscrição do invisível no cinema se daria na “impressão do tempo” (o vento captado através do farfalhar das árvores), na literatura de Samuel Rawet o invisível das cidades se desvela na percepção sensível do espaço urbano, de suas intensidades e singularidades. É nesse momento que o protagonista passa do olhar à visão, através da intensificação da relação entre o sujeito e o espaço.

O viajante persegue, capta “acenos sutis”, luzes, reflexos, imagens desfocadas, sombras, luzes esbatidas, luminosidades visíveis apenas a um olhar desarmado, estrangeiro, nômade. A caminhada, muitas vezes sem rumo preciso, nas narrativas de Samuel Rawet, compreende uma percepção sensível, que busca, em termos deleuzianos, extrair o percepto da percepção, o afeto da afecção, além de evocar um mundo primordial, antepredicativo, sensível, primevo, ou ainda aquele contato *naïf* com o mundo tal como formulado por Merleau-Ponty.

3.4 ANIMALIDADE: O animal no humano

Espanta-te com o teu comportamento de homem das cavernas, espanta-te com o reconhecimento das coisas primitivas que em ti estão ainda em ebulição, à flor da pele.

Samuel Rawet, “Crônica de um vagabundo”

Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, ao questionarem o antropocentrismo em seus conceitos, também se depararam com a questão do animal, dos confins do homem, e também da possibilidade de se pensar a relação homem/animal para além do antropomorfismo. No texto *1730-Devir- intenso, Devir-animal, Devir-imperceptível...*, os filósofos apresentam o conceito de devir-animal. Ainda que, segundo os autores, não se deva atribuir aos devires-animais uma importância exclusiva – uma vez que para além deles encontram-se os devires-elementares, moleculares, imperceptíveis –, a questão da animalidade, pensada na literatura, na linguagem, possibilita que se pense a própria vida, nua, imanente.

O devir-animal não seria da ordem da imitação, da representação, da mimese, mas de uma zona de indiscernibilidade, de vizinhança entre o homem e o animal, na qual é impossível demarcar uma fronteira, um limite: é um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código em que cada um se desterritorializa. Pensar o devir-animal do homem, nesse caso, significa instalar-se nesse espaço intermediário, nessa contaminação mútua (homem/animal), nessa zona indeterminada, e não pensar na passagem de um estado a outro, de uma forma a outra:

O ator De Niro, numa sequência de filme, anda “como” um caranguejo; mas não se trata, ele diz, de imitar o caranguejo; trata-se de compor com a imagem, com a velocidade da imagem, algo que tem a ver com o caranguejo. E é isso o essencial para nós: ninguém torna-se animal a não ser que, através de meios e de elementos quaisquer, emita corpúsculos que entrem na relação de movimento e repouso das partículas animais, ou, o que dá no mesmo, na zona de vizinhança da molécula animal. Ninguém se torna animal senão molecular (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 66-67).

Uma das assertivas de Deleuze e Guattari é a de que é pela escrita que nos tornamos animais. A escrita, em si, é um caso de devir, uma “linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 15), um devir-negro da língua, devir-mulher, devir-índio, devir-outro, imperceptível. Ao sair “de seus próprios sulcos”, a linguagem tende a um limite assintótico, e o escritor inventa na língua uma nova língua, uma outra língua. O devir-animal estaria numa conjugação de um homem com um animal, sendo que nenhum deles se assemelharia ou até mesmo imitaria o outro. A impossibilidade de atingir uma forma, uma identificação, implicaria na impossibilidade de uma metamorfose, da passagem de uma forma a outra, do homem ao animal:

Os devires-animais são, antes, de uma outra potência, pois eles não têm sua realidade no animal que se imitaria ou ao qual se corresponderia, mas em si

mesmos, naquilo que nos toma de repente e nos faz devir, uma *vizinhança*, uma *indiscernibilidade*, que extrai do animal algo comum, muito mais do que qualquer domesticação, qualquer utilização, qualquer imitação: “a Besta” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 72).

A questão da animalidade, pensada através do conceito de Deleuze e Guattari, pode ser vista como potência: uma outra simbiose entre homem e animal:

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são os seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 43).

O devir-animal é, de acordo com os filósofos franceses, apenas um entre outros devires, porque o que está em questão não é a transformação, a identificação, a mimese, mas sim um descentramento do sujeito, do homem,⁶⁵ o encaminhar-se em direção a um devir-imperceptível, a um “mundo das velocidades e lentidões sem forma, sem sujeito, sem rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 77). Aqui também se reencontra o que Gilles Deleuze vai chamar de “plano de imanência”, que escapa a toda transcendência, tanto do sujeito quanto do objeto. O que ocorre é um processo de singularização, a individualidade dá lugar a uma vida singular imanente, pura potência, neutra, experiência sem consciência nem sujeito: “[a] vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, e entretanto singular, que desprende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece” (DELEUZE, 1995, p. 2-3). Esse apagamento do humano, essa zona pré-individual, revela a vida, pura potência, imanência absoluta. Conforme assinalara Georges Bataille, no livro *A Teoria da Religião*, a animalidade é o imediatismo, a imanência. O animal está no mundo como a água está na água, e essa situação é dada quando um animal come o outro: “[n]ão se trata de um semelhante conhecido como tal, mas do animal que come ao animal comido não há transcendência” (BATAILLE, 1993, p. 20). O animal que come e o comido não se distinguem, eles pertencem ao mesmo meio como a água na água. Ainda de acordo com o filósofo, a poesia seria uma das vias possíveis para se abordar o animal, uma vez que, não sendo simplesmente coisa, também não é para nós totalmente “fechado e impenetrável”: “[o]u melhor, a maneira correta de falar dele só pode ser abertamente poética, já que a poesia não descreve nada que não deslize para o

⁶⁵ Nesse sentido é que não haveria um “devir-homem”, uma vez que este, nas palavras de Deleuze, é “majoritário por excelência”, enquanto que os devires são minoritários, proclamam um povo por vir.

incognoscível” (BATAILLE, 1993: p. 11). O pensamento de Gilles Deleuze se aproxima da teoria de Georges Bataille quando aquele afirma que é através da escrita que nos tornamos animais, e também quando apresenta o conceito de imanência. No entanto, para o filósofo francês, esse conceito vai um pouco além da questão da animalidade, ao evocar a zona pré-individual, neutra, impessoal, ou seja, a própria vida: “[p]ode-se dizer da pura imanência que ela é UMA VIDA, e nada diferente disso. Ela não é imanência à vida, mas o imanente que não existe em nada também é uma vida. Uma vida é a imanência da imanência, a imanência absoluta: ela é potência completa, beatitude completa” (DELEUZE, 1995, p. 3).

A escrita, em seu processo de devir, sempre inacabado, em processo, consegue captar essa potência da vida, de uma vida, que já não diz respeito a um sujeito, mas a uma potência singular, uma vida singular imanente. Nesse sentido é que os devires-animais dão lugar aos devires intensivos, imperceptíveis, moleculares. E é na escrita, na linguagem que ocorre esses atravessamentos, essa potência da própria vida. Como salienta a ensaísta Maria Esther Maciel, com relação aos textos das escritoras Clarice Lispector e Astrid Cabral,

[o] encontro/identificação com o animal aponta para um movimento que não é necessariamente o da imitação, o da alegoria ou da transformação física do humano em animal não humano, mas um trespassamento íntimo de fronteiras, que abre o humano para formas híbridas de existência (MACIEL, 2011, p. 92-93).

É através deste “trespassamento íntimo de fronteiras” que podemos pensar a animalidade nas narrativas de Samuel Rawet, de uma zona mútua de contaminação entre o humano e o animal. Se em um primeiro momento nos parece que essa aproximação se dá pelo viés da semelhança, da mimesis, logo depois percebemos que a animalidade pode ser considerada enquanto corporalidade, enquanto afirmação das potências do corpo, como percebemos no conto de 1967 “Sôbolos rios que vão”:

Como um cão, um cão que vaga à toa. Pior do que um cão, porque trazia as pupilas tensas, e a mais leve brisa bombardeava-o com ideias que gostaria de eliminar, se fosse possível, ou pelo menos atenuar como contraponto do humor. E em certos dias buscava mesmo identificar nos cães qualquer coisa semelhante ao humor. E mesmo nos gatos. Ou nos cavalos. Por isso, porque nem o humor lhe vinha, identificou-se com o cão, mas em vez de um forte latido, um choro, uma inundação de alegria e vitalidade. O orgasmo, a ejaculação, e a tranquilidade do corpo imerso na simples condição de existir. [...] depois, quando eliminou a crosta que os outros representavam para ele, deu um urro e transformou-se numa experiência total. E respondia com todo o corpo às perguntas que exigiam apenas palavras (RAWET, 2004, p. 183-184).

Como iremos perceber em outras narrativas, remeter ao corpo quer dizer evocar algo de primevo, pré-humano, pré-subjetivo, imanente, “corpo imerso na simples condição de existir”. Responder com todo o corpo quer dizer almejar eliminar as ideias, evocar o sensível, a sensação, e isso se dá, na linguagem, através do questionamento do estatuto da palavra, da crise da representação, de um uso intensivo da linguagem como observamos nos capítulos precedentes, quando o autor evocava a possibilidade de “eliminar a palavra, a mentada e a falada” (RAWET, 2004, p. 234). Em outro trecho lemos:

A última instância da meditação é uma torrente de palavras desconexas, uma descarga com a rigidez de uma lógica implacável que não permite entendimento algum, ligação alguma entre a primeira e a segunda palavra. Apenas a torrente, o fluxo de uma compreensão além da compreensão. E uma visão se ilumina num outro espaço dentro do espaço do pátio interno (RAWET, 2004, p. 224).

Afirmar a linguagem enquanto fluxo de uma compreensão além da compreensão. Tal afirmação, que busca o “raciocínio destituído de vocábulos” (RAWET, 2004, p. 234), demonstra como a escrita de Rawet busca a intensidade da linguagem, um discurso inflamado que busca romper os limites da representação ao inscrever, na própria linguagem, afetos primários, sensações primordiais:

Em meio à extrema dor ainda esboçava um rápido sorriso, uma intromissão da loucura no seu universo desordenado. A loucura que fez aceitar a torrente de impulsos como fato válido, e que lhe deu a consciência da nítida indiferença quando o caminho é o abandono das formas e se chega ao âmago, ou aquilo que a ele se assemelha, do fato. Ou talvez tudo fosse um delírio, um sonho; nesse caso porque não sonhá-lo? (RAWET, 2004, p. 213).

Ao tomar o corpo como fundamento da caminhada sem rumo preciso, ao adentrar na cidade e apreender a paisagem urbana através de um olhar desarmado, estrangeiro, e ao mesmo tempo ser contaminado, absorvido pelo espaço urbano, num elo estrito entre escrita e caminhada, o personagem evoca o mundo animal, a intensidade do corpo: “[t]odos os incidentes passaram a funcionar como evocadores de seu mundo animal, e como evocadores de um mundo próprio que não se coaduna com as palavras, nem com as sutilezas, mas com a ação bruta, encerrada em ganga e escória de hábitos e afetos” (RAWET, 2004, p. 215). A evocação de um mundo animal, pré-humano, feito de fluxos, intensidades, devires, advém também dessa entrega à paisagem, aos choques da caminhada, à apreensão sensível da paisagem urbana que propicia a liberação de sensações primordiais, afetos primários:

Embarca no delírio, alça voo, e vai ao fundo, para cima e para baixo, e voga ao sabor das confidências que já perderam o entretom de penumbra e confissão, e grita, se for necessário. Mas alto, bem alto. E que o grito ganhe talvez modulações antimelódicas, conservando porém a densidade, a espessura e a harmonia de uma explosão de dor. Com um tremor de corpo findou a vibração e uma quietude invadiu-lhe os membros e a cabeça (RAWET, 2004, p. 214).

No conto intitulado “O seu minuto de Glória”, enquanto aguardava para apresentar o seu número artístico, o protagonista evocara essa força do corpo tal como procuramos demonstrar:

É a vez do corpo e das evocações de evocações, reminiscências de reminiscências. Ajusta a roupa de baixo com trejeitos obscenos despertando o acanhamento implícito na fase ambígua, e estranho monstro observa os esgares pelo espelho. Toda a torrente de evocações sensoriais aflora na repetição grotesca de um cumprimento afetado, e com a torrente os temores e os ódios, a estupidez e o sarcasmo, o corpo tenso delirando em híbridas metamorfoses. E a bruta, imensa gargalhada diante do corpo esmagado pela dor, chicote tenso a chicotear-se a si mesmo, aquém, bem longe do equilíbrio agora atingido, além da fronteira equívoca. (RAWET, 2004, p.210)

É a “vez do corpo”, evocações sensoriais que desatam em uma grande gargalhada. Enquanto o “corpo tenso” delira em “híbridas metamorfoses”, e as reminiscências e os ódios tomam forma com uma gargalhada, o que se observa é que a própria escrita parece se ancorar nessas torrentes e impulsos de reminiscências, fluxos de palavras, fluxos de consciência, mas também sensações primordiais, carnis, viscerais: o corpo tomado como fundamento.

A afirmação da intensidade do corpo pode remeter também a uma zona de aproximação intensa entre sujeito e natureza, como observamos no conto “Marinha”, do livro *Que os mortos enterrem seus mortos*, de 1981:

A água recua e o corpo-músculo-nervo se entrega à areia. Uma visão rápida de verde em galhos e grama, de quarteirões e morros, de azul sem nuvens. [...] O corpo-músculo-nervo se alteia quando o rosto se olha, e o impulso se iguala ao da água que avança. A água recua e o corpo-músculo-nervo se entrega à areia. [...] (RAWET, 2005, p. 369).

Nesse conto, a “euforia de antes-do-homem” que invade o protagonista que se entrega à areia e ao mar, remete a uma relação imanente com o ambiente, a uma zona de indiscernibilidade entre sujeito e paisagem, a um devir imperceptível, intenso, que advém dessa contaminação mútua. A “reminiscência de anfíbio” é uma entrega ao ambiente, é a

radicalização da percepção porque implica a total imersão do personagem na paisagem. O que ocorre aqui é uma intensificação dos devires, dos atravessamentos que se passam em diversas narrativas do escritor brasileiro, advindos do contato, da relação sujeito/paisagem. É como se ele fosse absorvido, afetado intensamente pelo que o rodeia e entrasse em uma relação de imanência com o que está à sua volta:

O mar de manhã. Um quase cansaço, sem horizontes interiores. E neste último impulso um rugido silencioso, uma reminiscência de anfíbio em jornal ilustrado de infância, uma euforia de antes-de-homem no corpo se revolvendo entre onda mansa e areia fofa. Ergue-se aos poucos, quadrúpede. A mão deixa escapar um jato de grãos (RAWET, 2005, p. 370).

2ª. parte

Capítulo 4

LABIRINTOS, ERRÂNCIAS, RIZOMAS

Era de manhã bem cedo, as ruas limpas e vazias, eu ia para a estação ferroviária. Quando confrontei um relógio de torre com o meu relógio, vi que já era muito mais tarde do que havia acreditado, precisava me apressar bastante; o susto dessa descoberta fez-me ficar inseguro no caminho, eu ainda não conhecia bem aquela cidade, felizmente havia um guarda por perto, corri até ele e perguntei-lhe sem fôlego pelo caminho. Ele sorriu e disse: “De mim você quer saber o caminho?”

“Sim”, eu disse, “uma vez que eu mesmo não posso encontrá-lo”.

“Desista, desista”, disse ele, e virou-se com um grande ímpeto, como as pessoas que querem estar a sós com o seu riso.

Franz Kafka

Desista

4.1 Labirintos

Se eu encontrasse sob o céu um lugar agradável, ou mesmo passável [...], eu colocaria todo o meu coração e a minha perseverança pra fazer dele a minha residência; mas, como se eu tivesse deitado sobre um duro colchão, eu me viro e desviro sem conseguir encontrar repouso [...], e como a doçura do leito não pode remediar o meu cansaço, é a mudança que o faz: eu vagueio então e pareço viajante sem rumo.

Petrarca, *Cartas familiares*, XV, 4

A figura do labirinto atravessa a história do homem ocidental. Encontrada nos parques, jardins, igrejas, escolas, hospitais e outras construções de várias cidades do mundo, tal figura pode ser descoberta tanto como imagem quanto construção física. De acordo com a mitologia grega, o arquiteto Dédalo construiu o labirinto a pedido do Rei Minos, com o intuito de prender a figura mitológica do Minotauro, que possuía a cabeça de touro e o corpo de um humano. O palácio de Cnossos, na ilha de Creta, seria o local onde fora construído o labirinto e onde o Minotauro teria sido alojado. Filho de Pasífae, mulher de Minos, e de um touro branco, o Minotauro, encerrado no centro do labirinto, onde se alimentava a cada sete anos, de sete moças e sete rapazes, foi morto por Teseu, herói ateniense que, para realizar o feito, se valeu de um novelo dado por Ariadne – filha de Minos que se apaixonara por Teseu – para que não se perdesse no labirinto e encontrasse o caminho de volta.

As referências ao labirinto clássico enfatizam a estrutura emaranhada da construção, feita de bifurcações, percursos intrincados e caminhos que não levam a lugar nenhum: “[c]onstrução arquitetônica, sem finalidade aparente, de estrutura complicada e da qual, uma vez em seu interior, é impossível ou muito difícil encontrar a saída. Jardim disposto de igual forma” (CIRLOT, 1984, p. 329). Em outra fonte encontramos a seguinte definição: “[o] labirinto é, essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem assim impasses; no meio deles é mister descobrir a rota que conduz ao centro desta bizarra teia de aranha” (CHEVALIER *et al*, 1995, p. 530). Além da estrutura complicada, outra referência importante é a deste centro que ultrapassa a mera condição física e passa a figurar o sentido das coisas:

O labirinto é antes de mais nada uma imagem mental, uma figura simbólica que não remete a nenhuma arquitetura exemplar, uma metáfora sem referente. Deve-se tomá-lo, em primeiro lugar, no sentido figurado, e foi por isso que se tornou uma das representações mais fascinantes dos mistérios do sentido (PEYRONIE, 1998, p. 556).

Rota misteriosa que contém um centro o qual se almeja alcançar, a imagem clássica do labirinto, que sempre pressupõe um centro no interior da sua construção, se desdobra em outros significados. Dessa forma, os labirintos desenhados nos solos de algumas igrejas europeias – como na Catedral de Chartres (Fig. 22), na França, cuja construção fora iniciada em 1145 – serviam de substituto à peregrinação à Terra Santa, sendo que os peregrinos que percorriam o traçado do labirinto desenhado no chão chegariam ao centro, que simbolizava Jerusalém, a cidade sagrada:

Os labirintos esculpidos sobre o solo das igrejas eram, ao mesmo tempo, a assinatura de confrarias iniciatórias de construtores e o substitutivo da peregrinação à Terra Santa. É por isso que se encontra, às vezes, no centro, ou o próprio arquiteto ou o Templo de Jerusalém: o *eleito* que chega ao centro do mundo, ou ao símbolo desse centro. O crente que não podia realizar a peregrinação real percorria em imaginação o labirinto, até chegar ao ponto central, aos locais santos: era o peregrino sem sair do lugar (CHEVALIER *et al*, 1995, p. 530).

O labirinto também diz respeito a uma reflexão existencial, a uma busca interior, busca de si mesmo. Nessa perspectiva, chegar ao centro do labirinto seria como chegar a uma espécie de santuário interior, a uma essência recôndita do sujeito: “[a] chegada ao centro do labirinto, como no fim de uma iniciação, introduz o iniciado numa cela invisível, que os artistas dos labirintos sempre deixaram envolta em mistério, ou melhor, que cada um podia imaginar segundo sua própria intuição ou afinidades pessoais” (CHEVALIER *et al*, 1995, p. 531). Nesse sentido, todas as significações do labirinto clássico remetem a pelo menos três características principais: a construção ou a figura que pressupõe um centro, o emaranhamento dos caminhos que levam a este centro e uma espécie de transformação do eu que se operaria no fim do caminho. É por isso que para se orientar e sair do labirinto muitas vezes é necessário a presença de um “iniciado” ou guia (p.ex. *Stalker*) ou uma artimanha (fio de Ariadne) para que o caminhante não se perca no espaço desorientador.

As imagens mais recorrentes do labirinto clássico são aquelas formadas por uma longa espiral, um único caminho que inevitavelmente conduz ao núcleo da construção (Fig. 22), e as que se valem de uma estrutura mais complexa, como bifurcações, caminhos sem saída que desorientam aquele que percorre a estrutura (Fig. 23).



Figura 22 – Labirinto desenhado no interior da Catedral de Chartres, na França.



Figura 23 – Labirinto construído em 1720-1721 nos jardins do edifício de Villa Pisani, Itália

Foi na Renascença que a figura do labirinto começou a se desvincular do mito grego e a se historicizar, a passar por um processo de secularização. Como destacamos no segundo capítulo, o poeta italiano Francesco Petrarca fora considerado um marco para o conceito moderno de paisagem ao subir ao Monte Ventor em 1336. Se nos textos do poeta italiano, que se encontrava no limiar da era moderna, observa-se o “nascimento” da paisagem ocidental, sua desvinculação de uma esfera sagrada, o mesmo pode ser constatado com relação à figura do labirinto, sua secularização, que remete à implicação do indivíduo na história. No poema “Canzoniere” (1366), por exemplo, o labirinto surge como descrição de uma situação amorosa: “[e]m mil trezentos e vinte e sete, precisamente/ à primeira hora do seis de Abril, / no labirinto entrei e dele não sei como sair” (PETRARCA *apud* PEYRONIE, 1998, p. 560). Nas palavras de Peyronie:

Não se trata de um herói exemplar, agora é Petrarca pessoalmente quem passa pela experiência do labirinto. Este já não se acha sob o controle de um monstro mítico, mas sim de uma mortal, a supramencionada Laura. A exatidão maníaca com que são registrados dia e hora não constitui simples superstição amorosa; ela dá plena solenidade ao que representa também o momento da entrada do homem – de sua queda, dirão alguns – no tempo histórico. Do sagrado, estamos passando ao profano. Com Petrarca, nesse seis de abril, foi de certa forma o homem ocidental que entrou no labirinto e

que desde então não cessou de procurar sua saída (PEYRONIE, 1998, p. 560-569).

Se com Petrarca ocorre esta passagem do sagrado ao profano, momento em que a própria imagem que se tem do mundo começa a transmutar, será somente no Romantismo, e, principalmente, na modernidade que o centro do labirinto como símbolo do sentido do mundo começa a ser problematizado:

Simbolizado até o século XVIII pelo centro do labirinto e sempre alcançável em princípio, o sentido se torna, no final do século XIX e ainda mais no século XX, inteiramente problemático. Para circunscrever mais honestamente essa questão do fim e do sentido, a literatura começa a interrogar-se sobre seus meios e sobre sua capacidade de cumprir tais objetivos. A questão da literatura torna-se a primeira que esta deve formular para si própria (PEYRONIE, 1998, p. 567).

O que interessaria salientar é justamente que a imagem clássica do labirinto – aquela que trazia a figura do centro como alvo a ser alcançado, mas também como sentido orientador das narrativas, e, por extensão, como sentido das coisas, do mundo – começa a se desmoronar nos textos modernos. Em narrativas como a do escritor tcheco Franz Kafka, por exemplo, o centro é sempre hipotético, e o seu acesso interditado aos personagens, que geralmente vagam incansavelmente ao seu redor, como ocorre com K., o agrimensor de *O Castelo* (1926). Em *Stalker*, como veremos logo adiante, o centro é inoperante, os personagens conseguem atingi-lo, mas não ultrapassam a soleira do “quarto”, do centro do labirinto, e, nesse sentido, não ocorre a transformação do “eu”, a realização dos desejos mais íntimos, tal como almejavam os personagens. Sendo assim, a constituição do labirinto em *Stalker*, que implica a falência do centro como sentido estruturador, nos auxilia a pensar as perambulações urbanas dos personagens de Samuel Rawet, que caminham de maneira intensiva pelo espaço. Um outro labirinto⁶⁶ é forjado nessas perambulações, acêntrico, feito de modificações espontâneas das trajetórias, em que se segue “avançando progressivamente” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 38), atento aos diversos estímulos sensoriais tal como se exige daquele que adentra em um “espaço liso”.

⁶⁶ Na dissertação intitulada *Nomadismos: Crônica de um vagabundo, de Samuel Rawet, e Alice nas cidades, de Wim Wenders: errantes urbanos*, realizamos um trabalho comparativo entre o conto de Samuel Rawet, “Crônica de um vagabundo”, e o filme *Alice nas cidades*, de Wim Wenders, considerando, entre outras questões, a temática do labirinto. Assim, na presente tese, consideramos importante retomar a questão do labirinto, não só na “Crônica de um vagabundo”, como também na novela “Abama”, relacionando essa temática à da percepção das paisagens urbanas (cf. AZARA, 2010, p. 44-60).

A imagem do labirinto é recorrente nos textos modernos, tanto nas descrições das cidades quanto na estrutura de algumas narrativas, aparecendo em romances de diversos autores, como Franz Kafka, Andréi Biely, Alfred Döblin, Alain Robbe-Grillet, Jorge Luis Borges e Vladimir Nabokov, entre outros⁶⁷:

O recurso à imagem do labirinto nas descrições da cidade é um chavão muito comum nos textos modernos. Pode-se mesmo chegar à conclusão de que, com a revolução industrial, a cidade passou a ser o local onde mais comumente ocorre a experiência do labirinto e que doravante ela assume o papel que durante muito tempo coube à floresta (PEYRONIE, 1998, p. 569).

Se a literatura moderna se valeu da imagem do labirinto, sendo usada por vários autores, de épocas distintas, e em diversas configurações, o que procuraremos ressaltar em nossa leitura é o caráter acêntrico do labirinto das cidades, onde erram os protagonistas dos textos trabalhados: “nos labirintos modernos já não há um centro e, por isso, nos propõe uma Babilônia, uma gigantesca metáfora de uma megalópole onde seria quase impossível seu registro, seu mapeamento, pois estaria em constante mudança” (FUÃO, 2004, s/p). E essa imagem do labirinto se desdobra nos labirintos mentais criados pelos personagens, uma vez que, além de ser uma estrutura emaranhada, o labirinto também se constitui como uma busca interior, mas que aqui também já não comporta a procura de uma essência, visada por um sujeito unificado, uma consciência totalizante. Nesse caso, se ainda existe uma busca, como nas trajetórias dos personagens de Samuel Rawet pelo espaço urbano, ela é labiríntica, assim como o são as perambulações dos personagens, as variações contínuas do trajeto, as mudanças de rota realizadas por um sujeito – caso das narrativas “Abama” e “Crônica de um vagabundo” – também ele descentrado, errante. Sujeito esse que já “não é uma unidade-identidade, mas envoltura, pele, fronteira: sua interioridade transborda em contato com o exterior” (JARDIM, 2004, p. 4), conforme o pensamento de Gilles Deleuze, que orienta a nossa leitura.

⁶⁷ Para um panorama geral da presença da figura do labirinto na literatura ocidental, cf. o verbete “Labirinto” in: PEYRONIE, 1998, p. 555-581.

4.2 *Stalker*

O filme *Stalker*, do cineasta russo Andrei Tarkovski, é uma livre adaptação da ficção científica *Roadside Picnic* (1971) dos irmãos russos Arkady e Boris Strugatsky. Nesse filme, uma região misteriosa – que seria fruto do choque de um meteorito com a terra, de acordo com uma das conjecturas – a Zona, se constitui como uma região isolada por forças militares. Após o seu aparecimento, uma tropa fora enviada à região para descobrir o que acontecera, e os soldados que faziam parte da tropa nunca mais retornaram. Desde então a Zona passou a ser um espaço controlado militarmente cujo acesso só era feito clandestinamente pelos *stalkers*, que são guias capazes de se orientarem nesse espaço labiríntico. Segundo alguns boatos que circulavam na região exterior à Zona, seu interior abrigaria um quarto que seria capaz de realizar os desejos mais íntimos daqueles que conseguissem superar a complexidade do percurso e alcançar a habitação guiados pelos *stalkers*, que recebiam um pagamento para realizar a travessia. Assim, o filme se inicia com o encontro do *stalker* com o “escritor” e o “cientista” – cujos nomes pessoais são omitidos – e, logo depois, os personagens ultrapassam a fronteira fortemente guardada da Zona e adentram o espaço.

O mito de que no interior da Zona os desejos poderiam ser realizados é o mito do labirinto clássico cujo centro é reservado àqueles que souberem se desvencilhar das armadilhas e obstáculos do percurso. A viagem no interior do labirinto é uma viagem iniciatória que operaria uma transformação do “eu” em seu centro e seria confirmada no retorno daqueles que empreenderam a jornada, e que, além disso, marcaria “a vitória espiritual sobre o material e, ao mesmo tempo, do eterno sobre o perecível, da inteligência sobre o instinto, do saber sobre a violência cega” (CHEVALIER *et al*, 1995, p. 531). Nesse sentido, o labirinto da “Zona” pode ser visto como uma busca interior, um labirinto clássico onde presumivelmente ocorreria a transformação do “eu”:

Desse modo, os dois homens atingiram seu objetivo. Haviam passado por muita coisa, refletido sobre si mesmos, reavaliado a si mesmos; e não têm coragem de ultrapassar a soleira da sala que lutaram para alcançar com o risco da própria vida. Eles se dão conta de que são imperfeitos no mais profundo e trágico nível de consciência. Conseguiram força para olhar para dentro de si mesmos – e ficaram horrorizados; mas, no final, falta-lhes a força espiritual para acreditar em si mesmos (TARKOVSKI, 1998, p. 238).

Mas ao mesmo tempo é possível pensar, no próprio filme, o esvaziamento do centro do labirinto como sentido orientador, a inoperância do “quarto” diante do qual os personagens se mantêm perplexos e cuja soleira não conseguem ultrapassar, conforme podemos observar na leitura do arquiteto Fernando Fuão a respeito do labirinto na modernidade: “[m]as no centro não há nada, a não ser a história e o mito que carregamos e adquirimos durante sua travessia. Exatamente no centro habita o falso sentido de que em seu centro sempre existe algo, e que este algo é o centro do qual tudo parte e tudo chega. E esse centro é sempre vazio” (FUÃO, 2004). Dessa forma, *Stalker* pode ser lido também como uma narrativa da falência do centro como sentido orientador, da desconstrução do mito do labirinto clássico. Embora o próprio cineasta afirme que “os dois homens atingiram os seus objetivos”, no filme, o que se observa é que nada se passa quando os protagonistas alcançam a sala, talvez estáticos ante a descoberta de que o que existe no centro o labirinto é o mito, o vazio.

O filme de Tarkovski funciona, de certa maneira, como as narrativas kafkianas em que os personagens vagam no labirinto em torno de um centro inalcançável, hipotético:

Nas narrativas de Kafka a natureza do centro é conjectural, sendo seu acesso geralmente impossível. O personagem kafkiano – é sabido – empurra portas, atravessa corredores, vale-se de intermediários, mas jamais alcança seus objetivos. Por mais que recomece as mesmas iniciativas, é trazido de volta ao ponto de partida e não consegue ir além do umbral. O que existe além desse umbral é algo que ele só conhece por ouvir dizer, e o único contato que terá com tal realidade, ou com tal verdade, será muito indireto (PEYRONIE, 1998, p. 572).

O comentário acima se refere ao romance de Kafka intitulado *O Processo* (1925), mas também poderia ser estendido a outros textos do escritor tcheco, como *O Castelo* – romance incompleto escrito em 1922 e lançado após a morte do autor – cujo centro, o próprio “Castelo”, é um centro inalcançável para o personagem, “K”, o agrimensor, que vaga nas bordas de sua estrutura sem nunca atingir o núcleo do castelo, ou o miniconto “A mensagem imperial”, de 1917, em que um mensageiro imperial se esforça para levar a mensagem para “ti”, “súdito solitário e lastimável”, mas que, no entanto, nunca conseguiria alcançar o “centro do mundo” com a mensagem, sendo que o que faz é percorrer as dobras infinitas do espaço:

[...] esforça-se inutilmente; comprime-se nos aposentos do palácio central; jamais conseguirá atravessá-los; e se conseguisse, de nada valeria; precisaria empenhar-se em descer as escadas; e se as vencesse, de nada valeria; teria

que percorrer os pátios; e depois dos pátios, o segundo palácio circundante; e novamente escadas e pátios; e mais outro palácio; e assim por milênios; e quando finalmente escapasse pelo último portão – mas isto nunca, nunca poderia acontecer – chegaria apenas à capital, o centro do mundo, onde se acumula a prodigiosa escória (KAFKA, 1999, p. 41-42).

São narrativas que apontam para o fim do mito de que no centro do labirinto é que habita a possibilidade de transformação do “eu”, a verdade, o sentido das coisas, das próprias narrativas. Como afirmou Jeanne Marie Gagnebin, em seu comentário a respeito das leituras de Walter Benjamin sobre a narrativa de Kafka, esse miniconto é a mais perfeita narração contemporânea da impossibilidade de narrar, indicia a desagregação da tradição, do sentido único, primordial, a ser transmitido de geração a geração (cf. GAGNEBIN, 1994, p. 75). Mas, ao mesmo tempo, as narrativas de Kafka abrem a possibilidade de novas significações, que não estão mais arraigadas na ideia de continuidade, de uma tradição a ser transmitida, mas que se voltam para a própria transmissibilidade da experiência. Isso posto, consideraremos *Stalker* como um filme que estaria no limiar de uma nova configuração do labirinto, acêntrico, múltiplo, dinâmico, totalmente historicizado.

4.3 O tempo impresso

O cineasta Andrei Tarkovski procurou dar a impressão de continuidade da ação em *Stalker*, como se o filme tivesse sido realizado em um único “plano sequência”, em uma única tomada: “[e]u queria demonstrar como o cinema, com sua continuidade, é capaz de observar a vida sem interferir nela de forma grosseira ou evidente. Pois é nisso que vejo a verdadeira essência poética do cinema” (TARKOVSKI, 2002, p. 235). Além de evocar a possibilidade de inscrição da duração, do tempo no interior de cada quadro, o cineasta almejava um contato mais direto com as coisas, com o mundo, com a própria vida.

Ao restituir lentidão às imagens, o cineasta busca captar o fenômeno na sua duração, a inscrição do tempo no interior do quadro, a inscrição do invisível. E, ao formular a sua concepção de cinema embasada no tempo registrado em suas formas e manifestações reais, no livro *Esculpir o Tempo* (1989), Tarkovski cita o relato sobre o Japão do jornalista russo Ovchinnikov, que comenta o fascínio dos japoneses por todos os sinais de velhice, uma vez que o tempo ajuda a tornar conhecida a essência das coisas:

Sentem-se atraídos pelo tom escurecido de uma velha árvore, pela aspereza de uma rocha ou até mesmo pelo aspecto sujo de uma figura cujas extremidades foram manuseadas por um grande número de pessoas. A todos esses sinais de uma idade avançada eles dão o nome de saba, que significa, literalmente, ‘corrosão’. Saba, então, é um desgaste natural da matéria, o fascínio da antiguidade, a marca do tempo, ou pátina. Saba, como elemento do belo, corporifica a ligação entre arte e natureza (OVCHINNIKOV *apud* TARKOVSKI, 2002, p. 66-67).

Preocupado em observar a vida sem interferir de forma evidente, o que o cineasta russo apresenta em seus filmes é “um pouco de tempo em estado puro”, é o registro de uma impressão do tempo. Ele também evoca uma imagem do cinema dos primeiros tempos, *A chegada do trem à estação Ciotat*, dos irmãos Lumière, para afirmar uma nova maneira de ver o mundo, o surgimento de um novo princípio estético:

Pela primeira vez na história das artes, da cultura, o homem descobria um modo de registrar uma impressão do tempo. Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do tempo real. Tendo sido registrado, o tempo agora podia ser conservado em caixas metálicas por muito tempo (teoricamente, para sempre) (TARKOVSKI, 20, p. 71).

O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais, a inscrição do invisível no fotograma, pode ser observado em duas cenas de dois filmes do cineasta: uma do filme *Espelho* (1974), e outra do filme *Stalker* (1979). No primeiro filme, um médico que erra o caminho para o lugar ao qual se dirigia, encontra com a protagonista Maria, sentada em uma cerca. Após uma breve conversa com ela, o médico vai embora, parando, em um momento, quando sente o farfalhar sobre a relva, “a beleza do vento soprando nas árvores”, o tempo impresso, o invisível que se faz visível na película (Fig. 24) e (Fig. 25). Já no filme *Stalker*, o que se observa são as ruínas, o “saba”, a marca do tempo em tudo aquilo que carrega consigo a degradação, a corrosão. Nos *frames* da Fig. 26 e da Fig. 27, retirados de uma sequência em que a câmera capta em um movimento de *travelling* objetos enferrujados, moedas, molas, “ferros-velhos” que carregam consigo a impressão do tempo, nota-se que o cineasta também se sente atraído por esses objetos desgastados, corroídos, que dão aos planos do filme o peso do tempo que passa e que deixa a sua marca, a sua impressão na película.



Figura 24 – Frame do filme *O Espelho* (1975), de Andrei Tarkovski.



Figura 25 – Frame do filme *O espelho* (1975), de Andrei Tarkovski.



Figura 26 – Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.



Figura 27 – Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.

4.4 A zona

Assim como o *stalker* adentra a Zona, penetra no espaço de maneira tateante⁶⁸, o espectador também é “mergulhado” no espaço semovente da Zona: “os personagens são atomizados na espessura da natureza, eles estão em um devir-imenso da floresta russa. Nós mergulhamos com eles em uma clareira, em uma escapada de uma paisagem natural, no entanto contaminada em alguns lugares”⁶⁹ (MONS, 1999, p. 242). O comentário de Alan Mons diz respeito a uma cena em que, após um *travelling* que enquadra os personagens

⁶⁸ Em inglês, o verbo *stalk* significa: perseguir, espreitar, caminhar pé ante pé, dar passos longos, marchar titubeando, típico de quem adentra em um território desconhecido.

⁶⁹ “les personnages sont atomisés dans l’épaisseur de la nature, ils sont dans un devenir-immense de la forêt russe. Nous plongeons avec eux dans une trouée, dans une échappée d’un paysage naturel, pourtant contaminé ici ou là”.

dentro de outro quadro (a janela da carcaça de um carro) (Fig. 28), a câmera, agora em plano fixo (Fig. 29), capta a “atomização” – o fato de serem submetidos às radiações atômicas do espaço – dos personagens, que estão no interior de um “devir-imenso” da floresta russa, nesse espaço contaminado em algumas partes que acaba por contaminar os próprios personagens. Mas essa contaminação se dá menos, a nosso ver, pelas supostas radiações da Zona do que pela própria característica do “devir”, o fato de este ser da ordem do contágio, da contaminação, da configuração de uma zona de “indiscernibilidade”: “[d]evir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula” (DELEUZE, 1997a, p. 11). É uma zona de contaminação mútua, protocooperação, simbiose, espaço de experimentação. A Zona é um labirinto de tipo especial porque não possibilita uma visão aérea, de sobrevoo, não existe um arquiteto que possua o mapa do espaço, e mesmo a fuga pelo alto é impossibilitada, uma vez que a experiência da Zona é a experiência da imanência, e, se existe uma saída desse espaço labiríntico, ela depende menos de um mapa, de um ponto de “transcendência”, do que de orientações locais, configurações espontâneas que exigem um pensamento que leve em conta a paridade entre os seres, a aderência dos personagens ao espaço – lembramos que, no mito clássico, ao se ver aprisionado em sua própria construção, Dédalo teria construído para si e para o seu filho Ícaro asas de cera, com as quais eles teriam conseguido fugir do labirinto sobrevoando a estrutura. O “fio de Ariadne” (espécie de porca amarrada a um pano) que é lançada pelo *stalker*, só funciona localmente, e os personagens, para saírem do espaço, devem de certa forma ser “expelidos”, quer dizer, não depende somente da vontade daqueles que estão na Zona, mas da percepção sensível, corporal do espaço, tal como a percepção do *stalker*, para quem a Zona é antes de mais nada uma experiência do devir: “[o] devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível” (DELEUZE, 2007, p. 19).

A Zona é um espaço metamórfico cujos movimentos autônomos coincidem em algumas tomadas com os movimentos autônomos da própria câmera, dos próprios planos – que não são planos subjetivos e nem objetivos – mas o “olho” da própria Zona que devolve o olhar dos personagens, um olho não-humano que cinde a estrutura de uma câmera objetiva/subjetiva. Se na Zona havia a suspeita da presença de uma força sobrenatural no espaço, uma vez que ocorria eventos inexplicáveis, como o desaparecimento da primeira tropa

enviada ao local, o que é importante ressaltar é a constituição de um espaço autônomo, cuja “força” advém dos seus próprios movimentos, de suas próprias intensidades, e não de alguma instância exterior. O “ser da Zona” se manifesta tanto nos movimentos autônomos da câmera quanto nas pulsações do próprio espaço, como se observa no plano em que o solo da Zona se mostra movediço (Fig. 30), ou quando uma nuvem de poeira toma conta da imagem (Fig. 31).



Figura 28 – Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.



Figura 29 – Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.



Figura 30 – Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.



Figura 31 – Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.

No cinema também é possível observar a criação de um *plano de imanência* que possibilita a circulação das hecceidades, intensidades e devires de toda ordem. No caso de *Stalker*, o filme gira em torno da Zona, território semovente, espaço liso, labiríntico, espaço de experimentação que exige um aproximar-se com cautela, pelo tato, através de uma percepção háptica. A Zona é um plano de imanência⁷⁰ que abre a experiência do espaço a uma

⁷⁰ Embora possa ser um pouco redutor associar a “Zona” ao “plano de imanência”, o que importa ressaltar é que o próprio filme é que cria o plano, um espaço liso, labiríntico, composto de intensidades, tal qual o espaço semovente da “Zona”. Desse modo, o tipo de percepção exigida daqueles que adentraram o espaço e entraram

forma intensiva de percepção, mas que só é possível porque é o próprio cinema que cria o plano a partir das imagens-tempo, o próprio espectador “mergulha” no universo da Zona, experimenta o fluir do tempo inscrito nos quadros, percorre o espaço labiríntico com os personagens (e não através deles). Essa proximidade é favorecida pelos movimentos lentos de câmera, pelos longos planos fixos que fazem o espectador sentir a duração, a impressão do tempo. Aqueles que veem os filmes de Tarkovski experimentam uma percepção háptica, e essa relação só é possível porque no interior dos planos os personagens também passaram a fazer parte do composto de sensações da zona, entraram em uma relação de imanência com o espaço – relação antes reservada apenas ao *stalker*, o “iniciado” – e experimentaram o labirinto enquanto percurso, trajetória intensiva que não almeja um centro como sentido único e estruturador, mas se atém ao ato de percorrer as dobras, bifurcações e meandros do espaço. Nesse sentido a zona não é representação, mas a criação de um plano de imanência povoado por intensidades, hecceidades, singularidades impessoais. Ao ser perguntado a respeito do significado da zona, Tarkovski respondera: “[a] Zona não simboliza nada, nada mais do que qualquer outra coisa em meus filmes: a zona é uma zona, é a vida, e, ao longo dela, um homem pode se destruir ou se salvar” (TARKOVSKI, 2002, p. 241), e é justamente em seu último texto que Gilles Deleuze vai relacionar a imanência à vida, “uma vida”:

O que é a imanência? uma vida... [...] A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, mas singular, que desprende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece. *Homo tantum* do qual todo mundo se compadece e que atinge uma espécie de beatitude. Trata-se de uma hecceidade, que não é mais de individuação, mas de singularização: vida de pura imanência, neutra, para além do bem e do mal, uma vez que apenas o sujeito que a encarnava no meio das coisas a fazia boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em favor da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora ele não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida... (DELEUZE, 1995, p. 12-14).

Mas a vida, uma vida, enquanto puro acontecimento, não é a vida de um sujeito que “pode se perder ou se salvar”, mas uma vida neutra, pura imanência:

Puro plano de imanência, de univocidade, de composição, onde tudo é dado, onde dançam elementos e materiais não formados que só se distinguem pela

em uma relação de imanência, nos auxilia a pensar a respeito da criação de um plano de imanência na escrita, um plano de singularidades impessoais.

velocidade, e que entram nesse ou naquele agenciamento individuado de acordo com suas conexões, suas relações de movimentos. Plano fixo da vida, onde tudo mexe, atrasa ou se precipita (DELEUZE, 1997b, p. 40).

A relação da Zona com a imanência, com “uma vida”, ultrapassa o decalque, a representação, a imagem do labirinto, como se, subjacente à estruturação do labirinto só restasse um universo de velocidades e lentidões, um “espaço liso”, rizomático, desterritorializante. Deleuze contrapõe à imagem clássica do pensamento, que aspira à universalidade, um pensamento nômade, que não recorre a um sujeito pensante universal, mas invoca uma raça singular, e “não se funda numa totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar” (DELEUZE, 1997a, p. 41). Esse “meio sem horizonte” é o plano de imanência, a imagem do pensamento: “[o] plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento...” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 53). O pensamento nômade se funda sobre um espaço liso, deserto, estepe onde tudo está em devir, assim como as artes “nômades” que criam a possibilidade de constituição do plano, que se abrem à experiência intensiva do espaço:

O deserto de areia não comporta apenas oásis, que são como pontos fixos, mas vegetações rizomáticas, temporárias e móveis em função de chuvas locais, e que determinam mudanças de orientação dos percursos. É nos mesmos termos que se descreve o deserto de areia e o de gelo: neles, nenhuma linha separa a terra e o céu; não há distância intermediária, perspectiva, nem contorno, a visibilidade é restrita; e, no entanto, há uma tipologia extraordinariamente fina, que não repousa sobre pontos ou objetos, mas sobre *hecceidades*, sobre conjuntos de correlações (ventos, ondulações da neve ou da areia, canto da areia ou estalidos do gelo, qualidades tácteis de ambos); é um espaço táctil ou “háptico”, e um espaço sonoro, muito mais do que visual... A variabilidade, a polivocidade das direções é um traço essencial dos espaços lisos, do tipo rizoma, e que modifica sua cartografia (DELEUZE. 1997a, p. 54).

A Zona é pura intensidade, experiência de uma visão aproximada, sem horizontes, sem perspectiva, que cria o plano de imanência tal como o universo criado pelo pintor: “[...] e por vezes é preciso deitar na terra, como faz o pintor, para localizar o "motivo", isto é, o percepto” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222), ou ainda “Cézanne falava da necessidade

de já não ver o campo de trigo, de ficar próximo demais dele, perder-se sem referência, em espaço liso” (DELEUZE, GUATTARI, 1997a, p. 204). Dessa forma, as perambulações urbanas dos personagens de Samuel Rawet, lidas comparativamente à experiência labiríntica da zona, ampliam o entendimento de uma percepção sensível do espaço, que observamos nas narrativas do escritor.

4.5 Perambulações rizomáticas

Uma hecceidade não tem nem começo nem fim, nem origem nem destinação; está sempre no meio. Não é feita de pontos, mas apenas de linhas. Ela é rizoma.

Gilles Deleuze.

A experiência do espaço urbano em Samuel Rawet é aquela que transforma a cidade em paisagem através da percepção das singularidades do espaço. A trajetória errante de seus personagens desterritorializa o espaço estriado da cidade, que é composto de demarcações, delimitações, marcos e referenciais que orientam o passante. No espaço estriado a percepção é óptica, os trajetos são subordinados aos pontos, vai-se de um lugar a outro, mede-se o espaço a fim de ocupá-lo. Em narrativas como “Abama” e “Crônica de um vagabundo” a cidade se configura como labirinto acêntrico, espaço liso, rizoma. Nesse sentido, o filme *Stalker* nos auxilia a pensar uma percepção háptica do espaço nas narrativas de Samuel Rawet. Se todas as cidades possuem um mapa, uma cartografia, um plano, a experiência daquele que caminha pelo espaço intensivamente abre a possibilidade da constituição de um “plano de imanência” que implica na total imersão no espaço, uma “Zona” que exige do caminhante um outro tipo de percepção. Ao adentrar na cidade e abandonar o ponto de vista soberano o sujeito experiencia a cidade como deserto, estepe, espaço liso, sem perspectiva, sem horizonte, pois as cidades “fecham a vista à chave/ Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de/ todo o céu” (PESSOA, 2013, p. 27). O labirinto acêntrico é constituído pelo sujeito que percorre ao acaso o espaço, mas é o próprio sujeito, por sua vez, que é constituído, atravessado pelas intensidades, hecceidades do espaço que cindem o sujeito habitual da percepção e elevam as percepções vividas ao estatuto de perceptos. Sendo assim, como

podemos observar no segundo capítulo, o que se dá é um encontro pré-reflexivo, sensível, pré-racional entre o sujeito e o espaço que instaura a paisagem. O sujeito, na paisagem, experimenta a desorientação, a perda de qualquer referência, o fato de ser invadido pelo mundo. Experimentar a paisagem, nesse sentido, é adentrar o labirinto:

A sensação de se perder está implícita na experiência labiríntica, além da sensação de estreiteza, a impressão de que o espaço nos devora [...]. A experiência labiríntica se faz tateando, em tentativas diversas; sem marcos precisos, tornamo-nos cegos no espaço, como somos na escuridão. Somos obrigados a avançar tateando (JACQUES, 2003, p. 93).

O sujeito que se perde inevitavelmente entra no labirinto, as trajetórias ao acaso e a errância pelo espaço faz com que o caminhante varie continuamente suas orientações, que são sempre locais, independem de um plano ou traçado prévio, como acontece no “espaço liso”:

No espaço liso, portanto, a linha é um vetor, uma direção e não uma dimensão ou uma determinação métrica. É um espaço construído graças às operações locais com mudanças de direção. Tais mudanças de direção podem ser devidas à natureza mesma do percurso, como entre os nômades do arquipélago (caso de um espaço liso "dirigido"); mas podem dever-se, todavia mais, à variabilidade do alvo ou do ponto a ser atingido, como entre os nômades do deserto, que vão em direção a uma vegetação local e temporária (espaço liso "não dirigido") (DELEUZE, 1997a, p. 185).

Se a cidade é o “espaço estriado por excelência” (cf. DELEUZE, 1997a, p. 165), através da experiência do labirinto, da desorientação, da falta de rumo – “[s]em rumo certo orientava-se apenas pelo vento e pelo que lhe parecia ser o rumo da água” (RAWET, 2004, p. 232) –, da “variabilidade do alvo ou do ponto a ser atingido”, a cidade passa por um processo de desterritorialização, torna-se um espaço liso, de experimentação, atravessado por intensidades impessoais, neutras, “um vento, um som, um cheiro”. A experiência do labirinto não é apenas a de uma estrutura com vários caminhos, bifurcações, *trompe l’oeil*, atalhos falsos e armadilhas, mas também aquela que parte de uma condição subjetiva, de um estado de desorientação, de uma busca pessoal cujo alvo é indeterminado, incerto, tal como ocorre nas narrativas de Samuel Rawet consideradas nesta tese.

A busca encetada pelos personagens do filme *Stalker*, ainda que movida pelo mito, nos auxilia a refletir sobre a percepção do espaço nas narrativas do escritor brasileiro, mas ao

mesmo tempo demonstra como em algumas narrativas a imagem do centro – mesmo que este seja inoperante – é suprimida, não aparece nem mesmo como um centro inatingível, inalcançável. Assim sendo, um novo tipo de labirinto, rizomático, cujo modo de percepção/orientação é aquele do guia *stalker* – tateante, sensível, imanente ao ambiente – se configura nas narrativas de Samuel Rawet.

O labirinto do tipo “rizoma” se dá na configuração da paisagem, na abertura a uma percepção sensível, uma abertura às hecceidades, aos perceptos e afetos que cindem o sujeito habitual da percepção, no encontro pré-reflexivo entre o sujeito e o espaço, nas sensações. “Espaço liso” e labirinto rizomático estão subsumidos no plano de imanência, plano de composição que a arte estabelece como bloco de sensações. É nesse sentido que o “espaço liso” se dá quando ocorre a criação do plano:

O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma *percepção háptica*, mais do que óptica. [...] É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. *Spatium* intenso em vez de *Extensio*. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. [...] o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo (DELEUZE, 1997a, p. 185).

As intensidades, os ventos, os ruídos, os perceptos transformam o espaço em labirinto acêntrico, em *rizoma*. Uma das características mais importantes do rizoma é a de ter sempre múltiplas entradas; ele se refere a um “mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (DELEUZE, 1995, p. 33). Além dessa característica, o fato de o rizoma não possuir um centro, uma vez que qualquer parte pode (e deve) ser conectada a qualquer outra e o fato de ser povoado por multiplicidades, configuram o labirinto acêntrico do *rizoma* no qual não se vai de um ponto a outro, mas os pontos se encontram subordinados ao trajeto, às trajetórias.

É nesse sentido que compreendemos a figura do labirinto nas narrativas de Samuel Rawet, rizomático, acêntrico, o labirinto é um modo de percorrer intensivamente o espaço, de afetar e ser afetado pelos estímulos e as sensações que constituem o espaço urbano: “[a]ntes de ser uma forma, o Labirinto é um estado sensorial. Antes de ser espaço, é um caminho”

(JACQUES, 2003, p. 84). Embora seja um estado sensorial antes de ser uma forma, o labirinto não é algo apenas subjetivo, mental, mas, fundamentalmente, um encontro pré-reflexivo entre o sujeito e o espaço, entre o sujeito e o emaranhado de ruas, esquinas, bifurcações, e estímulos diversos da cidade. Como salientamos um pouco antes, a experiência do espaço liso e do labirinto rizomático estão subsumidas na criação de um plano de composição, plano de imanência:

O plano de consistência ou de composição (planômeno) se opõe ao plano de organização e de desenvolvimento. A organização e o desenvolvimento dizem respeito à forma e substância: ao mesmo tempo desenvolvimento da forma, e formação de substância ou de sujeito. Mas o plano de consistência ignora a substância e a forma: as hecceidades, que se inscrevem nesse plano, são precisamente modos de individuação que não procedem pela forma nem pelo sujeito. O plano consiste, abstratamente mas de modo real, nas relações de velocidade e de lentidão entre elementos não formados, e nas de composições de afectos intensivos correspondentes ("longitude" e "latitude" do plano). Num segundo sentido, a consistência reúne concretamente os heterogêneos, os disparates enquanto tais: garante a consolidação dos conjuntos vagos, isto é, das multiplicidades do tipo rizoma. Com efeito, procedendo por consolidação, a consistência necessariamente age no meio, pelo meio, e se opõe a todo plano de princípio ou de finalidade (DELEUZE, 1997a, p. 195-196).

As hecceidades que se inscrevem neste plano são elas próprias rizomáticas, sem começo nem fim, multiplicidades intensivas que atravessam o sujeito, que dão à narrativa um outro estatuto. A percepção do espaço agora é puramente sensível, e o labirinto, imersão nas singularidades da cidade: “à vista de um cão um impulso induziu-o a encetar uma caminhada que se realizava em si mesma, sem destino, não porque vagasse à toa, mas porque não havia destino” (RAWET, 2004, p. 220). O trecho citado é da obra “Crônica de um vagabundo”, narrativa paradigmática da afirmação do labirinto rizomático da cidade, uma vez que apresenta a figura do vagabundo no sentido de um homem ordinário, qualquer, que percorre o espaço urbano sem ponto de partida nem de chegada:

Caminhou com firmeza mas sem saber para onde ia. A necessidade de movimento projetava-o como se estivesse bem determinado em seus propósitos. O corpo doía-lhe da viagem noturna, e embora trouxesse uma carga de amargura suficiente para garantir um deslumbramento momentâneo diante da paisagem, ele que normalmente não era tão amigo assim de paisagens, caminhava em passadas firmes sem desvios de atenção nem rompantes de ódio (RAWET, 2004, p. 211).

Como já tivemos oportunidade de salientar, o personagem da “Crônica de um vagabundo” nega a paisagem, a possibilidade de contemplação, de deslumbramento ante uma cena que se descortina diante dele. No entanto, essa negação se refere a uma concepção clássica da paisagem, que implica um observador que contempla determinada porção do espaço que se oferece ao seu olhar. Nas narrativas de Samuel Rawet, inclusive na própria “Crônica de um vagabundo”, a paisagem se constitui de outra maneira, além da concepção clássica, como um encontro primordial entre o sujeito e o espaço que possibilita a percepção das singularidades, dos detalhes da cidade. Mas existe também algo de grandioso nessa percepção, que ultrapassa as condições de um sujeito percipiente, que o faz passar do olhar à visão:

Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222).

As percepções vividas são estouradas pelos perceptos que atravessam o sujeito, que, por sua vez, se torna um vidente, alguém que percebe a cidade para além dos limites do “ego”. A passagem do olhar à visão se dá durante a caminhada do protagonista, na afirmação do labirinto acêntrico da cidade e nas potencialidades advindas da condição errante daquele que se encontra nos interstícios do espaço urbano, nas dobras da cidade, e tece puras trajetórias que não se subordinam a nenhum ponto, mas inscrevem a experiência do sujeito errante, daquele que simplesmente passa pelo espaço e é atravessado pelos perceptos: “[n]ão fez caso da expressão do outro, entrou no ônibus, ocupou o seu lugar, pensando no que poderia ser um fim provisório. Não de quem chega, ou de quem parte. Mas de alguém que apenas passa” (RAWET, 2004, p. 243).

Em “Abama” também se observa a constituição da cidade como labirinto acêntrico que potencializa a visão do personagem. A busca de Zacarias por seu “demônio particular” comporta a deambulação pelo espaço urbano, o andar a esmo, além da variabilidade do

destino, como se observa quando Zacarias decide no meio de uma caminhada visitar Urias, um antigo amigo o qual não sabia se morava no mesmo endereço ou até mesmo se ainda estava vivo:

Se tomasse um ônibus agora ainda encontraria Urias acordado. Procura entre as várias placas uma com a numeração que lhe sirva. Há quase dois anos não vê Urias. Talvez nem morasse na mesma casa, talvez nem vivesse. Mas o rumo é indiferente, veria ao menos o que não havia visto hoje (RAWET, 2004, p. 432).

No trecho acima se observa que para Zacarias o rumo a tomar é indiferente, e que mesmo se a casa do amigo Urias não fosse encontrada poderia ao menos ver o que não havia visto: o saldo da caminhada é a visão, e é o fato de andar a esmo pelo espaço que possibilita a abertura à paisagem. Entretanto, como salientou o professor e pesquisador Leonardo Tonus: “[ó]rgão da visão e símbolo do conhecimento intelectual humano em praticamente todas as culturas, o olho é em Samuel Rawet fonte de cegueira, na medida em que ele oferece uma percepção parcial das coisas” (TONUS, 2007, p. 121). A visão é fonte de cegueira em Samuel Rawet, porém também podemos pensar esta cegueira não apenas como uma percepção parcial das coisas, mas como constituição de uma verdadeira percepção háptica do espaço. Existe uma percepção mais sensível da cidade, a orientação se dá menos pelo rumo a ser seguido do que por variações provisórias do percurso, ou seja, o trajeto, em Samuel Rawet não se subordina ao ponto: “[p]recisa ganhar a avenida, precisa com urgência vencer os metros que o separam da iluminação mais intensa” (RAWET, 2004, p. 431). A necessidade de sair da parte mais sombria das ruas obedece a uma lógica momentânea, fruto da caminhada. Tal como para um *stalker* a orientação espacial se dá experimentalmente, é uma percepção local, sensível à atmosfera que envolve o personagem: “[e]nfim, a avenida. Um farol de carro ilumina-lhe meio corpo, vira-se para que o resto se limpe do pó de sombras” (RAWET, 2004, p. 432). Sendo assim, a paisagem urbana se configura como um espaço intensivo que deixa de ser mero pano de fundo para as deambulações do protagonista, mas que afeta efetivamente Zacarias, como se observa no trecho já citado anteriormente de “Abama”: “[a] súbita claridade lhe infunde uma expressão serena de quem está a um passo de uma clareza duramente conquistada” (RAWET, 2004, p. 444). A relação que se estabelece aqui não é a de uma metáfora, que seria algo da ordem de uma comparação, na qual a “súbita claridade” seria como a clareza que Zacarias conquistara. A relação não é metafórica porque a “súbita

clareza” realmente incute no personagem certa “serenidade”, trata-se de um pensamento-paisagem, e não um pensamento sobre a paisagem. E é a errância do personagem, a percepção háptica daquele que se encontra em um labirinto acêntrico que favorece a intensificação da relação entre sujeito e espaço que está no cerne da transformação da cidade em paisagem como já tivemos oportunidade de salientar.

Assim como o protagonista da “Crônica de um vagabundo” que deambula sem rumo certo pelas ruas da cidade, Zacarias também percorre o espaço intensivamente, de maneira não programada, errante, totalmente aberta à cidade como experiência sensível:

Continua a andar até que um freio brusco de ônibus reclama sua atenção. [...] Estava numa fila de ônibus. Os que se encontravam à sua frente embarcam, os que esperavam atrás também, ao gesto que lhes faz, como se estivesse aguardando um outro, este não lhe servia. No instante da partida um homem e dois meninos chegam correndo, mas não conseguem subir. Fechada a porta, o ônibus arranca. Comentaram o filme visto, um documentário, pelos trechos que o mais velho repete empolgado. Uma águia mata uma cobra, uma cobra come um rato, as salamandras devoram as rãs, e os ursos, os peixes. O mais novo tem nos olhos um espanto. É nele que Zacarias se concentra. Vence o mais forte, cada um precisa comer, a natureza é sábia. O pai fala com calma, pesando cada frase, a voz grave dos grandes momentos, e assume diante dos dois uma atitude de sábio. Ainda com os olhos no menor, Zacarias faz sinal para um lotação. Antes de sentar-se no banco, ainda vê os olhos de espanto, mais espantados com a explicação, os olhos de quem nunca aprenderá por meio de frases. Para onde vai o lotação? Pouco importa. Não resistira ao impulso de fugir depois do que fora dito.

Guiado pelo acaso – um freio brusco de ônibus chama a atenção do personagem durante a sua caminhada e, logo depois, ele se encontra na fila para embarcar no lotação – Zacarias, ao se irritar com o ensinamento que um pai passava aos seus filhos – ensinamento este embasado na tradição, no senso comum, no clichê –, segue um impulso e embarca no próximo ônibus. É importante ressaltar que o personagem, ainda que parta de uma busca que acabará se concretizando no final da novela na forma do duplo Abama – que de certa forma “justificaria” suas deambulações, pois esse duplo é o produto das longas caminhadas do protagonista –, ele, no entremeio desse encontro, se abre a uma experiência fundamental com o espaço urbano, advinda da caminhada sem rumo certo. “Para onde vai o lotação? Pouco importa”, o que importa é o ato de experienciar o espaço urbano, a abertura ao conhecimento sensível do espaço e a aceitação da marca do presente advindo da paisagem:

Bem capaz de ir para o fim da linha. Ironia e hesitação. Para trás o pontilhão sobre o canal e os armazéns do cais do porto, os gasômetros, os silos. A fumaça de veículos enevoa uma estrada clara e marginada de fábricas. Alguns edifícios escapam à sisudez padrão e ilustram com ligeireza um lugar agradável de trabalho. Ao calor junta-se um mau cheiro, bem nítido quando ultrapassam o cemitério. Recostado numa poltrona de ônibus interestadual ainda como belo belo na memória olhara para o céu numa certa tarde cinzenta em que a estrada era um meio de conquistar mais um dia. Houvera uma palavra no pensamento: piedade; depois outra: Deus; na paisagem de sua janela dois urubus cortaram uma diagonal à procura da vala rente ao curtume. Como saldo, um brilho líquido nos olhos e um vinco mais forte no canto dos lábios. Surge da noite a poalha mágica da refinaria. Cilindros largos, tubos serpentinas, num painel de fogo e prata sobre o que fora lodo e lixo. Ainda aqui não se empolgar com a imaginação, e aceitar da paisagem a marca do presente (RAWET, 2004, p. 435).

No trecho acima é possível visualizar como a paisagem em Samuel Rawet se configura de maneira complexa e afeta o personagem de várias formas. Primeiramente, sentado na poltrona de um ônibus, Zacarias observa os gasômetros, silos e fábricas que compõem a paisagem atravessada pelo ônibus. A estrada é enevoadada pela fumaça dos veículos, o que dá um tom onírico ao que é visto, uma atmosfera de algo impreciso, indefinido. Dentre esses elementos se destacam alguns edifícios que escapam à sisudez de algumas construções e evocam um lugar agradável de trabalho. Ao mesmo tempo, a sensação de calor e o mau cheiro se adicionam à visão da cena, demonstrando a presença de outros sentidos no ato de percepção da paisagem. Logo depois, ocorre a lembrança de uma cena: recostado na poltrona de um ônibus interestadual, Zacarias se emocionara com o voo de dois urubus numa certa tarde cinzenta. Após essa lembrança, “surge da noite a poalha mágica da refinaria”, um painel de fogo e prata desenhado pelos cilindros largos e tubos serpentinas. A imagem é fascinante, os tubos e cilindros da refinaria envoltos em uma leve poeira (poyalha) surgem da noite compondo uma paisagem que poderia levar o protagonista a se emocionar novamente. Todavia, após essa visão, o personagem nega a possibilidade de se “empolgar com a imaginação”, de se comover com a cena fulgurante que surge e passa a compor a paisagem atravessada pelo ônibus.

Como já tivemos oportunidade de salientar, a negação dessa comoção ante uma cena vista aparece não só em “Abama” como também na “Crônica de um vagabundo”. “Aceitar da paisagem a marca do presente” implica a preocupação com um contato mais intensivo com a paisagem, primordial. Antes de ser um panorama que encanta os protagonistas das narrativas

rawetianas, a paisagem é o fato, o concreto, o objeto, o dado empírico que emerge durante a caminhada dos personagens. Mas ao mesmo tempo ela é composta também pelas singularidades neutras, hecceidades que atravessam os sujeitos. E são essas hecceidades que possibilitam a criação de um plano intensivo que se constitui ao mesmo tempo através das caminhadas sem rumo certo dos protagonistas. A percepção das singularidades do espaço urbano o elevam a um outro estatuto, a cidade, então, devém labirinto acêntrico, rizomático, concomitantemente à sua constituição como paisagem.

4.6 Zonas crepusculares

Porque subiria até o cume das mais altas colinas, já que em seguida ser-lhe-ia necessário descer, e, tendo descido, como fazer para não passar a vida contando como fez para subir? Por que fingiria viver? Porque continuaria?

Georges Perec, *Um homem que dorme*

O romance *Um Homem que dorme* (1967), de Georges Perec, narra a trajetória de um jovem estudante que certo dia não se levantara da cama para realizar uma prova da faculdade e, após esse ato, começa a passar as horas se escondendo de seus amigos e perambulando pelas ruas parisienses. O narrador⁷¹ salienta que o fato de não ir realizar o exame da faculdade “não é um gesto premeditado, nem é um gesto, aliás, mas uma ausência de gesto, um gesto que você não faz, gestos que evita fazer” (PEREC, 1988, p. 14). O ato não é cogitado, o protagonista simplesmente não se levanta da cama e deseja não agir. Espécie de Bartleby, que “preferia” não realizar as tarefas que lhe eram impostas por seu chefe, o jovem estudante passa a não ter vontade de realizar as tarefas ordinárias que lhe caberiam, “não tem vontade de ver ninguém, nem de falar, nem de sair, nem de mover-se” (PEREC, 1988, p. 16). A partir de então o protagonista passa a um estado de negação total, de não ação, de inércia:

Você é um ocioso, um sonâmbulo, uma ostra. As definições variam segundo as horas, segundo os dias, mas o sentido continua mais ou menos claro: você

⁷¹ O narrador utiliza o inquietante pronome pessoal “tu” para descrever as ações do personagem, como se esse fosse uma marionete guiada por uma voz ou consciência íntima ao personagem, daí o uso do pronome pessoal. Mas, ao mesmo tempo, o uso desse pronome causa um estranhamento naquele que lê a história, como se esta fosse dirigida diretamente ao leitor. A tradução para o português, como “você”, embora perca um pouco da relação de intimidade, que no francês é mais forte, ainda assim passa a mesma sensação de estranheza para o leitor.

sente que é pouco talhado para viver, para agir, para dar forma; você quer apenas durar, quer apenas a espera e o esquecimento (PEREC, 1988, p. 19).

Após romper todo tipo de vínculos, com a universidade, com os amigos, o personagem não sente mais vontade de agir, de pensar, de sair, de mover-se, de viver. Uma existência totalmente neutra, impessoal, indiferente. No entanto, a própria potência dessa indiferença chega a ser questionada no final do romance:

A indiferença é inútil. Você pode querer ou não querer, que importa! Jogar ou não jogar uma partida de bilhar elétrico, alguém, de qualquer modo, introduzirá uma moeda de vinte centavos na fenda do aparelho. Você pode acreditar que ao tomar diariamente a mesma refeição você efetua um gesto decisivo. Porém sua relutância é inútil. Sua neutralidade nada quer dizer: Sua inércia é tão vã quanto a sua cólera.

Você acredita passar, indiferente, percorrer as avenidas, deixar-se levar pela cidade, seguir os passos das multidões, penetrar no jogo das sombras e das frestas.

Mas nada aconteceu: nenhum milagre, nenhuma explosão (PEREC, 1988, p. 114).

A neutralidade do personagem “não quer dizer nada”, o ato de seguir indiferente não consegue atingir a sua força, a sua potência. O personagem, “[a]mnésico errante no país dos cegos”, sucumbe ante a sua própria insignificância, ante a sua própria vacuidade:

Não, você não é mais o dono anônimo do mundo, aquele sobre o qual a história não tinha influência, aquele que não sentia a chuva cair, que não percebia a noite chegar. Você não é mais o inacessível, o límpido, o transparente. Você tem medo, espera. Você espera, na praça Clichy, que a chuva cesse (PEREC, 1988, p. 117).

No que diz respeito à percepção das paisagens urbanas, convém analisar como se dá o processo perceptivo em Georges Perec. A percepção é um elemento constitutivo da narrativa que começa explorando o estado fronteiro entre a vigília e o sono, estado de imprecisão, suspensão em que ocorre a oscilação do eu, a dissolução de um ponto de vista unificador da experiência. Esse estado, conhecido como “hipnagógico”, favorece a experiência alucinatória, em que os limites entre o sujeito e o espaço se tornam imprecisos, flutuantes. Estado propício ao percepto, à percepção em devir, à constituição de um Corpo sem órgãos: “[m]as o corpo, neste instante, não mais apresenta a bela unidade de há pouco, na verdade, se espalha em todos os sentidos” (PEREC, 1988, p. 12), e no qual “as noções de próximo e longínquo, alto e baixo, diante e detrás tenham deixado de ser inteiramente precisas” (PEREC, 1988, p. 10). A exploração desse estado fronteiro – referência ao início de *A caminho de Swann* (1913), do

escritor francês Marcel Proust (1871-1922), que se inicia de maneira semelhante ao se instalar nesse limiar – também é retomada em outro momento da narrativa, quando o personagem se imagina como se fosse um grande navio na escuridão, cercado por um mar negro, imóvel, liso. No entanto, aqui, a intensificação da visão faz o protagonista experimentar radicalmente o rompimento de fronteiras, o estado experimentado aquém das ideias claras e distintas do sujeito percipiente:

Você não consegue mais saber se você é em primeiro lugar roda de proa sozinha deslizando no mar negro e levantando ondas brancas e em seguida, quase ao mesmo tempo, algo como a consciência de ser essa roda de proa, isto é, acima, o navio inteiro do qual você é o passageiro imóvel apoiado à amurada numa pose meio romântica, ou antes, pelo contrário, há o navio inteiro deslizando no mar negro, com você, único passageiro, apoiado ao passadiço, depois, excessivamente aumentado, um detalhe único desse navio, a roda de proa, abrindo as ondas, soerguendo de cada lado duas vagas brancas, espessas, mas talvez por demais bem desenhadas para serem verdadeiramente ondas, são mais dobras, pregas, com alguma coisa de majestoso, de moderado.

Por muito tempo, os dois navios, a parte e o todo, seu nariz roda de proa e seu corpo pacote navegam juntos sem que nada lhes permita dissociá-los: você é ao mesmo tempo roda de proa e navio e você no navio (PEREC, 1988, p. 64-65).

Tal estado é propício ao percepto, ao devir. Devir este que aparece em Proust com toda a intensidade de um estado de indiscernibilidade, de não diferenciação entre os elementos imaginados: navio, proa, nariz, proa, passageiro. O estado de hipnagogia faz com que o personagem possa experimentar um deslizamento de fronteiras para além da imitação, da relação metafórica inicial, “como se o seu nariz fosse o bordo”. Pelo contrário, ocorre um traspasse dos limites de separação entre o eu e o objeto, tal como no devir-avião da criança que o filósofo José Gil formulou da seguinte maneira:

Uma criança vive na imanência: quando brinca, ela é o avião que desloca e faz rodar no ar assobiando. É e não é, porque não deixa de saber que é ele, se bem que não haja lugar, no jogo, para um sujeito face a um objeto. A dissolução do eu é ao mesmo tempo efeito e condição para que se forme essa coalescência entre sujeito e objeto próprio da imanência. Ao mesmo tempo, a criança criou um “plano” próprio de jogo em que outros brinquedos, outras brincadeiras, outros “agenciamentos” podem entrar. [...] Quando o avião rodopia no ar, ele é o avião e as vibrações de som que emite: ele está no ar, não por fantasia, não imaginariamente, mas com a intensidade de uma absorção total das suas forças naquele jogo – está fluindo na imanência. O devir-avião implica uma zona de indiscernibilidade entre a criança e o avião, em que qualquer coisa do avião se transfere à criança e qualquer coisa da criança se transfere ao avião. Essa zona marca a univocidade que se conquista com o plano de imanência. Eis que duas entidades heterogêneas

entram no mesmo plano e aí conectam as suas intensidades próprias (consistência no plano), ao mesmo tempo que exprimem um só sentido (univocidade; como insiste Deleuze, imanência = univocidade) (GIL, 2008, 211-212).

Em Samuel Rawet, como pudemos observar anteriormente, o devir se dá de maneira diferente, não como a constituição de uma total zona de indiferenciação e indiscernibilidade entre dois termos, mas como produto de um encontro, da ressonância da paisagem no sujeito e do sujeito na paisagem. O devir-paisagem é da ordem do afeto, da paisagem sentida no sujeito, “[o] homem de mar sente as forças do mar, que são aquelas mesmas do mar; e neste sentido ele devém mar. É efetivamente o outro que se sente; senão, não se compreenderia que possa haver correspondência, conjugação, abraço recíproco [...]”⁷² (ZOURABICHVILI, 1997). O encontro com a paisagem faz com que os personagens das narrativas de Samuel Rawet passem do olhar à visão, e, neste processo, a paisagem também se transforma, se torna escrita. A paisagem ressoa nos personagens, afeta-os intensivamente, tal como pudemos observar em narrativas como “Abama” e “Crônica de um vagabundo”, mas que também aparece em outros contos do autor, como no conto “O fio” (1967), cujo personagem se deixava levar por um entardecer: “[o] episódio trazia em si a marca de um entardecer que me conduzia à toa” (RAWET, 2004, p. 149). Ligada fundamentalmente à caminhada, à deambulação, a paisagem em Samuel Rawet é um vetor de desterritorialização, uma linha de fuga que faz tanto o sujeito sair de si quanto possibilita o desencadeamento dos devires da escrita.

O devir em Perec ocorre a partir do estado de hipnagogia do protagonista, da criação desta zona de indiferenciação que permite experienciar este traspassamento da fronteira entre o sujeito e o objeto. No caso da escrita de Samuel Rawet, como se observa na “Crônica de um vagabundo”, esta zona de indiscernibilidade se estende à própria paisagem, como já tivemos oportunidade de salientar: “os quartos de hotel passaram a integrar essa zona definida de uma vida irreal, varada tão brutalmente pelo concreto, pelo fato, pelo objeto, que atingira a consistência do sonho” (RAWET, 2004, p. 214-215). As coisas se dão em um outro plano, não é necessário nem mesmo descrever os estados transitórios entre um campo vago e os limites definidos de um quarto de hotel, uma vez que estes atingiram a consistência do sonho, os limites se tornaram flutuantes, os estados de vigília, sono, delírio e sonho do protagonista se atravessam mutuamente, e este ponto de indiscernibilidade se propaga, contamina a

⁷² “ l’homme de mer sent les forces de la mer, qui sont celles-là mêmes de la mer ; et en ce sens il devient mer. C’est bien l’autre qu’on sent ; sinon, on ne comprendrait pas qu’il puisse y avoir correspondance, conjugaison, étreinte réciproque [...]”.

paisagem ao redor: “[n]aquele instante os objetos imersos em penumbra e mal definidos pela luz difusa do posteamento espaçado lhe despertavam o interesse, como tudo o que era vago” (RAWET, 2004, p. 226). O personagem caminha sempre por ruas mal iluminadas, de visibilidade fraca: “[s]omente a luz da lua lhe clareava o caminho” (RAWET, 2004, p. 232-233); o que o permite, ao mesmo tempo, perceber os detalhes, as singularidades do espaço, o invisível das cidades, como as “telhas novas de solares” que “reverberavam ao luar” (*ibidem*).

Na novela “Abama” também se observa o traspasseamento de fronteiras: “[o]s sonhos eram a exata repetição de seus atos diurnos, e nem lhe dava o consolo de simbólicas aventuras” (RAWET, 2004, p. 434). Existe um espaço de contiguidade entre o que se passa com Zacarias durante o dia e as imagens interiores dos sonhos. Uma imagem (imagem objetiva, gestos executados durante o dia) se prolonga na outra (imagem subjetiva, onírica) configurando uma zona de contato, de deslizamento e indiscernibilidade entre os dois estados do sujeito. Esta zona intervalar se estende ao próprio espaço percebido, à paisagem: “[n]a travessa, pouco iluminada, e ainda mais sombria porque as copas baixas das árvores se antepunham às lâmpadas, entraram em um edifício” (RAWET, 2004, p. 415). As imagens líricas extraídas do subúrbio, ao mesmo tempo que dependem do sujeito e seus estados interiores – “[o] subúrbio lírico é um estado de espírito” (RAWET, 2004, p. 436) – também se constituem de maneira quase que autônoma – “[o]s postes espaçados criam zonas amarelas no emaranhado de sombras” (RAWET, 2004, p. 431) –, sendo que é como se os próprios postes “criassem” as zonas amarelas, e não o sujeito percipiente. Mas a dicotomia entre sujeito e paisagem é superada ao considerarmos a escrita enquanto criação de um plano de imanência que permite a relação de “abraço”, mútuo envolvimento entre o sujeito que percebe e a paisagem percebida.

4.7 O homem no labirinto

Como um rato de laboratório esquecido em seu labirinto, “você”, protagonista de *Um homem que dorme*, realiza movimentos automatizados, mecânicos, vira uma esquina, dobra outra, passa incólume pela cidade, sem alegrias nem tristezas, sem passado e sem futuro, invisível, indiferente:

Você vagueia pelas ruas, noite, dia. Entra nos cinemas de bairro onde paira o cheiro insistente dos desinfetantes, come sanduíches nos balcões, fritas em

cartuchos de papel, atravessa as feiras populares, joga bilhar eletrônico, vai aos museus, aos mercados, às estações, às bibliotecas de leitura pública, olha as vitrinas dos antiquários da Rua Jacob, dos vidreiros da Rua Paradis, dos comerciantes de móveis do subúrbio de Saint-Antoine (PEREC, 1988, p. 60).

A cidade parisiense é uma prisão para o personagem que passa como um autômato pelas esquinas e ruas da cidade. Ele quase não se deixa afetar pelo espaço ao redor, realiza os atos de maneira mecânica. O seu olhar, desliza pelas coisas descrevendo de maneira objetiva, ou que se pretende objetiva, tudo o que vê. A imagem do labirinto em *Um homem que dorme* é em larga medida aquela que aparece nas narrativas modernas, na qual a cidade se transforma em um labirinto onde erram os personagens, sem um sentido último que unificaria suas trajetórias pelo espaço.

A narrativa comporta um centro conjectural, o quarto de “você”, o “centro do mundo” (PEREC, 1988, p. 39): “aqui, você aprende a subsistir. Às vezes, dono do tempo, dono do mundo, pequena aranha atenta no centro da teia, você reina sobre Paris: governa o norte pela avenida da Ópera, o sul pelos guichês do Louvre, o leste e o oeste pela rua Saint-Honoré” (PEREC, 1988, p. 43). Mas a experiência do espaço urbano é a de um labirinto acêntrico: “[a]tualmente você se levanta durante a noite. Anda sem destino pelas ruas, vai empoleirar-se nos tamboretos dos bares [...]” (PEREC, 1988, p. 87). O personagem vaga incessantemente pelo espaço sem rumo certo, inventariando tudo aquilo que observa. Não existe, no espaço, um centro a ser atingido, um sentido para a caminhada que se realiza por si mesma. O que o protagonista faz é atravessar a cidade parisiense como um animal, um rato que se esgueira furtivamente entre as ruas.

“Você” busca esvaziar até mesmo um possível sentido existencial da errância labiríntica ao caminhar pelo espaço de maneira indiferente, automatizada:

Vida sem surpresa. Você está amparado. Dorme, come, anda, continua vivendo como um rato de laboratório que um pesquisador despreocupado tivesse esquecido no seu labirinto e que dia e noite, sem nunca se enganar, sem nunca hesitar, tomasse o caminho de sua manjedoura, virasse à esquerda, depois à direita, pressionasse duas vezes um pedal com círculos vermelhos para receber sua ração em forma de mingau (PEREC, 1988, p. 76).

O personagem segue como se fosse um rato executando movimentos automatizados. Mas até mesmo a comparação com o rato é negada posteriormente: “[m]as os ratos não perseguem o sono durante horas. Mas os ratos não acordam bruscamente, em pânico,

banhados em suor” (PEREC, 1988, p. 85). A potência da neutralidade do personagem começa a desmoronar quando ele percebe a impossibilidade de atingir um estado de indiferença total, como ocorre com um rato, que realiza movimentos puramente instintivos:

O rato, no seu labirinto, é capaz de verdadeiras proezas: ligando cuidadosamente os pedais que ele deve pressionar para obter seu alimento ao teclado de um piano ou à estante de um órgão, pode-se conseguir que ele execute convenientemente “Jesus que minha alegria perdure” e nada impede de pensar que ele sinta um prazer extremo.

Mas você, pobre Dédalo, não havia labirinto. Falso prisioneiro, sua porta estava aberta. Nenhum guarda ali estava de sentinela, nenhum comandante de guarda no final do corredor, nenhum Grande Investigador à pequena porta do jardim (PEREC, 1988, p. 112).

A imagem do labirinto aparece aqui não como aquela de uma estrutura fechada, prisão da qual o personagem não consegue sair. Tal qual o labirinto do conto do escritor argentino Jorge Luís Borges, “Os dois reis e os dois labirintos”⁷³, o labirinto é o espaço ilimitado do deserto, sem portas e muros, onde a desorientação é mais atordoante, o espaço interior e o espaço exterior se confundem, como uma “banda de Möebius”, cujo direito e avesso se encontram em continuidade. Como também se observa na célebre litografia de M.C Escher intitulada *Relatividade*⁷⁴, de 1953 (Fig. 32), na qual as torções da perspectiva e da tridimensionalidade caracterizam um espaço não euclidiano, em que o direito e o avesso da figura se confundem. No labirinto concebido dessa maneira, não existe a possibilidade de escalar a estrutura ou fugir pelas alturas, como fizera o mitológico Ícaro, filho de Dédalo, com as asas de cera construídas por seu pai. Exige-se um outro tipo de percepção, como pudemos averiguar no filme *Stalker*, em que, até mesmo o “fio de Ariadne” (a “porca” que o *stalker* lançava antes de avançar), se existente, é utilizado de maneira diferenciada, não como um fio contínuo que se desdobra durante a trajetória daquele que o porta, mas como um objeto que se projeta, que é lançado várias vezes, como que para “tatear”, experimentar o terreno antes que os personagens avancem.

⁷³ “Agora o Poderoso achou por bem que eu te mostre o meu, onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros que te vedem os passos” (BORGES, 1998, p.676).

⁷⁴ Essa litografia aparece, inclusive, na versão fílmica homônima do romance de Georges Perec, dirigida por Bernard Queysanne e escrita pelo próprio autor, na cabeceira da cama do protagonista.

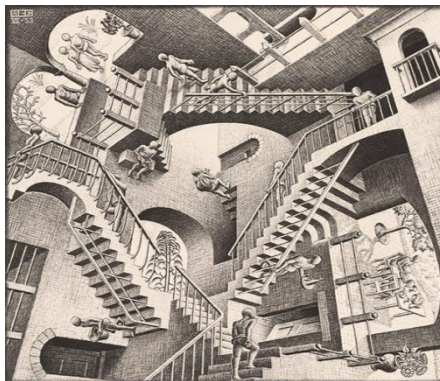


Figura 32 – *Relatividade* (1953),
Litografia de M.C. Escher.

Mas no romance de Perec, nem mesmo a imagem do “fio de Ariadne” é evocada: o labirinto é o espaço da desorientação, da perda de rumo, da deambulação, do andar a esmo pelo espaço. De acordo com Walter Benjamin: “[a] cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto” (BENJAMIN, 2000, p. 203). E se o *flâneur*, ainda conforme o pensador alemão, era aquele que perseguia, sem o saber, essa realidade, ou seja, a transformação da cidade em labirinto, o protagonista de *Um homem que dorme* tanto persegue essa realidade quanto a cria em suas deambulações pela cidade parisiense. O labirinto, por conseguinte, é o produto da estrutura emaranhada da cidade e das perambulações do personagem pelo espaço:

Você inventa périplos complicados, cheios de obstáculos que o obrigam a longos desvios. Vai ver os monumentos. Arrola as igrejas, as estátuas equestres, os mictórios públicos, os restaurantes russos. Você vai ver as grandes obras ao longo das margens, perto das portas, as ruas rebentadas, semelhantes a campos cultivados, as canalizações, os edifícios em demolição.

Você volta a seu quarto e se deixa cair no banco demasiado estreito. Dorme com os olhos arregalados como os idiotas. Enumera, organiza as fendas do teto (PEREC, 1988, p. 55).

Se uma vez ou outra é possível associar o protagonista da novela à figura do *flâneur*, essa correspondência é sempre parcial. No trecho citado acima, observam-se duas características que ligam “você” à figura do *flâneur*: a primeira, o fato de arrolar, fazer uma listagem das igrejas, estátuas, etc., o que evoca o *flâneur* como o detentor do saber da cidade, aquele que faz um inventário das coisas, que faz botânica no asfalto. “Você”, nesse momento, é aquele que “reina sobre Paris”, que governa a cidade de norte a sul, como uma aranha no centro de sua teia, no centro do labirinto. A segunda característica é aquela em que “o *flâneur* se distancia totalmente do passeador filosófico e assume os traços do lobisomem a vagar irrequieto em uma selva social [...]” (BENJAMIN, 2006, p. 463), que Walter Benjamin

visualiza no conto “O Homem da multidão” (1840), de Edgar Allan Poe. O *flâneur*, nesse conto, se distancia do tipo “passeador filosófico” e se assemelha a um errante que atravessa o espaço urbano de maneira irrequieta, até a exaustão, como ocorre no romance de Perec, quando “você”, extenuado, se deixa cair no banco demasiado estreito do seu quarto. Mas o protagonista de *Um homem que dorme* ainda carrega consigo o jogo do labirinto, e continua a enumeração, agora das fendas do teto, que dão forma a diversas figuras, metamórficas, que surgem das sombras e das manchas que o olho de “você” persegue.

O *flâneur* começa a se transmutar em errante quando a “embriaguez anamnésica” (BENJAMIN, 2006, p. 462), propiciada pela *flânerie*, a rua “íngreme” que “conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu” (BENJAMIN, 2006, p. 461) começa a dar lugar à embriaguez da caminhada, que se realiza por si mesma:

Uma embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. Então chega a fome. Ele nem quer saber das mil e uma possibilidades de saciá-la. Como um animal ascético, vagueia por bairros desconhecidos até desmaiar de exaustão em seu quarto, que o recebe estranho e frio (BENJAMIN, 2006, p. 462).

A “embriaguez” agora é a do passo, do próximo trajeto. O caminhante se distancia do tipo “passeador filosófico” e se torna errante, tal qual o protagonista do romance de Perec:

Caminhada incessante, infatigável. Você anda como um homem que levaria malas invisíveis, você anda como um homem que seguiria a própria sombra. Andar de cego, de sonâmbulo, avança com passo mecânico, interminavelmente, até esquecer que anda.

Errante minucioso, noctâmbulo perfeito, ectoplasma que um lençol flutuante faria sem razão passar por um fantasma que não assustaria nem mesmo as criancinhas.

Caminhante infatigável, você atravessa Paris de ponta a ponta, todas as noites, emergindo do buraco escuro do seu quarto, as escadas putrefeitas, do pátio silencioso; além das grandes zonas de luz e barulho: A Ópera, os Bulevares, os Champs-Élysées, Saint-Germain, Montparnasse, você se atira para os lados da cidade morta, para Péreire ou Saint-Antoine, para a rua de Longchamp, o Bulevar do Hospital, a rua Oberkampf, a Rua Vercingétorix (PEREC, 1988, p. 75).

O caminhante infatigável atravessa a cidade parisiense com um andar de cego – que no caso de *Um homem que dorme* não é a mesma cegueira que se observa em Samuel Rawet, que

possibilita a passagem do olhar à visão, uma percepção intensiva do espaço. A cegueira, em Perec, remete à impossibilidade do ver, do olhar. E neste modo de caminhar, “você nem mesmo devaneia, já que só podem fazê-lo aqueles que roubam o tempo para isto, os preciosos minutos que roubam dos seus horários” (PEREC, 1988, p. 70). Se inicialmente “você” criava trajetórias labirínticas pelo espaço, “[d]e início, você escolhia os itinerários, propunha-se objetivos, imaginava périplos complicados que seguiam contra a sua vontade os caminhos das viagens de Ulisses” (PEREC, 1988, p. 70), posteriormente, o sujeito apenas vagueia, caminha sem rumo, deixa-se arrastar pelo movimento das ruas: “[v]agueia, vagueia, vagueia. Caminha. Todos os instantes têm o mesmo valor, todos os espaços se parecem. Você nunca está apressado, nunca está perdido. Não verifica as horas nos relógios. Não tem fome. Nunca boceja. Nunca ri às gargalhadas” (PEREC, 1988, p. 70). Ele é arrastado pelo labirinto da cidade, já não necessita imaginar périplos complicados, criar o seu próprio labirinto, uma vez que existe uma entrega aos diversos estímulos visuais da metrópole:

Você se abandona à indolência, deixa-se arrastar: basta que a multidão suba ou desça os Champs-Élysées, basta que um dorso cinzento que o precede em alguns metros dobre numa rua sombria; ou então uma luz ou ausência de luz, um ruído, um muro, um grupo, uma árvore, água, um pórtico, grades, cartazes, paralelepípedos, uma passagem para pedestres, uma fachada, um semáforo, uma placa de rua, o fumo de rolo, o balcão de um retroseiro, uma escadaria, uma praça circular... (PEREC, 1988, p. 71).

Se uma vez ou outra ocorre a referência aos outros sentidos na experiência urbana de “você” – como “um ruído” que é capaz de arrastá-lo, ou o barulho que algumas colegiais fazem ao passarem um graveto entre as grades –, o mais comum é, ao tentar fazer um inventário de tudo aquilo que vê, o personagem centrar nas sensações visuais, como um grande olho que captasse a cena urbana:

Você é apenas um olho. Um olho imenso e fixo, que tudo vê, tanto o seu corpo estendido, quanto você, observado observando, como se ele estivesse revirado na órbita e que o contemplasse sem nada dizer, você, o seu interior negro, vazio, esverdeado, assustado, impotente de si (PEREC, 1988, p. 83).

Um olho que se volta sobre si mesmo e vê o seu interior esvaziado. *Flâneur* sem interioridade, o personagem imagina-se como um grande olho, descarnado, que busca captar de maneira objetiva tudo aquilo que está diante dos seus olhos. Se em Samuel Rawet as

diversas sensações vivenciadas pelo sujeito no espaço (o que se observa no conto “Crônica de um vagabundo” e na novela “Abama”, principalmente) levam os protagonistas a constituírem, através da caminhada sem rumo certo pelo espaço urbano, um labirinto puramente sensível, em Georges Perec, os diversos estímulos sensoriais não “contaminam” a narrativa, e o personagem vaga de maneira quase indiferente pelo espaço.

Para a pesquisadora francesa Maryline Heck, em argumento presente no livro *Georges Perec: Le corps à la lettre*, o romance de Perec é, de certa forma, uma exceção entre os trabalhos do escritor, uma vez que neste ele procura explorar todos os outros sentidos do protagonista e não apenas o da visão, como comumente ocorre em seus textos literários:

Um homem que dorme seria figura de exceção na produção de Perec: ainda que se encontre no livro a prevalência do visual, ele se distingue pela importância que adquirem as referências aos outros sentidos. A renúncia do protagonista ao mundo o conduz, de fato, primeiramente, a uma forma de retraimento em seu corpo, durante o qual suas percepções sensoriais e cenestésicas mais básicas vêm a ter uma importância desmesurada⁷⁵ (HECK, 2012, p. 61).

A sensibilidade do protagonista se aguça em determinados momentos, os ruídos que o vizinho de “você” faz em seu quarto ganham amplidão: “[n]o quarto vizinho, alguém anda de um lado para o outro, tosse, arrasta os pés, desloca móveis, abre gavetas. No patamar, uma gota d’água pinga sem parar da torneira do ponto d’água. Os barulhos da rua Saint-Honoré sobem desde lá embaixo” (PEREC, 1988, p. 14). A percepção do personagem se torna extremamente aguçada, os ruídos do vizinho, do seu quarto, da rua, invadem o campo perceptivo de “você”:

Assim começa e termina o seu reino, que reúne em círculos concêntricos, amigos ou inimigos, os ruídos sempre presentes que sozinhos vinculam-no ao mundo: a gota d’água pingando na torneira do patamar, os barulhos de seu vizinho, seu pigarro, as gavetas que ele abre e fecha, seus acessos de tosse, sua chaleira sibilante, os rumores da Rua Saint-Honoré, o murmúrio incessante da cidade (PEREC, 1988, p. 40).

⁷⁵ “*Un homme qui dort* toute fois ferait plutôt figure d’exception dans la production perezquienne : si l’on retrouve dans le livre cette prévalence du visuel, il se distingue par l’importance qu’y prennent les références aux autres sens. Le renoncement au monde du protagoniste le conduit en effet, dans un premier temps, à une forme de repli sur son corps, au cours duquel ses perceptions sensorielles et cœnesthésiques les plus basiques en viennent à prendre une importance démesurée”.

Mas apesar dessa intensificação perceptiva que ocorre no quarto do protagonista, quando ele perambula pelo espaço urbano, o que predomina, no entanto, são as sensações visuais, as descrições de seus atos “automatizados”: “[v]ocê anda remançando pelas ruas, entra num cinema; remancha pelas ruas, entra num café; remancha pelas ruas, olha o rio Sena, os açougues, os trens, os cartazes, as pessoas” (PEREC, 1988, p. 86). No ato de atravessar a cidade parisiense algumas vezes de maneira mais lenta, outras de maneira acelerada, a cidade se transforma em um labirinto acêntrico, mas que não afeta intensivamente o personagem, cujo olhar desliza pelas coisas de maneira pretensamente neutra.

4.8 A negação do olhar

Ao contrário do que se passa nas narrativas de Samuel Rawet, em *Um homem que dorme* não ocorre aquela relação de “abraço”, de mútuo envolvimento. O personagem percebe que algo se romperá na sua relação com o mundo, ele se sente distanciado, desconectado: “o sentimento da sua existência, da sua importância até, a impressão de aderir, de estar incorporado ao mundo, falece-lhe agora” (PEREC, 1988, p. 17).

Essa distância em relação ao mundo se prolonga no distanciamento do seu olhar em relação às coisas. A indiferença, “a transparência, a imobilidade, a inexistência” (PEREC, 1988, p. 45), além da errância pelo espaço, o desconectam do mundo das coisas, indicam a impossibilidade de que seja encetada qualquer relação, convívio, comunalidade. O personagem almeja um olhar totalmente neutro: “[v]ocê está só. Aprende a andar como um homem só, a andar sem destino, a arrastar-se, a ver sem olhar, a olhar sem ver” (PEREC, 1988, p. 45). Na “Crônica de um vagabundo” percebemos uma atitude semelhante por parte do personagem:

Percorreu o trecho de avenida já deserto e com iluminação deficiente, parando às vezes em um canto, diante de uma porta ou lampião, sem o ingênuo encantamento de quem descobre as coisas. Tudo lhe surgia como em um desfile permanente, ele mesmo participando, onde o máximo a atingir era a contestação do desfile. E seguir, num sentido ou noutro, o essencial era seguir (RAWET, 2004, p. 215).

O personagem de Georges Perec se assemelha em alguns pontos à figura do vagabundo de Samuel Rawet no sentido em que os dois negam a possibilidade de um olhar contemplativo em relação à paisagem e almejam apenas “constatar” o desfile das coisas do

mundo. Além disso, os dois personagens são como “homens ordinários” que se recusam a criar vínculos de qualquer ordem e que, no caso da narrativa de Samuel Rawet, está encarnado na figura do vagabundo, um homem “sem trabalho, sem futuro, sem afeto, sem responsabilidades e sem ambições” (RAWET, 2004, p. 220), e, no caso do romance de Georges Perec, na figura de “você”, jovem estudante que rompe os seus liames com o mundo e passa a vagar tal qual um fantasma, uma sombra pelas ruas parisienses.

No entanto, a diferença primordial entre as duas narrativas, quanto à questão da percepção das paisagens urbanas, está na relação intensiva entre personagem e paisagem em Samuel Rawet. Mesmo quando almeja apenas constatar o desfile das coisas que lhe surgiam durante a caminhada, o personagem do conto não deixa de fazer parte do “desfile”, de alguma maneira ele está conectado ao visível que se oferece ao seu olhar. Ademais, a negação inicial do personagem, “que não era tão amigo assim das paisagens” (RAWET, 2004, p. 211), desvela a preocupação com uma relação primordial com a paisagem, ou seja, a percepção dos detalhes, das singularidades do espaço. Em *Um homem que dorme*, de maneira oposta, o olhar do protagonista almeja ser um olhar neutro, o olhar de um sujeito que não se vincula de maneira incisiva ao espaço. Mesmo quando encarna de certa forma a figura do *flâneur*, ao observar a rua do terraço de um café e fazer um inventário de tudo aquilo que se passa diante dos seus olhos, a sensação que se tem é que a descrição do que ele vê é a de um sujeito vazio, que apenas constata o desfile do que surge diante dos seus olhos:

Do terraço de um café, sentado diante de um chope ou de um cafezinho, você observa a rua. Carros particulares, táxis, camionetes, ônibus, motocicletas, motonetas passam, em grupos compactos que raras e breves interrupções separam: os reflexos longínquos dos semáforos que dirigem o trânsito. Nas calçadas fluem as duplas torrentes contínuas, porém muito mais diluídas, dos transeuntes. Dois homens levando as mesmas pastas de falso couro cruzam-se num mesmo passo cansado; mãe e filha, crianças, senhoras idosas carregadas de sacolas, um militar, um homem sobrecarregado por duas pesadas malas, e outros ainda, com pacotes, jornais, cachimbos, guarda-chuvas, cães, barrigas, chapéus, carrinhos de bebê, uniformes, alguns quase correndo, outros arrastando os pés, parando perto das vitrinas, cumprimentando-se, separando-se, ultrapassando-se, cruzando-se, velhos e jovens, homens e mulheres, felizes e infelizes. Grupos incessantemente dissolvidos e refeitos amontoam-se junto aos pontos de ônibus. Um homem-sanduíche distribui prospectos. Em vão uma mulher faz largos sinais para os táxis que passam. A sirene em um carro de bombeiros ou da polícia vem em sua direção, amplificando-se. [...] contemplar essa multidão que vai e vem, que se precipita, que para: esses pés nas calçadas, essas rodas nos calçamentos, [...] Milhares de ações inúteis agrupam-se no mesmo instante no campo demasiado estreito do seu olhar quase neutro (PEREC, 1988, p. 46-47).

O olhar do personagem é quase neutro. *Flâneur* sem interioridade, o personagem “[o]uve sem nunca escutar, vê sem nunca olhar” (PEREC, 1988, p. 73). No entanto, ainda que não seja afetado corporalmente, sensivelmente, por tudo aquilo que o rodeia, a descrição de cenas, gestos e pequenos acontecimentos banais, nesse trecho, demonstra como é necessário deconfiar desse olhar totalmente neutro. A observação minuciosa do cotidiano, a descrição do que se vê, implica também um sujeito apto a captar as singularidades do espaço, detalhes como expressões, gestos, cenas cambiantes do espaço urbano. Ao contrastarmos a escrita de Georges Perec à de Samuel Rawet, considerando a questão da percepção das paisagens urbanas, destacamos que, a nosso ver, mesmo que o olhar, no escritor francês, não seja totalmente neutro, ele é de certa forma distanciado, não existe aquele pensamento que se desdobra em paisagem que se observa nas narrativas do escritor brasileiro.

Quando vai ao campo passar alguns dias na casa dos seus pais, o personagem vaga a esmo pelas redondezas, embrenha-se na floresta indiferente ao nome das árvores, das plantas e dos bichos. Ao subir no alto de uma colina, de onde consegue avistar toda a aldeia, “você” descreve a paisagem de maneira objetiva, a paisagem não o inspira:

Todas as tardes você sai a passeio. Vai pela estrada a princípio, depois, para lá de uma pedreira abandonada, embrenha-se na floresta. Apanha do chão um galho que você destroça como pode. Segue ao longo de campos de trigo maduro, decapita as ervas viçosas com golpes fortes e desajeitados de bastão. Você ignora o nome das árvores, das flores, das plantas, das nuvens. Senta-se no alto de uma colina de onde observa toda a aldeia: a casa de seus pais, ligeiramente isolada, com os seus três telhados de cores diferentes, a igreja, o castelo quase à altura de seus olhos, o viaduto por onde passava outrora a estrada de ferro, o lavadouro, o correio. Na estrada branca, bem abaixo, como um galeão que sai do porto, um enorme caminhão distancia-se. Um camponês, sozinho, no meio da lavoura, guia o arado puxado por um cavalo pedrês. Pássaros lançam gritos, gorjeios, chamados roucos, trinados. As grandes árvores fremem. A natureza está ali a convidá-lo e amá-lo. Você masca ervas que cospe de imediato: *a paisagem inspira-lhe pouco*, a paz do campo não o comove, o silêncio do campo não o enerva nem o acalma (PEREC, 1988, p. 31; grifo nosso).

Descrita dessa maneira a cena se configura como uma paisagem clássica, estática, aquela que é captada do alto de um cume ou elevado e cuja descrição procura fazer uma síntese dos elementos que se mostram ao observador. Mas esta paisagem não estimula “você”, que não se interessa pelos “chamados” da natureza, não se sente motivado por tudo aquilo que

vê. Apesar disso, um detalhe, uma singularidade da natureza, chamam a atenção do personagem, que passa de um olhar desatento, neutro, a um olhar curioso, intensivo:

Apenas o fascinam de quando em quando um inseto, uma pedra, uma folha caída, uma árvore: você fica às vezes horas a fio a fitar uma árvore, a descrevê-la, a dissecá-la: as raízes, o tronco, a ramagem, as folhas, cada folha, cada nervura, cada galho novamente, e o jogo infinito das formas indiferentes que seu olhar ávido pechinha ou suscita: personagem, cidade, dédalo ou caminho, brasões e cavalgadas. À medida que sua percepção se aguça, torna-se mais paciente e mais flexível, a árvore explode e renasce, mil nuanças de verde, mil folhas idênticas e no entanto diferentes. Parece-lhe que poderia passar a vida ante uma árvore, sem esgotá-la, sem compreendê-la, porque nada tem que compreender, somente a olhar: tudo que pode dizer desta árvore, afinal, é que é uma árvore, raiz, depois tronco, depois galhos, depois folhas (PEREC, 1988, p. 31-32).

A percepção de “você” se aguça, não é mais um olhar indiferente, insensível. As coisas se individualizam, é um ato de ver desprovido de intelectualização, como se as coisas se mostrassem em sua nudez primeira, ao serem retiradas da esfera da subjetividade, da compreensão do sujeito, como se fosse possível apagar o pensamento da percepção das coisas para que elas se revelassem de maneira objetiva. Nesse sentido referir-nos-emos mais uma vez ao pensamento do filósofo José Gil a respeito da poesia de Alberto Caeiro:

As coisas tornam-se plenamente exteriores, sem mundos abissais ou significações ocultas; elas tornam-se objetivas, não porque seriam determinadas por predicções objetivas, mas porque o seu ser próprio, a sua individualidade, oferecem-se doravante ao olhar. [...] é na relação directa do olhar ao olhado, sem a mediação de pensamentos e palavras, que o ser singular das coisas se dá (GIL, 2009, p. 38).

Em determinados momentos da narrativa, como salientamos um pouco antes, o personagem se detém e observa com agudeza uma singularidade qualquer – como o retrato de um homem da Renascença observado no Louvre, “com uma minúscula cicatriz acima do lábio superior”⁷⁶ (PEREC, 1988, p. 75), ou detalhes como “um cacho de cabelos, a sombra de um copo, o esboço trêmulo de um cigarro abandonado, o último movimento de uma porta

⁷⁶ Referência ao quadro *Portrait d'un homme, dit il Condottiere* (1475) do pintor renascentista italiano Antonello de Messina (1430 – 1479).

basculante que se fecha” (PEREC, 1988, p. 88). No entanto, “Você” almeja um olhar totalmente descarnado, objetivo, vindo de um sujeito ele mesmo dessubjetivado, indiferente, neutro, como se seguisse qual um fantasma, atravessando a cidade parisiense ignorando e sendo ignorado: “[v]ocê vagueia pelo Bulevar Saint-Michel sem nada mais reconhecer, ignorando vitrinas, ignorado pela enchente de estudantes que sobe e desce” (PEREC, 1988, 44). Tal como um “velho mumificado” que, sentado em um banco dos jardins de Luxemburgo olhava “durante horas para o vazio” (PEREC, 1988, p. 49) e se assemelhava a uma estátua, “você” perambula pelo espaço indiferente à possibilidade de ser afetado pelos estímulos exteriores:

Você é apenas uma sombra confusa, um caroço duro de indiferença, um olhar neutro fugindo dos olhares. Lábios mudos, os olhos apagados, saberá daqui por diante identificar nas poças d’água, nas vidraças, nas carrocerias luzídias dos automóveis, os reflexos fugidios de sua vida em marcha lenta (PEREC, 1988, p. 22).

Nesse processo de se tornar indiferente, “sombra confusa” que vê sem nunca olhar, “você” se torna uma espécie de autômato, que nega a possibilidade de um olhar intensivo e, nesse sentido, de transformar a cidade em paisagem. Todas as coisas vistas são como um inventário, uma lista de objetos, gestos, movimentos que são registrados pelo olhar quase esvaziado do protagonista:

Você contempla as latas de conserva, os pacotes de sabão em pó, os aventais, os cadernos escolares, os jornais já velhos, os cartões-postais rosa-choque onde soldados rechonchudos cantam em versos os belos sentimentos que lhes inspira uma noiva loura, o horário dos ônibus, os resultados do turfe, o resultado dos jogos de domingo (PEREC, 1988, p. 37).

O que “você” almeja é atingir aquele “mundo das velocidades e das lentidões sem forma, sem sujeito, sem rosto” (DELEUZE, 1997b, p. 67), o devir-imperceptível, fim imanente do devir, “com o tempo, sua indiferença torna-se fabulosa [...] Você desliza pelas ruas, intocável [...]” (PEREC, 1988, p. 69). Não se fazer notar, ser desconhecido, inatingível, neutro, “você” atravessa a cidade parisiense como um autômato, sem consciência, sem vontade, sem distinguir e nomear as coisas:

Só existe o seu andar, e seu olhar, que se fixa e desliza, ignorando o belo, o feio, o familiar, o surpreendente, retendo apenas as combinações de formas e de luzes que se fazem e se desfazem, sem cessar, por toda a parte, no seu olho, nos tetos, a seus pés, no céu, no espelho trincado, na água, na pedra, nas multidões. Praças, avenidas, jardins e bulevares, árvores e grades, homens e mulheres, crianças e cães, esperas, turbas, veículos e vitrinas, construções, fachadas, colunas, capitéis, calçadas, sarjetas, paralelepípedos luzindo sob a chuva fina, cinzentos, ou quase vermelhos, ou quase brancos, ou quase negros, ou quase azuis, silêncios, clamores, algazaras, multidões das estações, das lojas, dos bulevares, ruas negras de gente, ruas desertas aos domingos de agosto, manhãs, tardes, auroras e crepúsculos (PEREC, 1988, p. 76).

As coisas se mostram em um desfile permanente, o olhar de “você” passa a reter apenas as combinações sensíveis que se oferecem à vista, formas e luzes elementares dos objetos. A enumeração de estações, objetos, ruas, pessoas, indica um olhar indiferente, movimentos que se sucedem uns aos outros como as “manhãs, tardes, auroras e crepúsculos” que não afetam o sujeito. “Você” apenas constata o desfile das coisas mas sem fazer parte afetivamente, sem se incluir corporalmente. Nesse sentido, compreendemos que o movimento do “dever-imperceptível” é interrompido, justamente por não se deixar envolver pelo mundo, pela cidade:

Você nada aprendeu, a não ser que a solidão nada ensina, que a indiferença nada ensina: era um engodo, uma ilusão fascinante e enganadora. Você estava só e eis tudo e queria proteger-se; que entre o mundo e você as pontes estejam para sempre rompidas. Mas você é tão pouca coisa e o mundo é uma palavra tão grande: você jamais fez outra coisa a não ser vagar por uma cidade grande, a não ser caminhar ao longo de alguns quilômetros de fachadas, de vitrinas, de parques e de cais (PEREC, 1988, p. 113-114).

O saldo de dias e noites de caminhada incessante pelo espaço urbano é nulo. A potência da indiferença, daquele que não tem rosto, não tem qualidades ou particularidades é inútil, a neutralidade vã: “[s]ua inércia é tão vã quanto sua cólera. Você acredita poder passar, indiferente, percorrer as avenidas, deixar-se levar pela cidade, seguir os passos das multidões, penetrar no jogo das sombras e das frestas. Mas nada aconteceu: nenhum milagre, nenhuma explosão” (PEREC, 1988, p. 114). O sentimento de ser o “dono anônimo do mundo”, aquele que não é afetado por nada, que não se revolta, não deseja, inatingível passante indiferente a tudo acaba por ruir: “[n]ão, você não é mais o dono anônimo do mundo, aquele sobre o qual a

história não tinha influência, aquele que não sentia a chuva cair, que não percebia a noite chegar. Você não é mais o inacessível, o límpido, o transparente” (PEREC, 1988, p. 117).

O devir-imperceptível do protagonista parece ser uma cilada, “você” não consegue extrair a potência do seu estado indiferente, do seu olhar neutro. Se a percepção em determinados momentos se aguçava e o olho acreditava apenas registrar objetivamente os fatos, como um autômato, a empresa agora parece ser vã, inútil:

A cilada: essa perigosa ilusão de ser – como dizer? – Intransponível, de não dar nenhuma oportunidade ao mundo exterior, de deslizar intocável, olhos abertos olhando para frente, percebendo tudo, os menores detalhes, nada retendo. Sonâmbulo despertado, cego que poderia ver. Estar sem memória, sem medo (PEREC, 1988, p. 90).

Assim sendo, a paisagem enquanto produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista (cf. COLLOT, 2011, p. 18) é negada, assim como ocorre a negação do próprio olhar. Negação, no entanto, parcial, uma vez que detalhes e pequenos acontecimentos do cotidiano também são captados pelo olhar do personagem. Como salientamos um pouco antes, a paisagem, para o protagonista do romance, “inspira-lhe pouco” (PEREC, 1988, 31), como se observa no trecho em que ele se senta no alto de uma colina e descreve a paisagem da aldeia. Não obstante os momentos em que a percepção se torna mais aguda, atenta ao ínfimo, à singularidade de uma árvore – evidente em sua presença que ultrapassa o entendimento e só é dada ao olhar –, ou quando o personagem, tal qual um *flâneur*, observa a cidade do terraço de um café, o que se verifica é um esvaziamento do olhar por parte do protagonista, que rompe, de certa maneira, os liames com o mundo. E, nesse sentido, a cidade não se transforma em paisagem, ou melhor, a paisagem, como produto do encontro entre o sujeito e o mundo, se dá enquanto descrição, inventário pretensamente objetivo de tudo aquilo que “você” vê, como ocorre quando ele passa pelas passagens parisienses:

Você descobre as passagens: Passagem Choiseul. Passagem dos Panoramas, Passagem Jouffroy, Passagem Verdeau, os vendedores de miniaturas, cachimbos, jóias em *strass*, selos, os engraxates, as bancas de cachorro-quente. Você lê, um a um, os cartões desbotados, afixados na fachada de um gravador: Doutor Raphael Crubellier, Estomatologista, Diplomado pela Faculdade de Medicina de Paris, somente com hora marcada, Marcel-Emile Burnachs S.A.R.L. Tudo para tapetes, Sr. e Sr.^a Serge Valène, Rua Lagarde n.º 11, 214 07 35; (PEREC, 1998, p. 48).

Capítulo 5

A CIDADE SENSÍVEL: LITERATURA E CINEMA

5.1 O cinema das origens

Nas primeiras cenas captadas pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière, além do registro de pequenos acontecimentos cotidianos – cenas banais como em *Le repas de bébé* (O café da manhã do bebê, 1895), e de caráter cômico, *L'Arroseur Arrosé* (O Regador regado, 1895) –, o que se observava também eram curtas cenas urbanas, como em *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (Chegada de um trem à Estação da Ciotat, 1895) e *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (A Saída da Fábrica Lumière em Lyon, 1895), sendo que este filme abriu a famosa sessão realizada em dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris, que foi considerada a “primeira sessão de cinema da história”.

Se Lumière pôde por uma parte ser considerado o “inventor” do cinema, uma vez que “ele é aquele que mais se aproxima da conjunção ideal dos três momentos maiores dessa invenção: imaginar uma técnica, conceber o dispositivo no qual ela será eficaz, perceber o objetivo em vista do qual essa eficácia se exerce” (AUMONT, 2004, p. 30), por outra parte ele também abriu precedentes para a constituição de um cinema de “invenção”, ao utilizar, logo no seu primeiro filme, a obliquidade da câmera e abdicar do plano frontal para a cena da chegada do trem à estação Ciotat (Fig. 33). Nos primórdios do cinema o plano fixo e frontal orientaram as primeiras tomadas cinematográficas e serviram de base para constituição de autênticas narrativas fílmicas. Ao se negar a captar a cena frontalmente, Lumière experimentava a dificuldade que tiveram os realizadores do cinema dos primeiros tempos, a perda da profundidade e da nitidez dos objetos mais afastados da objetiva da câmera. O trem de Lumière surge de uma névoa, de uma massa indiscernível (Fig. 34) que revela apenas o puro movimento de formas que vão se transformando em um trem diante do espectador. Os dois passageiros que estão ao fundo da cena e que se locomovem quando o trem começa a chegar à estação estão totalmente indiscerníveis e se confundem com o bloco negro em movimento que posteriormente veremos se tratar do trem. O cineasta francês Jean-Luc Godard chamara-o de o “último dos impressionistas”, dado que, em seus filmes, o ar, o vento se tornam “palpáveis”. O “impressionismo” de *A Chegada de um trem à Estação da Ciotat* se assemelha a um quadro de Claude Monet, de 1877, intitulado *La Gare Saint-Lazare* (A estação Saint-Lazare) no qual se observa também um trem que surge de uma névoa indiscernível, assim como o trem de Lumière.



Figura 33 – Frame do filme *A Chegada de um trem à Estação da Ciotat* (1895), dos irmãos Lumière.



Figura 34 – Frame do filme *A Chegada de um trem à Estação da Ciotat* (1895), dos irmãos Lumière.



Figura 35 – *A estação Saint-Lazare* (1877), de Claude Monet.

Arlindo Machado, no livro *Pré-cinemas & Pós-cinemas* demonstra como este cinema dos primeiros tempos “pré-cinemas” dialoga com as experimentações e realizações mais contemporâneas dos videoartistas e dos cineastas que utilizavam vários formatos – como Jem Cohen, que utilizou os formatos 35 mm e super 8 em *Lost Book Found* – em suas realizações, o que o autor vai chamar de “pós-cinemas”. No entanto, é possível questionar a divisão entre um “pré” cinema e um “pós” cinema, uma vez que, a nosso ver, o cinema dos primeiros tempos – “pré-cinemas”, que engloba as primeiras realizações entre finais do séc. XIX e os primeiros anos do séc. XX – já se constituía como o “cinema” tal como conheceríamos posteriormente. A principal diferença entre esses dois momentos estaria no caráter ainda embrionário, experimental, desse cinema dos primeiros tempos.

Assim, na visão de Arlindo Machado, o caráter experimental desse cinema, que é anterior ao processo de linearização da história e da construção de uma narrativa fílmica embasada nos modelos literários e teatrais, dialogaria e se aproximaria das realizações de cineastas mais experimentais e contemporâneos.

O espectador do cinema dos primeiros tempos, ao lidar com o “quadro confuso”, nas palavras do pensador brasileiro, realizava uma leitura “paratática” desse quadro, livre de desinências ou índices de hierarquização, isolamento ou linearidade:

A imagem cinematográfica era uma superfície ampla, carregada de detalhes, que o olho do espectador tinha de percorrer mais ou menos aleatoriamente, descrevendo uma trajetória de varredura. O olhar não era ainda dirigido para os pontos que interessavam ao desenvolvimento da intriga, não havia estratégias de ordenamento, recursos de individualização que pudessem separar o significante do não-significante, enfim, faltavam processos de isolamento ou de sinalização capazes de orientar o olho no “caos” do quadro primitivo (MACHADO, 2007, p. 96).

Nos seus primórdios, ao procurar se embasar nos modelos literários e teatrais para se adequar a um público burguês, elevar-se a outro estatuto diferente de uma mera atração para o público que frequentava os *vaudevilles* e *nickelodeons*⁷⁷ e se destacar enquanto um modo de representação institucionalizado, que orientaria o “olho” do espectador perdido no “caos” do quadro primitivo, o cinema podia ser considerado em duas vertentes:

Nas imediações de 1905, coexistem dois tipos de filmes: aqueles baseados no enquadramento frontal e aberto, cuja ação inteira se esgota num único quadro ou numa colagem de quadros autônomos separados pelos intertítulos, em que o cavalheiro da plateia faz uma leitura “paratática” da imagem e a abundância de trucagens lhe faz *tromper l’oeil* e evadir o espírito, cujo modelo é dado pela obra de Méliès, e aqueles que começam a decompor a ação numa cadeia sintagmática, produzindo uma ilusão de contiguidade por meio, principalmente, da introdução do conceito de *montagem*, em que passam a dominar as tendências do naturalismo e do voyeurismo, esticando a duração para mais de uma bobina, cujo modelo acabado será dado pela obra de Griffith (MACHADO, 2002, p. 98).

O que se observa nesse primeiro momento é a coexistência de um cinema de caráter narrativo, que se preocupava em aprender a contar uma história, a incorporar uma instância narradora que desse coerência e organizasse a matéria fílmica, e um cinema de caráter poético, tal como o cinema de Georges Méliès, que explorava em seus filmes o onírico, o

⁷⁷ *Vaudevilles* eram casas de espetáculo de variedades, “nos quais se podia também comer, beber e dançar, conhecidas como *music-halls* na Inglaterra, *café-concerts* na França, e *vaudevilles* ou *smoking concerts* nos Estados Unidos” (MACHADO, 2002, p. 78). Já os *nickelodeons* consistiam em “salas cativas de cinema que surgiram muito cedo, mas cujo papel econômico no mercado de filmes era irrisório, comparativamente àquele dos *vaudevilles*. Nos seus primeiros anos, os *nickelodeons* não passavam de armazéns adaptados, sujos, pouco confortáveis e sem condições de segurança” (MACHADO, 2002, p. 79).

desconhecido, um cinema de ilusionista, de mágico, que lançava mão de trucagens, realizava metamorfoses, decapitações, explosões e chegava até mesmo a pintar nas próprias películas para dar cor aos seus filmes.

O processo de linearização da história, de construção de uma lógica narrativa linear baseada na ideia de montagem e continuidade entre os planos, além de uma instância narradora que organizaria a matéria fílmica, ainda demoraria um pouco a se firmar, com a obra do diretor estadunidense D.W.Griffith (1875-1948), e a se consolidar com o cinema clássico enquanto Modo de Representação Instituído (M.R.I). No entanto, por volta de 1915, nos Estados Unidos e na Inglaterra, os cineastas já haviam praticamente assimilado o modelo de uma narrativa linear construída através da montagem e de alguns elementos como a continuidade (*raccord*), o campo e o contra-campo, o corte, a mudança de posição da câmera e a organização dos planos (primeiro plano, plano médio, plano geral) de acordo com a lógica da decupagem, que tornava possível “descrever a ação em termos de causa e efeito, ação e reação, anterioridade e posterioridade” (MACHADO, 2007, p. 103).

A linearização do significante icônico, a consolidação de um modo narrativo-linear que almejava a ilusão de realidade, um modo natural de narrar uma história através da invisibilidade do dispositivo, e que constituiu a base deste cinema clássico, não refreou totalmente a potência de um cinema não-narrativo, primitivo, cujas imagens ainda não estavam subjugadas a uma lógica narrativa. O cinema de vanguarda, como o de Serguei Eisenstein (1898-1948), Dziga Vertov (1896-1954), e toda a experimentação dos surrealistas, futuristas, impressionistas e expressionistas, o cinema do pós-segunda guerra, como a *nouvelle vague* francesa, além das diversas experimentações contemporâneas em vídeo e outros formatos, demonstram que a ênfase na narratividade, na maneira de contar uma história, não subjugou a potência de um cinema poético, lírico e experimental, voltado às próprias potencialidades da imagem cinematográfica. Nas palavras do cineasta italiano Pasolini, se existe uma “língua” do cinema ela é poética, uma vez que a base do cinema são as imagens significantes, *in-signos*, o mundo da memória e dos sonhos: “há todo um mundo complexo de imagens significativas – formado tanto pelos gestos e sinais de toda a espécie emanados do meio, como pelas nossas memórias e sonhos – que se propõem como fundamento “instrumental” da comunicação cinematográfica e a pré-figura” (PASOLINI, 1985, p. 24). O cinema, ainda conforme o cineasta italiano, se baseia num instrumento linguístico de tipo irracional, os *in-signos*, o que explica sua natureza onírica:

Os instrumentos da comunicação visual, que estão na base da linguagem cinematográfica, estão ainda em estado bruto, são quase instintivos. Com efeito, tantos os gestos, como o real que nos rodeia, como os sonhos e mecanismos da memória, pertencem a uma ordem quase pré-humana, ou pelo menos no limiar do humano. Todos, certamente, se situam no pré-gramatical, senão até no pré-morfológico (os sonhos são fenômenos inconscientes tal como os mecanismos mnemônicos; o gesto é um signo completamente elementar, etc.) (PASOLINI, 1985, p. 24).

Sendo assim, mesmo o cinema mais comercial, os filmes de caráter mais narrativo, se fundamentariam em *in-signos*, ou seja, no complexo mundo de imagens significativas, pré-gramaticais e pré-rationais. Pasolini evoca o mundo dos sonhos, da memória, dos gestos, como o solo que pré-figura as imagens do cinema. É como se, subjacente à estrutura narrativo-linear dos filmes clássicos, embasados no teatro e na literatura, subsistisse um filme mais primitivo, onírico, que ameaça romper o regime homogêneo do sistema sensório-motor. Nesse sentido, procuraremos enfatizar, ao considerarmos o filme de Jem Cohen, as potencialidades de um cinema mais experimental, fragmentário, múltiplo, que dialoga muito mais com o cinema dos primeiros tempos, com os “pré” cinemas, e que instaura a possibilidade de um outro regime de imagens, mais sensível à heterogeneidade do espaço urbano e seus diversos estímulos, calcado nas sensações, no indeterminável, no invisível das cidades.

É enquanto discurso sobre o real, o irreal, sobre o invisível, que o filme de Jem Cohen intitulado *Lost Book Found* será considerado para que se reflita sobre o processo de percepção das paisagens urbanas. A criação videográfica contemporânea, de acordo com o ensaísta Alain Mons, “nos faz perceber de maneira fugaz a cidade e seus movimentos, seus ritmos, seus batimentos existenciais. Ela parece entrar em ressonância com o que nós vivemos no cotidiano”⁷⁸ (MONS, 2013, p. 2015). O cinema é uma criação artística singular que penetra na vida da cidade, que entra em ressonância com a potência imagética, experiencial, fervilhante presente no espaço urbano. Nesse sentido, enquanto um regime de imagem específico de apreensão das paisagens urbanas, apto a captar o invisível, o imperceptível do espaço, podemos nos aproximar da escrita de Samuel Rawet cujas narrativas também buscam o imperceptível, o invisível das cidades. A peculiaridade da percepção do espaço citadino, em Samuel Rawet, a criação de imagens que se configuram sobre esse invisível, imperceptível, esse inefável que se desvela no horizonte do *skyline*, pode ser relacionado à força imagética

⁷⁸ “ nous fait entrapercevoir la ville en ses mouvements, ses rythmes, ses battements existentiels. Elle entre en résonance avec ce que nous vivons au quotidien, nous semble-t-il ”.

presente na apreensão sensível da cidade em Jem Cohen, à imagem que perde em profundidade e obriga o espectador a fazer uma leitura “paratática” do quadro, como ocorria no cinema dos primeiros tempos:

O espectador dos primórdios fazia uma “leitura” topológica (expressão devida a Noël Burch) do quadro primitivo, ou, para usar uma expressão mais adequada, uma “leitura” paratática, livre de desinências ou de índices de hierarquização, isolamento ou linearidade. Para ele, provavelmente, o “quadro não era caótico”; os seus olhos podiam “passear” livremente sobre a superfície da imagem e fazer ligações erráticas, que um olhar moderno, acostumado com uma imagem fortemente centralizada e hierarquizada, nunca poderia repetir (MACHADO, 2007, p. 98).

Essa “imagem errática” das produções cinematográficas contemporâneas remete a um novo tipo de observador, ambulante, que abandona o ponto de vista fixo do olhar moderno – pautado pelo modelo da *câmera obscura*, paradigma da visão nos séculos XVII e XVIII –, e passa a se referir às transformações ocorridas na primeira metade do séc. XIX, ou seja, passa a se embasar em práticas visuais que não fazem mais nenhuma referência à posição de um observador fixo, como no caso do estereoscópio, um dos responsáveis pela “transformação no campo de visão que ecoaria um século depois, com a fotografia e o cinema, e reafirmaria hoje sua atualidade, com a implantação de espaços visuais fabricados pelo computador e a imagem eletrônica” (PEIXOTO, 1998, p. 82). Se o *flâneur* é aquele que encarnou, primeiramente, na literatura, este ponto de vista móvel, a complexidade desta mutação na natureza da visualidade também se observa na imagem contemporânea determinada pelo vídeo, como um corolário das transformações iniciadas na primeira metade do séc. XIX:

O campo visual é convertido numa superfície de inscrição, em que um amplo leque de efeitos poderão se produzir. Uma nova disposição da paisagem – uma nova visualidade – afirma-se aqui. Uma superfície planar, desprovida de profundidade, em que os elementos são justapostos. Onde o olhar se desloca lateralmente, multiplicando os pontos de vista. Um espaço de agregação de várias perspectivas e linguagens. A paisagem convertida num daqueles antigos cenários automáticos dentro de uma caixa de vidro, um quadro mecânico (PEIXOTO, 1998, p. 83).

Ao fazer uso dos formatos de uma câmera 16mm e de uma super 8, câmeras muito utilizadas pelo circuito independente em documentários e cinemas mais experimentais, o filme de Jem Cohen se constitui como esta “superfície planar, desprovida de profundidade”

das produções videográficas contemporâneas, e que configura uma nova disposição da paisagem, que satura a imagem, agora achatada na superfície da tela, e obriga o espectador a fazer uma leitura “paratática” do quadro, tal como ocorria no cinema dos primeiros tempos.

5.2 *Lost Book Found*

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

Italo Calvino, *Cidades Invisíveis*

O filme de Jem Cohen, *Lost Book Found* (1996), através da lente de uma super 8 e de uma 16mm, registra o olhar de um vendedor ambulante de cachorro-quente (narrador *over*), que utiliza a invisibilidade advinda dessa condição social (um vendedor ambulante em uma esquina qualquer de Nova York) para captar pequenos acontecimentos, imagens e singularidades do espaço urbano:

Na maior parte dos dias, eu empurrava o carrinho da garagem para o meu lugar de sempre na 9ª avenida, perto da boca do túnel Lincoln. Eu vendia amendoins torrados e refrigerantes em frente a uma loja de aparelhos eletrônicos. Às vezes me mandavam para outros lugares, dependendo do tempo que fazia, ou dos outros vendedores, ou de fatores que eu não compreendia. Mas na maioria das vezes era lá que eu ficava. E por um tempo, aquela calçada suja virou minha. Eu vendia amendoins, ficava atrás do meu carrinho, e depois que se passaram algumas semanas, eu passei a ser um elemento fixo, enquanto que para outros, cada vez mais invisível. Descobri que só de ficar atrás do carrinho e vender, eu colocava uma parede e uma janela por trás da qual eu podia assistir o que acontecia na rua, no quarteirão cheio de negócios e de transeuntes. E conforme eu ficava cada vez mais invisível, eu conseguia ver as coisas que, para mim, um dia também foram invisíveis (LOST BOOK FOUND, 1996).

A condição de invisibilidade permite a apreensão de certas singularidades que até então também eram invisíveis na cidade. A visão de dentro desvela uma “cidade ao rés-do-chão”, para utilizar uma expressão de Cláudia Mesquita (cf. MESQUITA, 2006, p. 133),

embasada, por sua vez, no texto “A vida ao rés-do-chão” do pesquisador Antônio Cândido⁷⁹. O vendedor ambulante acaba comprando um livro de outro vendedor, um caderno de redação, cheio de listas escritas à mão. Páginas e páginas de lugares, objetos e incidentes, todos tendo alguma coisa a ver com a cidade. Por dentro, à primeira vista, segundo o vendedor ambulante, parecia com o registro de algum vendedor: centenas de endereços, datas e assim por diante, mas que fora cuidadosamente dividido em capítulos de algum tipo. As coisas eram agrupadas umas com as outras, por algum motivo. Alguns grupos possuíam títulos ou nomes, e eram os títulos que davam uma sensação de estranheza. A cidade, ao ser duplicada pelo livro, é vista como um quebra-cabeça, algo a ser desvendado. Entretanto, para além da mera legibilidade, a paisagem urbana é apreendida em sua singularidade, uma vez que os signos estilhaçados da cidade, pedaços de frases, palavras incompreensíveis, palavras sussurradas e por vezes também incompreensíveis, apontam para outro estatuto da imagem ao se considerar a legibilidade. Na primeira sequência do filme, observamos três planos repetidos da imagem de uma lixeira posta de cabeça para baixo e escutamos o barulho do vento que faz a lixeira balançar levemente (Fig. 36). Em dois outros planos, (Fig. 37) e (Fig. 38), o que se observa é o movimento de papéis e de uma sacola impulsionados pelo vento: a inscrição do invisível, da duração, do tempo:

O invisível não é, porém, alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver. Ou ainda: é aquilo que torna possível a visão. O enigma que a pintura celebra – lembra Merleau-Ponty – não é outro senão o da visibilidade. Ela não evoca coisa alguma. Ao inverso, ela dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível. É, portanto, no limite, o visível o que a pintura nos faz ver. O que nos faz ver mais do que vemos – a árvore ressequida que, à noite, é um espectro – e também o que não vemos ao ver – o intervalo entre as árvores, o vento (PEIXOTO, 1996, p. 15).

⁷⁹ Em seu texto, Antônio Cândido escreveu a respeito da crônica: “[i]sto acontece porque não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. Por se abrigar nesse veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em ‘ficar’, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão (CÂNDIDO, 1992, p. 13).



Figura 36 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.



Figura 37 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.



Figura 38 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.



Figura 39 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

Dar existência visível ao invisível: o filme de Jem Cohen se debruça sobre fragmentos, pequenos acontecimentos, singularidades do espaço urbano. É uma visão de dentro, parcial, atenta ao ínfimo, ao detalhe, ao invisível que se faz visível. Muitas vezes é necessário um olhar desarmado, ingênuo, para captar o invisível, aquilo que nem todos conseguem ver no espaço, tal como a cena em que um menino olha para o alto com um dos braços estendidos e não sabemos para o que o seu olhar é direcionado: para o inefável, aquilo que a imagem não capta, o invisível das cidades (fig. 39).

A cidade é um palimpsesto formado por sobreposições, múltiplas inscrições na superfície das ruas, muros, orelhões, painéis, fragmentos de escrita captados aleatoriamente pelo passante. Em *Lost Book Found*, a cidade se funde, se vê espelhada no caderno cheio de listas encontrado dentro do gradeado de metrô: um livro que brotou das entranhas da cidade, que depois se vê desdobrada em outro livro, fragmentário, múltiplo, heterogêneo. Além disso, as diversas narrativas potenciais que o filme contém e que não serão exploradas,

desenvolvidas, demonstram tanto o caráter múltiplo do espaço quanto a sua ilegibilidade, o seu caráter enigmático:

JC conta que, à época em que realizou o filme, interessava-lhe enfrentar a ideia inspiradora de que “o mundo é feito de narrativas, um milhão delas; algumas invisíveis, algumas esquecidas, algumas que desapareceram antes mesmo de serem contadas”. Assim, ouvimos a história individual (em larga medida insignificante) de alguém que trabalhou como vendedor ambulante em Nova York, e que por um dia folheou as páginas de um caderno que propunha uma forma de narrar o caos da cidade através de listas e mais listas; por outro lado, em muitas das imagens documentais de rua agenciadas na montagem há fragmentos de narrativas, índices de histórias latentes que o filme não perseguirá – e que só nos resta imaginar. No senhor que olha para cima insistentemente, no homem que desce para baixo da calçada num alçapão, na criança que levanta um dos braços, nos anúncios escritos à mão e pregados no poste, no pedaço de chave abandonado na calçada, nas frases rabiscadas num orelhão público, em todas essas imagens (e em muitas outras) há histórias latentes que o filme não vai contar (MESQUITA, 2006, p. 143).

Na narrativa de Samuel Rawet também encontramos a ideia do palimpsesto, presente nas várias camadas, nos vários rastros que os passantes deixam no espaço e que são superpostos por outros passos de outros passantes, que carregam suas memórias, suas angústias, seus devaneios, suas trajetórias em um território que comporta outros territórios, como ocorre em “Crônica de um vagabundo”:

A sola cobria calçadas e ruas e em cada passada havia uma aproximação de território e ao mesmo tempo um abandono do anterior, território seu, absolutamente seu no instante em que o cobria com o sapato, mas também de todos os que antes ou depois dele passarem pelo mesmo rastro. O que criava uma noção de propriedade comum sem interferências nem choques, pois o território era ao mesmo tempo espaço absoluto de todos sem a mínima concessão. E eram uma infinidade de territórios todos dentro do mesmo território, e cada um deles com a dimensão total. Meio-fio, água empoçada, papel amassado, pontas de cigarro, lixo, estria de veículo, árvore, folha, sombra, um braço em movimento, uma gargalhada, uma nuca, um cotovelo, uma sombra, meio rosto assustado (RAWET, 2004, p. 215-216).

Essa infinidade de “territórios todos dentro do mesmo território” comportam infimidades, dejetos, detalhes do espaço urbano. Aqui também observa-se a percepção da cidade ao “rés-do-chão”, uma atenção ao mínimo, ao invisível tornado visível através da escrita. Mas aqui estamos distante do passeador filosófico do séc. XIX, para o qual as

distâncias irrompiam na paisagem, assim como épocas passadas surgiam no momento presente em que o *flâneur* deambulava, como observamos no capítulo anterior. As camadas sobrepostas dos passos dos transeuntes, os detalhes captados durante a percepção do espaço evocam a condição de efemeridade, fugacidade da cena urbana, da qual não é mais possível extrair uma imagem única, coesa, um sentido histórico como aquele que conformava os passos do *flâneur*, que sabia, diante da Notre-Dame de Lorette, que ali era o lugar onde outrora o *cheval de renfort* se atrelava à *rue des Martyrs* até Montmartre. O olhar do caminhante, daquele que observa a cidade, percorre a superfície do espaço urbano se atendo aos detalhes, e por trás de um signo, de um rastro, de uma imagem, encontra novamente outra imagem, outro rastro que impede uma leitura homogênea, coesa do espaço. O que a literatura, o cinema e a arte do vídeo fazem é atravessar a cidade e suas múltiplas significações. Frente ao ilegível do espaço urbano, as narrativas se apresentam enquanto dispositivos que instauram a percepção sensível do espaço, restos, fragmentos, pequenas percepções que apontam para outra concepção de paisagem. Em todos os meios, a perambulação dos personagens é fundamental para o ato perceptivo. O observador ambulante capta a cidade de dentro. O ponto de vista panorâmico, o olhar a partir de um ponto de vista elevado é abandonado em favor de um contato mais intensivo com a cidade, existe algo que nos olha no que vemos (cf. HUBERMAN, 1998), um vazio que propicia uma abertura: diante das paisagens urbanas nosso ver é inquietado. O sujeito não é mais aquele que apreende uma porção do espaço em uma visão panorâmica, que se apossa do visível, mas aquele cujo olhar se dissolve, é atravessado, contaminado pelas imagens citadinas, pelas imagens do caderno encontrado.

No filme do cineasta americano, a cidade multifacetada, fragmentada, é percebida através de um ponto de vista parcial, múltiplo, formado por vários registros, o que salienta a heterogeneidade do espaço contemporâneo, um olhar abstraído de qualquer referente, para o qual o “espaço é reduzido a uma mudança permanente de ângulos visuais, à neutralização de todo ponto de vista determinado” (PEIXOTO, 1998, p. 91), e a tela do vídeo se configura como uma superfície chapada, sem profundidade, onde vários planos se superpõem como cruzamento de diversos suportes, tempos e espaços. A atitude perceptiva presente no vídeo de Jem Cohen, nesse sentido, nos auxilia a pensar a percepção das paisagens urbanas em Samuel Rawet, que também ultrapassa a concepção clássica de paisagem e se abre a uma experiência mais sensível do espaço.

5.3 Paisagens no cinema

Poderíamos dizer que no cinema as paisagens ocorrem quando a relação entre personagem ou narrador e o espaço é intensificada, quando o personagem afeta e é afetado pelo espaço em seu entorno, quando se constitui um espaço intermediário, fronteiro entre aquele que vê (personagem/narrador/instância narradora) e o que é visto (espaço). Desse modo, a paisagem não se daria somente através de panorâmicas do espaço e nem como mero pano de fundo para o desenrolar das narrativas (tanto em um caso quanto no outro tal concepção ainda remeteria à concepção clássica de paisagem). Assim, é possível considerar a paisagem como questão em diversos e heterogêneos filmes. Salientaremos principalmente aqueles da imagem-tempo⁸⁰, tal como foram postulados pelo filósofo Gilles Deleuze e que dizem respeito ao cinema moderno, por apresentarem um regime de imagens que rompe com o sistema sensorio-motor do cinema clássico e, nesse sentido, problematizam a relação entre o sujeito e a paisagem. Citaremos alguns, além dos que consideramos na presente tese, apenas como referência, sem realizarmos uma análise mais profunda, tal como mereceriam, o que, no entanto, fugiria ao nosso propósito. São eles: *Il Deserto Rosso* (O Deserto Vermelho, 1964), filme de Michelangelo Antonioni, que explora a paisagem da cidade industrial de Ravenna, na Itália, e também da Patagônia, na América do Sul. Nesse filme – que Pasolini considera em seu texto sobre o cinema de poesia, que citamos um pouco antes, e analisa uma espécie de discurso indireto livre, em que ocorre uma zona de indiscernibilidade entre o olhar da personagem (esquizofrênico) e o do autor (estilo), e que configura o formalismo do “cinema de poesia” – a relação entre a protagonista Giuliana (Monica Vitti) e o espaço ao redor é reforçada, ou melhor, é dada pelos enquadramentos (fig. 41) e pela composição dos planos que subsume a protagonista na paisagem natural/industrial dos lugares (fig. 40) pelos quais ela se desloca; *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, cujo personagem principal, Travis Bickle (Robert de Niro) é um ex-veterano da Guerra do Vietnã que tem problemas de insônia e por isso começa a trabalhar como taxista nas noites nova-iorquinas. O solitário Travis

⁸⁰ Nos seus dois livros sobre o cinema, intitulados *A Imagem-movimento* e *A Imagem tempo*, o filósofo francês Gilles Deleuze analisa a mudança no regime de imagens ocorrida a partir do final da 2ª Guerra Mundial, ou seja, a passagem do cinema clássico para o cinema moderno. O cinema moderno, na acepção do filósofo, seria aquele que apresenta “situações óticas e sonoras puras”, onde os personagens param de reagir a determinadas situações, tal como ocorria no cinema clássico, o cinema da imagem-movimento, e se deparam com algo de intolerável, que os impossibilita de reagir às diversas situações. Assim, a crise do cinema clássico se deu em movimentos como a *nouvelle vague*, o neo-realismo italiano, o cinema independente americano e o alemão, cujos cineastas apresentaram personagens nômades, errantes, que deambulavam de maneira incessantemente pelos espaços. A respeito dos dois regimes de imagens, cf. Deleuze (1985) e Deleuze (1990).

percebe a sujeira, a prostituição, a delinquência, ou seja, o submundo nova-iorquino através dos retrovisores do seu taxi. Mas, além dessa cena marginal, é a própria paisagem urbana (fig. 42) que aparece nos retrovisores para Travis, a cena urbana que causa repulsa no protagonista também contém certa fascinação, é um composto de sensações colorantes, brilhos e reflexos que atravessam o sujeito ao mesmo tempo em que ele os atravessa (fig. 43). A cidade não é apenas um pano de fundo para as deambulações noturnas do protagonista, mas o afeta profundamente.



Figura 40 – Frame do filme *O Deserto Vermelho* (1964), de Michelangelo Antonioni.



Figura 41 – Frame do filme *O Deserto Vermelho* (1964), de Michelangelo Antonioni.



Figura 42 – Frame do filme *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese.

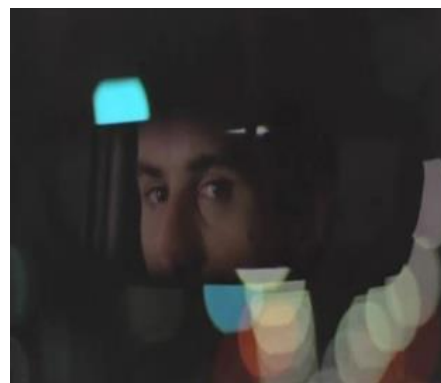


Figura 43 – Frame do filme *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese.

Citaremos ainda mais dois filmes em que percebemos a presença de paisagens. O primeiro é *Murder on the Orient Express* (Assassinato no Expresso Oriente, 1974), de Sidney Lumet (fig. 44). Um assassinato ocorre a bordo do Expresso Oriente e o inspetor belga Hercule Poirot (Albert Finney) tenta desvendar o crime. O que chama a atenção é a influência da paisagem na narrativa. Após a interrupção da viagem – que partira da Ásia em direção à Europa – por uma forte nevasca na Iugoslávia (fig. 45), é descoberto um cadáver em uma das cabines do luxuoso trem. Após o desvendamento do caso, o Expresso Oriente consegue se

desvencilhar da nevasca e seguir viagem. A relação aqui é mais sutil, uma vez que a paisagem não chega a afetar profundamente a atitude dos personagens, mas é importante observar que a nevasca não somente possibilita o desenrolar do enredo como influencia efetivamente na narrativa. É interessante notar também que, em algumas cenas, a paisagem se interpõe entre os protagonistas (fig. 46), e se “impõe” ante o espectador (fig. 47). Mesmo que o recurso possa ter sido utilizado para salientar a movimentação do trem ou até mesmo para evitar um efeito “claustrofóbico”, para que a narrativa não se “enclausure” e se torne monótona, a paisagem, vista através da janela do trem, atravessa e se incute na narrativa.



Figura 44 – Frame do filme *Assassinato no Expresso Oriente* (1974), de Sidney Lumet.



Figura 45 – Frame do filme *Assassinato no Expresso Oriente* (1974), de Sidney Lumet.



Figura 46 – Frame do filme *Assassinato no Expresso Oriente* (1974), de Sidney Lumet.



Figura 47 – Frame do filme *Assassinato no Expresso Oriente* (1974), de Sidney Lumet.

O segundo filme é *Pierrot le fou* (O Demônio das Onze Horas, 1965), do cineasta francês Jean-Luc Godard. No caso desse filme, a paisagem se dá através de um processo de “artialisation”: a paisagem aparece por intermédio das relações intersemióticas que o filme apresenta, tais como o diálogo com as artes plásticas e a literatura. Além das diversas referências diretas e não diretas às artes plásticas e das apropriações e colagens advindas da literatura (a referência principal é a poesia de Arthur Rimbaud), Godard realiza, na imagem

cinematográfica, as incorporações e recriações intersemióticas, tal como podemos inferir na relação com a pintura de Renoir (fig. 48-49). Por exemplo, o quadro *O barco a Remo*, de 1879 (fig. 49), se assemelha a uma cena de *Pierrot le fou*, em que os protagonistas Ferdinand Griffon (Jean-Paul Belmondo) e Marianne (Anna Karina) estão navegando em um rio e o enquadramento do plano enfatiza os reflexos luminosos na água do rio (fig. 48). Outra tradução intersemiótica ocorre na cena final do filme, quando é lido o trecho de um poema de Rimbaud: “Achada, é verdade?/ Quem? A Eternidade./É o mar que se evade/ Com o sol à tarde”⁸¹ (BARROSO, 1994) (fig. 50-51).

Ferdinand se suicida com algumas dinamites. Após a explosão, a câmera inicia um movimento em *travelling* que segue a linha do horizonte. Antes de a luz “estourar” na tela é lido o trecho do poema, que encontra a sua tradução na imagem do mar que se evade com o sol.



Figura 48 – Frame do filme *Pierrot le fou* (1965), de Jean-Luc Godard.



Figura 49 – *La Seine à Asnières* (O Sena em Asnières), Pierre-Auguste Renoir, 1879.

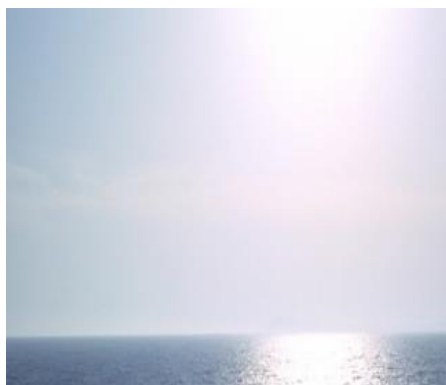


Figura 50 – Frame do filme *Pierrot le fou* (1965), de Jean-Luc Godard.



Figura 51 – Frame do filme *Pierrot le fou* (1965), de Jean-Luc Godard.

⁸¹ “[Marianne] : Elle est retrouvée. / [Pierrot] : Quoi ? – [Marianne] : L’Éternité. / [Pierrot] : C’est la mer allée / [Marianne] Avec le soleil” (PIERROT LE FOU, 1965).

Desse forma, a paisagem no cinema não se daria nas panorâmicas ou quando ela surge como mero pano de fundo, mas quando se configura como um espaço intersticial, entre personagem (ou narrador) e paisagem, uma proximidade entre as duas instâncias. É como se o cinema clássico⁸², por exemplo, estivesse preso ainda a um modelo também clássico de paisagem, um modelo pautado na distância entre aquele que observa e o objeto observado.

Para finalizar este pequeno panorama remeteremos mais uma vez ao filme *Stalker*, de Andrei Tarkovski. Como pudemos observar no capítulo anterior, a construção labiríntica do filme exige um outro tipo de orientação e percepção do espaço. É uma percepção háptica do espaço, aproximada, tateante, feita de aproximações e recuos, acelerações e pausas. Tal espaço exige o poder orientador, “estriador” do fio de Ariadne. *Stalker* é um filme sobre o sentido das coisas, da vida, do mundo, mas que demonstra que o sentido já não habita o centro do labirinto, ou até mesmo que este centro nunca existira, mas fora criado pelos homens para fundar o sentido, a verdade, o bom caminho, o caminho certo. Frente a este espaço múltiplo, semovente, labiríntico, é necessário também que a relação entre sujeito e espaço se intensifique, se adense. O *stalker*, enquanto figura mediadora entre o cientista (racionalidade) e o escritor (sensibilidade), demonstra que ciência e arte habitam o mesmo plano, são formas de pensamento que se fundam e se pensam sobre um plano de imanência, e nesse sentido a oposição ou hierarquização entre a ciência (que pensa por funções), a filosofia (que pensa por conceitos) e a arte (que pensa por sensações) não se sustenta, pois todas essas formas de pensamento partem e se fundam sobre o mesmo plano (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1992).

Mas o que interessaria ressaltar é que a constituição de uma percepção háptica sobre um plano de imanência em *Stalker* reforça a concepção intensiva da paisagem tal como observamos tanto no filme de Jem Cohen quanto nas narrativas de Samuel Rawet. O espaço da “Zona” exige um aproximar-se com cautela (fig. 53), experimentalmente: é uma percepção sensível. O *stalker* é uma espécie de iniciado, quando chega na “Zona” a primeira coisa que faz é deitar na relva do espaço (fig. 52), ele se sente em casa, está ligado, conectado ao espaço (fig. 54). A constituição da paisagem no filme de Tarkovski nos auxilia a entender as formas

⁸² A constituição das paisagens no gênero *western*, por exemplo, é um pouco mais complexa e mereceria um estudo mais aprofundado, o que fugiria aos nossos propósitos. Entretanto cabe salientar o aspecto não só grandioso e espetacular dessas paisagens, mas a força de suas presenças físicas e das suas constituições enquanto personagens. Em alguns filmes, como o clássico *The searchers* (Rastros de Ódio, de 1956) dirigido por John Ford, podemos perceber uma relação mais intensa entre os personagens e a paisagem, até mesmo uma certa identificação em determinados momentos. Quer dizer, a paisagem não é um mero pano de fundo para o desenrolar da narrativa porque acaba por vezes se sobrepondo aos próprios personagens. Apesar disso, cabe ressaltar o papel central da história a ser narrada no cinema *western* clássico, ou seja, o seu aprisionamento ao regime das imagens-movimento, o sistema sensório-motor (cf. DELEUZE, 1985), o que afasta, por vezes, a possibilidade de que a paisagem seja colocada como questão para além de uma visão clássica.

de percepção quando se é constituído um espaço liso, de experimentação, labiríntico. De acordo com a leitura que propomos, o filme do diretor russo investiga as possibilidades do homem frente a um labirinto acêntrico: o centro como sentido totalizador, unificador, se revela esvaziado de sentido, inoperante. No entanto, *Stalker* ultrapassa o processo de metaforização e possibilita a reflexão sobre a constituição de um plano de imanência, sobre a relação aproximada, intensiva entre o sujeito e o meio que o entorna. Nesse sentido nos aproximamos da concepção de paisagem tal como procuramos formular tanto na literatura de Samuel Rawet quanto no filme de Jem Cohen, em que a percepção do espaço, a configuração das paisagens – no caso das duas narrativas, paisagens urbanas – leva em conta a incorporação da estrutura labiríntica das cidades, ou ainda melhor, afirmam a cidade enquanto labirinto acêntrico, e os personagens se deixam guiar pelas sensações, pelo contingente, deambulam pelo espaço em busca de um olhar desarmado, atento ao ínfimo, aos detalhes, às pequenas percepções, ao invisível das cidades.

A paisagem não é um pano de fundo, uma cena estática, mas um elemento desterritorializador, um fenômeno, produto do encontro entre um sujeito, um ponto de vista e o mundo (COLLOT, 2013), mas que ultrapassa as condições de um sujeito percipiente, o dessubjetiva, dissolve o “eu”, o “ego” na intensificação desse encontro entre um ponto de vista e o mundo, na criação de um plano de imanência que eleva as percepções vividas ao percepto, as afecções vividas ao afeto.

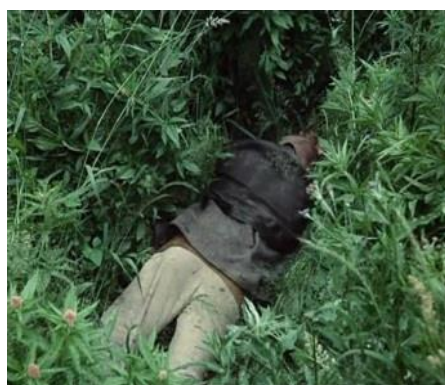


Figura 52 – Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.



Figura 53 – Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.



Figura 54 – Frame do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.

5.4 Outras Paisagens

O abandono de um ponto de vista “soberano” que fundou a paisagística moderna, da visão de uma altura, daquele que capta a cidade do alto de um edifício, por exemplo, também é visualizado na obra do cineasta americano Jem Cohen, uma vez que apresenta uma percepção parcial da paisagem, uma visão de “dentro”, aproximada, “ao rés-do-chão”. Logo no início do filme, após a exibição de algumas imagens fragmentadas do espaço urbano, observamos alguns planos (plano geral) captados do alto de um edifício comercial e acompanhados da narração (*over*) (fig. 55-56):

Do alto da cidade, há milhares de vistas como estas. Estou olhando do alto de um edifício comercial, um arranha-céus, e vinte e seis andares abaixo, quase todos os executivos e secretárias pegaram seus táxis e trens para casa há muito tempo. Olho para oeste, imaginando quão longe se pode enxergar. Se é possível encontrar a Nona Avenida de alguma dessas janelas de escritórios. Bem longe escuto um som como o oceano, o trânsito, imagino. Não consigo enxergar nada do lado oeste da cidade.



Figura 55 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.



Figura 56 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.



Figura 57 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.



Figura 58 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

A cidade é primeiramente percebida a partir de um ponto de vista elevado, do alto de um edifício (fig. 57-58). No entanto, essa visão, em vez de abrir um panorama do espaço, uma visão que contemplaria a cidade como um todo, revela a opacidade, a impossibilidade de tal olhar: “[n]ão consigo enxergar nada do lado oeste da cidade”. A qualidade inferior do formato do filme (câmera 16mm e super 8) faz com que a imagem perca em profundidade e se apresente como que “achatada” na superfície da tela – lembrando as imagens dos filmes dos primeiros tempos que, como comentamos um pouco antes, possuíam uma potência imagética ao obrigarem o espectador a fazer uma leitura “paratática” do “quadro confuso”. A cidade está envolta em uma atmosfera que só permite distinguir os pontos luminosos das janelas dos arranha-céus e o rastro luminoso do tráfego na avenida. A vista, ao lado oeste, é uma vista sem horizontes, opaca, marcada pela invisibilidade. Além disso, a sobreposição de imagens advinda de alguns planos que captam a cidade através de outras telas que carregam certa carga de “opacidade” (fig. 59, 60 e 61) (cabine telefônica, vidraçaria de lojas comerciais, uma vez que estas já possuem em suas superfícies inscrições, marcas, garatujas, e que são favorecidas também pelos enquadramentos e determinados ângulos da câmera que salientam os reflexos e atravessamentos dessas imagens) atesta o diálogo entre o filme de Jem Cohen e o cinema dos primeiros tempos. Ao salientarmos essas intersecções, cruzamentos e convergências entre o “pós-cinema” de Jem Cohen e os “pré-cinemas”, passando pelo cinema experimental e o cinema de vanguarda, procuramos reforçar a potência de um regime de imagens que busca romper com a lógica da representação e elevar o cinema a um outro estatuto que, no que tange aos propósitos da presente tese, diz respeito à possibilidade de inscrição e experiência das

paisagens urbanas para além de uma instância narradora ou de um sujeito cinematográfico que legitimaria ou unificaria as imagens.



Figura 59 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen

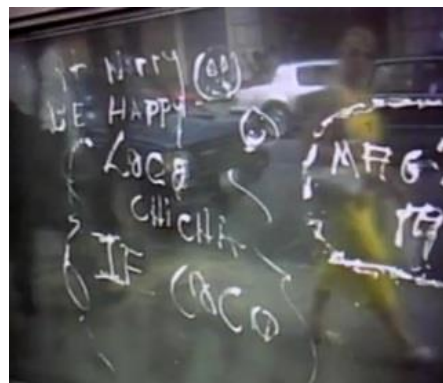


Figura 60 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen



Figura 61 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen

Concomitante a esse movimento de substituição de um ponto de vista “soberano”, observamos a substituição da linha do horizonte pelo *skyline* – o horizonte artificial propiciado pelo emaranhado de prédios e edifícios da cidade – que estrutura outro conceito de paisagem urbana, que considera a iluminação artificial, os reflexos, os ruídos, os sinais que preenchem a vida cidadina. O filme de Cohen também busca captar o invisível das cidades, o imperceptível, um olhar atento às pequenas singularidades da vida urbana. Influenciado pelo projeto das “Passagens”, de Walter Benjamin, Jem Cohen utiliza a montagem, o estilo fragmentário para refletir acerca da legibilidade da cidade de Nova York e sua heterogeneidade. Nesse sentido, ao utilizar os formatos 35mm e super 8, que perdem em perspectiva, em profundidade, poderíamos dizer que Jem Cohen, de certa forma obriga o espectador a fazer uma leitura “paratática” da tela, onde vários planos são superpostos. Os

enquadramentos oblíquos, tortuosos, as posições da câmera, os ângulos inusitados não dizem mais respeito a um ponto de vista fixo, à visão de um sujeito, mas a um ponto de vista móvel, múltiplo, heterogêneo. A câmera ganha certa autonomia, inclusive em relação ao que está sendo narrado, ela como que “flutua” pelo espaço, “penetra a vida da cidade”.

Assim, o filme de Jem Cohen se aproximaria mais de um tipo de cinema de vanguarda, experimental, que rompe com a estrutura de um ponto de vista fixo – que remeteria a um sujeito constituinte, um olhar onividente, totalizador, que submete “o mundo visível ao arbítrio de um sujeito” (MACHADO, 2007, p. 23), que visa o mundo enquanto objeto intencional – para explorar a potencialidade de um olhar não humano, dessubjetivado. Mas como pensar esse olhar não humano, uma vez que se trataria da narração da experiência de um vendedor de cachorro-quente nas ruas de Nova York? Se em última instância o mundo seria visado, intencionado pelo sujeito que aponta a câmera?

5.5 A câmera-olho

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo.

Dziga Vertov

O cineasta russo Dziga Vertov apresentava a tensão entre estes dois tipos de olhar: um olhar soberano, onividente, e um olhar livre, automático, que celebra a embriaguez dos movimentos e das velocidades, o que se pode observar no filme *Um homem com uma câmera* (1929), uma vez que ele pode ser visto “como a ilustração perfeita de um voluntarismo tecnológico que sujeita toda a realidade ao imperialismo de um olho panóptico ou como a destituição de todo imperialismo óptico em proveito da livre comunicação dos movimentos” (RANCIÈRE, 2002, p. 47). A comunicação universal dos movimentos, conforme a leitura de Jacques Rancière, funda-se sobre o princípio do movimento da vida, que não tem finalidade e nem orientação. Mas o que marcaria a proposta do cinema de Vertov é o cinema enquanto utopia do mundo moderno, que seria comunista, e esse comunismo cinematográfico se daria justamente na tensão entre as “acrobacias ‘formalistas’ do olho centralizador e a demissão ‘panteístas’ do fluxo das coisas tais como elas são” (RANCIÈRE, 2002, p. 46). Essa

“onividência” do olhar pode ser observada no filme de Vertov pela presença do *cameramam*, que algumas vezes parece “dominar” a cidade com suas proporções exageradas em relação a ela (Fig. 62.), e em outras cenas aparece em proporções minúsculas, como ocorre na cena em que ele está dentro de um copo de cerveja (Fig. 63), demonstrando a constituição de um olho que “tudo vê”. Entretanto, O que pretendemos ressaltar é a configuração de um olho liberto dos esquemas narrativos da literatura e do teatro, um olho autônomo que se abre ao espetáculo do mundo. Embora seja possível considerar a constituição de um “olhar soberano” em *Um homem com uma câmera*, ou uma tensão entre esse tipo de olhar e um olhar autônomo, o que se observa em outros filmes de Vertov, como na série *Kino-Pravda* e no filme *Câmera-olho*, é a abdicação da figura do *cameraman* e a presença do olho da câmera em contato direto com os eventos do mundo. Mesmo em *Um homem com uma câmera*, o olho da câmera e do *cameraman* estão onipresentes, mas tal onipresença é também uma contínua autossupressão: “para ser o instrumento da comunicação universal das energias, a câmera tem que funcionar às cegas, como uma central telefônica” (RANCIÈRE, 2002, p. 49). Nesse sentido, Dziga Vertov formulou o “cine-olho”, espécie de prótese da percepção, que não almeja ser um duplo do mundo visível, uma cópia do olho humano, mas um olho aperfeiçoado, mecânico, livre para explorar os fenômenos visuais do espaço e inscrever o que foi visto e ouvido na vida das cidades:

E eis que, num dia de primavera, em 1918, eu volto da estação. Guardo ainda no ouvido os suspiros, o barulho do trem que se afasta... alguém que faz juras... um beijo... alguém que exclama...Riso, apito, vozes, sinos, respiração ofegante da locomotiva... murmúrios, apelos, adeuses... Enquanto caminho, penso: é preciso que eu acabe de aprontar um aparelho que não descreva, mas, sim, inscreva, fotografe esses sons. Caso contrário, impossível organizá-los, montá-los. Eles fogem como foge o tempo. Uma câmera talvez? Inscrever o que foi visto... organizar um universo não apenas audível, mas visível (VERTOV, 2003, p. 260-261).



Figura 62 – Frame do filme *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov.



Figura 63 – Frame do filme *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov.

O que interessava a Vertov era o puro movimento dos corpos, das máquinas, dos veículos automotores, da vida. A percepção se desumaniza, é um olhar não humano que não parte de um sujeito intencional mas está nas próprias coisas:

O que a montagem faz, segundo Vertov, é conduzir a percepção às coisas, pôr a percepção na matéria, de modo tal que qualquer ponto do espaço perceba, ele próprio, todos os pontos sobre os quais age ou que sobre ele age, seja qual for a extensão dessas ações e reações. Esta é a definição da objetividade: "ver sem fronteiras nem distâncias" (DELEUZE, 1985, p. 97).

O cinema de Vertov ilustraria o que Gilles Deleuze, embasado na teoria da imagem presente no primeiro capítulo do livro de Bergson, *Matéria e Memória*, chamará de "o sistema em si da variação universal": "eis o que Vertov se propunha atingir ou reencontrar no 'cine-olho'. Todas as imagens variam umas em função das outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes" (DELEUZE, 1985, p. 92). Tal sistema seria um ponto de conexão entre Vertov e Cézanne, pois este seria a "pura visão de um olho não humano, de um olho que estaria nas coisas" (DELEUZE, 1985, p. 92), o mundo cézanniano anterior ao homem.

Conforme salientou Gilles Deleuze, o cinema experimental americano dos anos de 1960 e 1970 fora influenciado pelo cinema vanguardístico de Dziga Vertov. A busca de uma percepção pura, um olhar não humano, remete ao universo da pintura de Cézanne, à paisagem não humana da natureza:

Com relação a determinado aspecto desse cinema, trata-se precisamente de chegar a uma percepção pura, como a que existe nas coisas ou na matéria, por mais longe que se estendam as interações moleculares. Brakhage explora

um mundo cezanniano de antes dos homens, uma aurora de nós mesmos, ao filmar os verdes vistos por um bebê numa campina. Michael Snow faz a câmera perder completamente o centro, filma a interação universal de imagens que variam umas em relação às outras, em todas as suas faces e através de todas as suas partes (A Região Central) (DELEUZE, 1985, p. 100)

Tanto o filme de Michael Snow, *A Região Central* (1971), quanto o filme *Dog Star Man*, de Stan Brakhage, evocam uma percepção primordial, exploram o mundo através de uma “câmera-olho”, um olho não governado pelas leis da perspectiva, livre, pré-subjetivo. O filme de Snow (Fig. 64-65), realizado no topo de uma montanha deserta ao norte de Quebec, apresenta uma câmera cujos movimentos acêntricos – a câmera realiza um giro de 360° e “erra” sem direção pelo espaço – captam o espaço através de um ponto de vista desumanizado. Se em alguns planos a câmera ainda remeteria a uma visão humana, como ocorre em uma cena em *travelling* que acompanha a linha do horizonte, em outros a câmera perde totalmente a referência em relação a um ponto fixo e começa a girar alucinadamente no espaço.



Figura 64 – Frame do vídeo *A Região Central* (1971), de Michael Snow.



Figura 65 – Frame do vídeo *A Região Central* (1971), de Michael Snow.

No caso do filme de Stan Brakhage, o que se observa é a perscrutação de um mundo pré-humano, “um mundo cezanniano de antes dos homens” feito de forças, movimentos, intensidades rítmicas e colorantes. Ao pintar na própria película, o cineasta explora a materialidade do filme (fig. 66) e radicaliza ainda mais o processo de um olhar desumanizado, a quebra de um regime clássico de imagens, da representação, embasado em uma narrativa linear. Se existe uma paisagem, ela é desfocada (Fig. 67), distorcida, sobreposta por outras imagens, “pois o filme, ainda embrião, não possui linguagem e fala como um aborígene...”

(BRAKHAGE, 2003, p. 344). O que o cinema de Brakhage apresenta é um olho ancorado na pura sensação, desprovido de “tutela”, antepredicativo, autônomo:



Figura 66 – Frame do filme *Dog Star Man* (1962), de Stan Brakhage.



Figura 67 – Frame do filme *Dog Star Man* (1962), de Stan Brakhage.

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do ‘verde’? Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho desprovido de tutela? Que consciência das variações no espectro de ondas pode ter tal olho? Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de “no princípio era o verbo” (BRAKHAGE, 2003, p. 341).

É a radicalização da cine-sensação do mundo vertoviniano, da câmera-olho que se desconecta do olhar de um sujeito para explorar um universo pré-racional, pré-consciente, ancorado no mundo sensível, naquelas “sensações confusas que trazemos conosco ao nascer”, que Cézanne também buscava expressar através da sua pintura.

O filme de Jem Cohen dialoga do mesmo modo tanto com o cinema de vanguarda de Dziga Vertov quanto com o cinema experimental americano citado logo acima. A forma fragmentária de percepção do espaço, os ângulos inusitados, a posição da câmera “ao rés-do-chão” (Fig. 68-69), indicam uma espécie de “desen-quadramento”, termo tomado emprestado por Deleuze de Pascal Bonitzer, e que quer dizer “pontos de vista anormais que não se confundem com uma perspectiva oblíqua ou um ângulo paradoxal, e remetem a uma outra dimensão da imagem” (DELEUZE, 1985, p. 22). Se o cinema sempre necessitou justificar as posições e os ângulos inusitados da câmera, remetendo em última instância a um “olhar

soberano”, a um sujeito enunciador ubíquo, ou determinando o ponto de vista (como se fosse, por exemplo, o ponto de vista de um “pássaro, de uma formiga”, etc.), nos quadros cortantes de Dreyer, os rostos cortados pela borda na tela de Joana d’Arc (1928), ou ainda nos espaços vazios de Ozu, espaços mortos, ou nos espaços desconectados de Robert Bresson, por exemplo, o que se observa, nas palavras de Gilles Deleuze, é a abertura a um outro estatuto da imagem, que rompe com o regime de imagens embasado no “sistema sensorio motor” da imagem-movimento. Essa “outra dimensão da imagem” nos remete à câmera-olho, ou ao “olho” da câmera, um olhar não humano, impessoal, neutro, tal como podemos observar no filme *Lost Book found*.



Figura 68 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.



Figura 69 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

O princípio de organização das imagens de Jem Cohen é dado posteriormente pela montagem e pela edição, mas sem anular o caráter fragmentário das imagens captadas nas ruas de Nova York:

Assim como na maioria dos seus primeiros trabalhos, o que Jem Cohen faz em *Lost Book Found* é submeter uma série de fragmentos – flagrantes documentais descontínuos realizados na cidade de Nova York – a um princípio de organização criado posteriormente à captação das imagens, e que não mascara seu caráter fragmentário. Os primeiros filmes, trabalhos essencialmente de montagem, foram realizados dessa maneira, sempre a partir de um acervo pessoal (takes realizados sobretudo nas ruas de Nova York, em 16mm e super 8, mas também registros de situações pessoais, encontros com amigos etc.). Na montagem, são criados dispositivos de organização, muitas vezes ancorados na música ou na narração de textos (ou letreiros) – em elementos, portanto, criados e inseridos no processo de edição e alheios à captação (geralmente documental) de imagens (MESQUITA, 2006, p. 134).

É importante salientar o papel da narração *over* no filme. Como observou Mesquita (2006), poder-se-ia afirmar a existência de duas narrativas no filme, a do narrador *over* e a da instância que organiza a sequência de imagens na montagem. Todavia, a memória do livro/caderno perdido/encontrado aparece como um elemento de contaminação entre as vozes, cria uma zona de indiscernibilidade entre as instâncias narrativas. Em alguns casos a organização das imagens segue frases soltas do livro que são enunciadas pelo narrador e se referem à imagem mostrada e, em outros casos, é como se o próprio livro assumisse a sua voz:

Por exemplo, ele [narrador *over*] se lembra do título “movimento perpétuo”, e a montagem relaciona uma série de flagrantes de rua retratando objetos em movimento (um pêndulo de relógio numa vitrine, bandeirinhas ao vento, frangos assados girando num forno elétrico, uma vassoura em ação). Noutros, o livro assume “voz própria” (que sussurra frases desconexas, como no prólogo), e as imagens do filme passam a dialogar com as associações propostas pelas listas (MESQUITA, 2006, p. 141-142).

Além desse tipo de organização, no filme também ocorrem associações mais fracas, opacas, que já não se colam às imagens mostradas e também não se referem tanto às lembranças do narrador quanto às listagens do livro. *Lost Book Found* incorpora, é contaminado pela estrutura fragmentária do livro que funciona como um elemento desestruturador, desestabilizador da narrativa que possibilita a criação desta zona de indiscernibilidade entre as instâncias narradoras. Em um primeiro momento, o narrador, ao caminhar pelo espaço urbano, passa a ouvir uma voz fazendo listas, como as que estão presentes no livro:

Quando eu rodo pela cidade, eu às vezes ouço uma voz fazendo listas, e às vezes elas se juntam em grupos, classificações, conjuntos e subconjuntos. O livro ficou na minha cabeça como uma música que eu não sabia que conhecia, e partes do livro voltam em flashes, pedaços e fragmentos (LOST BOOK FOUND, 1996).

Entretanto, em determinados momentos da narrativa, é como se a “voz” do livro se autonomizasse e passasse a fazer associações. Como consequência disso, ocorre um processo

de coalescência entre as instâncias narradoras que eleva a narrativa a um outro estatuto; o que se observa é o fato de se experienciar a cidade enquanto multiplicidade, heterogeneidade, que contém “um milhão de pequenos enigmas que não serão resolvidos” (LOST BOOK FOUND), milhares de narrativas em potencial que não serão exploradas. Antes de o livro ser uma metáfora da cidade é a própria cidade que, na lente do cineasta, se apresenta enquanto um labirinto de textos, fragmentos, pequenas histórias, pequenos fatos que se mostram sem uma ordenação superior, sem um centro, mas como *rizoma* aberto a múltiplas conexões.

A impressão que se tem é que o próprio inconsciente da cidade emerge na narrativa: “[d]a maneira como estão dispostas, parecem vir à tona sem que o personagem/narrador sequer as controle – como se surgissem involuntariamente, sem serem convocadas” (MESQUITA, 2006, p. 144). Mas até mesmo a identificação como memória inconsciente da cidade se torna problemática, posto que se trataria de uma espécie de “memória involuntária” mas que não diz respeito – nesse momento de indiscernibilidade entre as instâncias narradoras – a um sujeito percipiente. São, e aqui nos apropriamos do termo de Gilles Deleuze sobre o regime das imagens-tempo, situações óticas e sonoras puras, verdadeiros *perceptos* urbanos.

Nesse sentido, retomando aqui as convergências que propusemos com o cinema de vanguarda de Dziga Vertov e o cinema experimental de Stan Brakhage, o que Jem Cohen busca é um cinema que ultrapasse a narratividade e explore as potencialidades da imagem e de um olho não governado pelas leis humanas. Ainda que o filme de Jem Cohen não seja tão radical e construa uma narrativa em torno do livro perdido que se desdobra na imagem da própria cidade, aqueles momentos de indiferenciação entre as instâncias narradoras acabam por contaminar toda a estrutura do filme, que já não depende de uma instância narradora para apresentar singularidades do espaço urbano. Dessa forma, aquela força do cinema vertoviniano de captar a cidade através de vários ângulos e enquadramentos, colocar a câmera em cima de um telhado, no trilho do trem, dentro do trem em movimento, “dentro” de um copo de cerveja, no meio da rua, etc., é observada em *Lost Book Found*; a cidade é percebida através de vários pontos de vista:

A questão é que certos eventos só podem ter lugar na superfície protética da tela. Certos fenômenos só podem existir dentro das dimensões da percepção cinemática. Walter Benjamin acreditava que a cidade só poderia ser experimentada verdadeiramente por este meio, e resta claro que as multidões das ruas e dos lugares públicos das cidades modernas (Paris, Berlim, Moscou) se tornaram objeto privilegiado da iniciante construção cinemática. Pudovkin escreveu que para receber “uma impressão clara e definida” de

uma demonstração de rua, o observador precisava vê-la do telhado de uma casa, da janela de um primeiro andar, e misturando-se à multidão – uma simultaneidade de pontos de vista que somente a câmera móvel e a montagem podem prover (BUCK-MORSS, 2009, p. 19-20).

Walter Benjamin dizia que a cidade só poderia ser experimentada pelo cinema pois este era o meio que mais se aproximava da experiência do choque que o passante moderno experimentava na multidão, ao ser bombardeado por diversos estímulos e imagens que compunham a metrópole. O cinema era um dispositivo privilegiado para a experiencição da cidade moderna, pois só ele, como um cirurgião, tinha o poder da penetração técnica da realidade, tal qual a relação estabelecida pelo filósofo alemão entre o cinegrafista e o pintor:

O cirurgião está no polo oposto ao do mágico. O comportamento do mágico, que deposita as mãos sobre um doente para curá-lo, é distinto do comportamento do cirurgião, que realiza uma intervenção em seu corpo. O mágico preserva a distância natural entre ele e o paciente, ou antes, ele a diminui um pouco, graças a sua mão estendida, e a aumenta muito, graças à sua autoridade. O contrário ocorre com o cirurgião. Ele diminui muito sua distância com relação ao paciente, ao penetrar em seu organismo, e a aumenta pouco, devido à cautela com que sua mão se move entre os órgãos. Em suma, diferentemente do mágico (do qual restam alguns traços no prático), o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com seu paciente de homem a homem, e em vez disso intervém nele, pela operação. O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade (BENJAMIN, 1994, p. 187).

As imagens cinematográficas ofereceriam um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, dado o seu poder de penetrar no âmago da realidade. Ao mesmo tempo, o cinema é algo da ordem do tátil, do toque, pois golpeia o espectador e se constitui na forma de arte que corresponde à experiência do choque, aos perigos que o habitante moderno vivencia no tráfego da metrópole. Mas o aspecto tátil do cinema também pode ser pensada pela saturação da imagem, pelos diversos elementos que compõem a imagem e a achatam na superfície da tela:

O vídeo, essa “arte manual”, introduz o tátil, consistência material, em pleno campo das imagens eletrônicas. A mesma preponderância da mão. Um olhar que apalpa os objetos, através da espessura que existe entre aquele que vê e a coisa. Tudo circula sem cessar por esse campo, aumentado pela conjugação

dos múltiplos fluxos. Apagam-se todos os limites, todas as silhuetas, todas as fronteiras. Supressão de tudo o que impede de deslizar entre as coisas. Imagens que são como pasta de modelar, um tecido eletrônico (PEIXOTO, 2004, p. 224).

É a criação de um espaço háptico, que se toca com os olhos, experimental. Podemos pensar, dessa forma, a imagem cinematográfica como uma espécie de “prótese de percepção”, um órgão protético dos sentidos que não só duplica a percepção cognitiva humana, mas também transforma sua própria natureza (cf. BUCK-MORSS, 2009), e instaura uma percepção háptica, que permite ao espectador tocar, com os olhos, os objetos que aparecem na tela.

5.6 A cidade sensível

É como modo de inscrição do invisível, do que ainda não é observável, ainda não é espetáculo, que o cinema privilegia a cidade, nas palavras de Comolli (2008). Rede de signos que não são todos visíveis, palimpsesto de registros que se recobrem e se apagam uns aos outros, a cidade, nas palavras do escritor e cineasta francês, tem na figura da passagem, de Walter Benjamin, sua principal metáfora: passagem de coisas, tempos, desejos e homens. Ao mesmo tempo que é texto, hipertexto, a cidade é labirinto, bifurcação de ruas e esquinas, pelos passos dos passantes que ocupam e desocupam o território, é como uma peneira que recolhe alguns traços da passagem do tempo. É como o bueiro do vídeo de Jem Cohen, que recolhe tudo que se perde, se esquece, se furta à visão: o invisível da cidade que se torna visível, uma dobra, um avesso da própria cidade que se desdobra no filme. A cidade como um livro, texto, hipertexto fragmento, com suas partes ilegíveis: é que filmar a cidade significa também conhecer os seus mistérios, os seus milhões de pequenos enigmas que não serão resolvidos:

Paradoxo? É como modo e inscrição maior do invisível que o cinema privilegia a cidade. O invisível: o que ainda não é observável, o que não se tornou olhar, o que não se tornou espetáculo; e, por exemplo, o que passa, o que passou, o que não para de passar, o tempo e seu cortejo de fantasmas, o fluxo temporal que faz de toda cidade um trançado de movimentos, o lugar de todos os lugares e o tempo de todos os tempos: passagem. A figura da passagem (Walter Benjamin) é a principal metáfora da cidade: passagem dos homens, passagem das mercadorias, passagem dos desejos, passagem do tempo. A cidade é como uma peneira que recolheria alguns traços dessas

passagens do tempo – e é também o que faz a máquina cinematográfica recolher esses fragmentos de duração que chamamos “fotogramas”, enquadrados ao mesmo tempo no espaço (campo/fora-de-campo) e no tempo (1/24 de segundo), constituir deles os traços sensíveis de um conjunto mais amplo e mais difuso que nunca será representado como tal (COMOLLI, 2008, p. 180-181).

Assim, a configuração da paisagem urbana, no filme de Jem Cohen, diz respeito à própria cidade enquanto palimpsesto, formada por várias camadas sobrepostas de inscrições, estilos arquitetônicos variados, de épocas distintas, pichações, grafites, garatujas rabiscadas nos muros, marcas que já não estão saturadas de tempo histórico, como ocorria no caso do *flâneur* e sua “rua íngreme”. Assim, nesse caso, já não se pode falar da figura do *flâneur* enquanto o detentor do saber das cidades, aquele que, se por um lado, fazia uma leitura do espaço em profundidade, “[e]le está diante da Notre-Dame de Lorette, e suas solas recordam: este é o lugar onde outrora o cavalo suplementar – *o cheval de renfort* – se atrelava ao ônibus que subia a *rue des Martyrs* até Montmartre” (BENJAMIN, 2006, p. 461), por outro lado buscava captar a cena cambiante do espaço moderno, e se entregar “ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa” (BENJAMIN, 2006, p. 480), tal como almejava o poeta Charles Baudelaire. A percepção do espaço urbano em Jem Cohen se dá através de uma lógica da superfície, do ato de percorrer lateralmente a cidade como dobra; não existe nada para ver por detrás da dobra a não ser outra dobra:

De tanto deslizar passar-se-á para o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso. E se não há nada para ver por trás da cortina é porque todo o visível, ou antes, toda a ciência possível está ao longo da cortina, que basta seguir o mais longe, estreita e superficialmente para inverter seu lado direito, para fazer com que a direita se torne esquerda e inversamente (DELEUZE, 1975, p. 10).

Se a cidade é vista como uma dobra, um palimpsesto, depósito onde se acumulam inúmeros vestígios, rastros, a percepção desse espaço se daria através do contato, do ato de percorrer a superfície do espaço, sendo que aquele que caminha pela cidade não se constitui como o detentor do saber da cidade, uma vez que ela guarda uma carga de ilegibilidade, de indeterminação, de opacidade. A inscrição de paisagens no cinema também leva em conta a aproximação, o contato, o corpo-a-corpo. Tal como havíamos observado um pouco antes, a paisagem leva em conta a aproximação: “[a] paisagem, por ser ausência de totalização, é antes

de mais nada a experiência da proximidade das coisas” (BESSE, 2009, p. 81). Ela se configura através do contato, do toque, da percepção háptica, do sujeito que se esgueira sobre a sua superfície e percebe o espaço através das sensações, um contato *naïf* com o mundo. Para perceber sensivelmente o espaço e para que a cidade devesse paisagem, é necessário tatear o espaço, tocar com os olhos, perceber intensivamente o espaço.

Nesse sentido a cidade devém paisagem através da captação sensível, não programada, “errante” da heterogeneidade do espaço, que pode ser comparada à inscrição da paisagem urbana nas qualidades sensíveis da linguagem pelos andarilhos das novelas de Samuel Rawet. No entanto, é como se ocorresse o movimento inverso no filme de Jem Cohen, que parte das imagens fragmentárias da cidade em direção ao enigma do livro, que demonstra que, se existe um inventário possível da cidade, ele é fragmentário, composto de signos estilhaçados, frases soltas, significantes sem significado:

Quem quer que tenha escrito o livro parece ter sido tão minucioso, e organizado, que senti que tinha que ter feito sentido para ele. Mas tudo começou a parecer cada vez mais inútil e louco, a ideia de que alguém pensou que pudesse associar tantas coisas, de que houvesse algum tipo de ordem. No fim das contas, ninguém realmente faz o mundo, ele é só o lugar onde se nasce (LOST BOOK FOUND, 1996).

A cidade se desdobra em livro para demonstrar que toda cidade comporta um grau de ilegibilidade, cuja leitura é sempre múltipla, parcial, incompleta e cujo sentido se dá no ato de percorrer as dobras do espaço urbano. A afirmação do labirinto acêntrico da metrópole implica na captação de imagens aleatórias, e na incorporação desse método na própria montagem, na busca de associações sensíveis para montar a narrativa (fig. 70, 71, 72-3).



Figura 70 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.



Figura 71 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

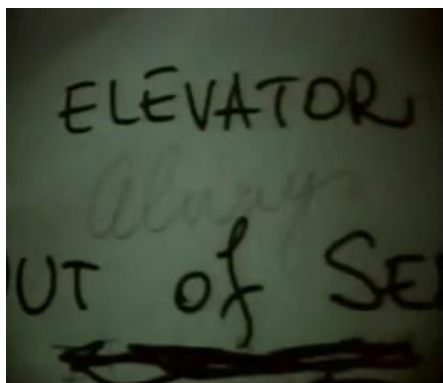


Figura 72 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.



Figura 73 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

No caso de Samuel Rawet, ele parte da escrita, do signo linguístico, em busca da imagem, desta “região informe” que constitui a base do cinema. Nas narrativas em que a paisagem se coloca como questão, o visível é ressaltado no próprio signo, nas imagens constituídas a partir da materialidade do significante linguístico:

Se há textos literários que buscam deliberadamente o visível, eles o conseguem não através da anulação do que é próprio do signo linguístico (como se este se apagasse de todo apenas para dar lugar a um visível que lhe seria exterior) e, sim, fazendo justamente o contrário, isto é, exibindo no signo a visibilidade que lhe é própria [...] (GUIMARÃES, 1997, p. 69).

A literatura, a partir dos meios que lhe são próprios, busca o visível. Mas esse visível que lhe é inerente diz respeito também ao “poder de evocar imagens *in absentia*” (CALVINO, 2000, p. 107) e de saturar o signo linguístico de referências luminosas, um jogo de cores, de luz e sombra, de imagens contrastantes que desvelam o poder imagético do texto:

Entre as duas linhas as águas calmas de um dia calmo, estriado de faixas mais escuras em um ou outro ponto, refletindo azuis e vermelhos de um céu ainda azul, claro no centro mas bordado de noite e fogo atrás dele, e à sua frente debruado de nuvens brancas, tendo já no bojo manchas cinzentas e nas dobras linhas de amarelo, reflexo talvez da outra extremidade (RAWET, 2004, p. 411).

Para o professor e ensaísta José Leonardo Tonus, nesse trecho da novela é possível observar a tomada de consciência do personagem, o instante da revelação de sua inadequação ao mundo:

Três temporalidades se superpõem neste trecho. Ao redor do espaço luminoso, límpido e sereno, ao centro do qual se encontra o protagonista, se misturam as luzes cambiantes do fim de um dia de verão e de uma noite obscura que se aproxima. Se o espaço de claridade sugere a lucidez do personagem no instante da revelação, as cores desfocadas de um céu acinzentado, avermelhado, escuro e pálido evocam, quanto a elas, uma temporalidade disfórica de um passado funesto e de um porvir aleatório no qual ele é propulsionado. Em *Abama*, assim como nas outras novelas que colocam em cena a tomada de consciência, o instante da revelação coloca os personagens no universo labiríntico, instável e aleatório da existência humana. (TONUS, 2003, p.200)⁸³

Cabe ressaltar que esse instante da revelação advém da percepção do espaço, da paisagem urbana ao redor, após uma longa caminhada do protagonista. No entanto, de acordo com a nossa leitura, é a própria paisagem que desterritorializa o sujeito, que o coloca nesse “universo labiríntico, instável e aleatório da existência humana”.

Nas narrativas de Samuel Rawet, a plasticidade da linguagem, suas inflexões, os jogos de luz e sombra compõem a visibilidade da narrativa, além do cromatismo, do fato de ressaltar as formas e cores dos objetos. A linguagem se potencializa, se dobra e desdobra “permanentemente em modulações plásticas, em jogos de luz e sombra responsáveis pelas torções a que estão submetidos os volumes entre os quais se incluem a cidade com seus edifícios, casas, praças etc., montanhas, mar e o homem” (WALDMAN, 2003, p. 79). Essas torções e modulações plásticas, como analisamos nos capítulos anteriores, dizem respeito à criação de um plano de imanência, que engloba todos os elementos “paisagísticos” além do próprio sujeito percipiente que passa a fazer parte do bloco de sensações, e se torna ele mesmo “imperceptível” ao atravessar a cidade intensivamente. Desse modo, além da evocação imagética, as narrativas rawetianas se ancoram também nos outros sentidos, na percepção sensível do espaço, percebida através do corpo, das diversas sensações e estímulos

⁸³ “Trois temporalités se superposent dans cet extrait. Autour de l’espace lumineux, limpide et serein, au centre duquel se trouve le protagoniste, se mêlent des lueurs changeantes de la fin d’une journée d’été et d’une nuit obscure qui s’approche. Si l’espace de clarté suggère la lucidité du personnage à l’instant de la révélation, les couleurs floues d’un ciel grisâtre, rougeâtre, sombre et pâle évoquent, quant à elles, une temporalité dysphorique d’un passé funeste et d’un avenir aléatoire dans lequel il est propulsé. Dans *Abama*, ainsi que dans les autres nouvelles mettant en scène la prise de conscience, l’instant de la révélation place les personnages dans l’univers labyrinthique, instable et aléatoire de l’existence humaine”.

externos propiciados pela cidade. O que se evoca não são apenas imagens, sensações visuais, mas o mundo sensível, o contato primitivo com as coisas, pré-racional, pré-filosófico, povoado por singularidades impessoais, multiplicidades intensivas.

Lost Book Found, embora faça o movimento “inverso” em direção ao livro, ao signo linguístico, não se deixa prender à palavra, à cidade enquanto signo legível. O próprio fato de alguns signos, de algumas palavras serem ilegíveis, ressalta a materialidade do significante, sua presença indicial, rastro de um discurso, de um passante qualquer que inscrevera sua presença na superfície da cidade. A cidade é um palimpsesto (fig. 74, 75, 76-77), a sua superfície, os seus muros, painéis de anúncio, letreiros, acolhem inscrições que serão apagadas por outras que se sobreporão, mas aquelas ainda insistem na superfície enquanto rastro, enquanto camada e marca que poderá ser desvelada se as inscrições que foram sobrepostas se desmancharem, forem raspadas tal como um pergaminho. Mas se o signo que se descortina aparece como rabisco, garatuja, letra disforme, ao menos atesta os rastros de presenças, os infinitos territórios que se sobrepõem uns aos outros na cidade: “[e] eram uma infinidade de territórios todos dentro do mesmo território” (RAWET, 2004, p. 216).

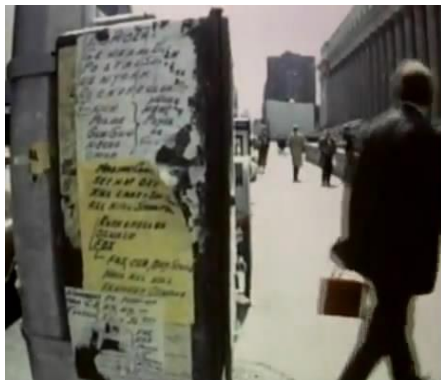


Figura 74 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

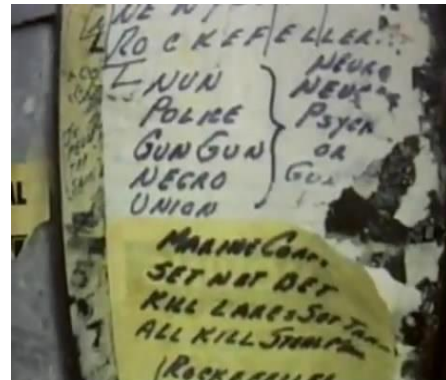


Figura 75 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

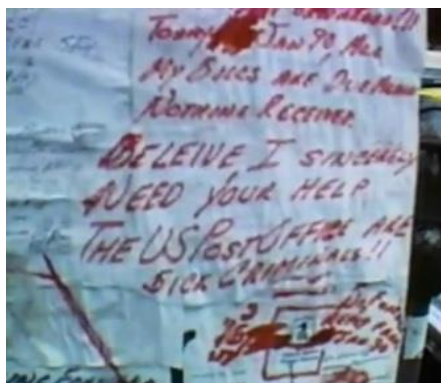


Figura 76 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

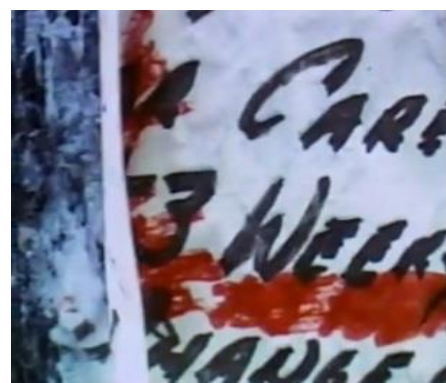


Figura 77 – Frame do filme *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen.

O filme de Jem Cohen, ao incorporar o procedimento fragmentário do livro encontrado, passa a fazer associações autônomas, que independem do narrador *over*, mas o que ocorre é realmente uma fusão entre as instâncias narradoras, a dissolução do “eu”, da instância narradora subjetiva que garantiria a ordenação das imagens. O rompimento dessa estrutura se dá através do adensamento, da contaminação pelos efeitos do livro:

Mas tinha um efeito colateral que eu sofri, pelo qual eu devo agradecer ou culpar o livro, que é, quando eu rodo pela cidade, eu às vezes ouço uma voz fazendo listas. E às vezes elas se juntam em grupos, classificações, conjuntos e subconjuntos. O livro ficou na minha cabeça como uma música que eu não sabia que conhecia, e partes do livro voltam em flashes, pedaços e fragmentos. Às vezes as listas são disparadas por razões que eu não poderia imaginar. Certos lugares, coisas, incidentes... que parecem se encaixar como palavras numa palavra-cruzada, com uma forma que está sempre mudando, e um assunto que eu nunca soube ao certo (LOST BOOK FOUND, 1996).

Quando ocorre a identificação entre as instâncias narradoras, a narrativa se potencializa e configura um outro tipo de olhar, desarmado, que se abre à experiência da paisagem urbana. Nesse sentido, o filme de Jem Cohen pode ser vinculado àquele regime de imagens que Gilles Deleuze vai chamar de “imagem-tempo”, um cinema liberto da imagem-movimento, do sistema sensório motor que sustentava o cinema clássico, e que passa a apresentar situações óticas e sonoras puras, um cinema de vidente. Sendo assim, não faria sentido fazer uma distinção estrita entre um olhar subjetivo e outro objetivo:

Quanto à distinção entre o subjetivo e o objetivo, ela também tende a perder importância, à medida que a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora. Pois acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade (DELEUZE, 1985, p. 16).

O subjetivo e o objetivo se dissolvem e remetem a uma outra dimensão da imagem, mais experimental, que não se prende à noção de um ponto de vista onividente, totalizador, e possibilita a abertura à experiência da cidade, às paisagens urbanas. A estrutura fragmentária do filme também explora as potencialidades da cidade enquanto labirinto acêntrico, cujo

sentido não se desvelaria na busca de um centro como sentido unificador, mas no fato de se percorrer as dobras do espaço, suas ruas, esquinas, quarteirões, seus rastros, suas garatujas, suas inscrições, seus pequenos enigmas que não poderão ser revelados. A cidade se dá para aquele que percorre a sua superfície: “[...] tive outros trabalhos e conheci outras partes da cidade. Eu andei muito e de vez em quando eu tinha um carro e dirigia [...] e depois trabalhei em vários escritórios, por um tempo, eu até trabalhei sem o meu carro...” (LOST BOOK FOUND, 1996), para aquele que se dispõe a “penetrar a vida da cidade”. O *flâneur* baudelairiano inaugurara um ponto de vista móvel, uma percepção múltipla do espaço. Na outra ponta dessa configuração de uma nova visualidade temos a arte videográfica, o cinema de cunho mais experimental – como o filme de Jem Cohen –, que potencializa os efeitos desse regime heterogêneo de imagens, de um olhar móvel, múltiplo, que se vale das perambulações urbanas, do caráter labiríntico da cidade para a constituição de suas narrativas e para a percepção das paisagens urbanas. Nesse sentido, no filme do cineasta americano, o narrador *over* também se distanciaria do *flâneur*, daquele que “está sempre em plena posse de sua individualidade” (FOURNEL, 1858 *apud* BENJAMIN, 2006, p. 473), e se avizinharia mais do *badaud* (basbaque), daquele que se torna um ser impessoal e é absorvido pelo mundo exterior. Mas essa comparação com o basbaque serve apenas para demonstrar que o narrador de Jem Cohen apresenta a possibilidade de um olhar dessubjetivado, que se não é totalmente absorvido pelo mundo exterior, ao menos se deixa afetar intensamente, pela estrutura do caderno/livro encontrado, pelos pequenos enigmas que a cidade contém, pelas imagens cambiantes, pelos letreiros e diversas inscrições, pelas diversas narrativas que poderiam ser desenvolvidas e não serão. O narrador *over* é uma espécie de consciência fina colada à superfície da tela, em contato direto com os eventos do espaço, placa sensível atravessada e afetada pela cidade, por seus movimentos, suas sonoridades, suas texturas, e seus cromatismos.

Considerações finais

Além o bambual farfalhando os galhos miúdos, à esquerda o descampado pantanoso lanhado por drenos, e entre o quintal e o córrego as quatro paralelas de topo reluzente aguardando a passagem dos trens. Os olhos inquiriam as nuvens esgarçadas sobre o turbilhão que manchavam os papéis amontoados a seu lado. O calor punha-o em estado de sonolência no fim da tarde (...). Jantar cedo, à luz do dia ainda, que de noite o bruxulear do lampião a querosene carregava-os para cama e para o sonho de outros tempos. Um coaxar ininterrupto de sapos e o impacto intermitente de roda no trilho. A lucidez do raciocínio e a pureza das intenções projetavam-no diante de si mesmo como profeta a ver o dilúvio e a amaldiçoar os que pactuavam na corrupção. Filtro do mundo sentia ecoar em si as torrentes no choque absurdo. E uma ânsia de grito parido em revolta.

Samuel Rawet, “Consciência do mundo”

Seu deserto era a multidão

Samuel Rawet, “Sôbolos rios que vão”

Agora em vez de ter à sua frente a parede forrada de estantes, e repleta de pastas em desordem, recebia através da pupila um belo céu de maio.

Samuel Rawet, “Sob um belo céu de maio”

Em entrevista a Rafael Conde, para o jornal *Correio da Manhã* (1971), o escritor Samuel Rawet afirma que “literatura e vida são indissolúveis. Quando você exerce uma atividade e ao mesmo tempo você é escritor, você não separa as coisas” (RAWET *apud* CONDE, 1971, p. 1). Tanto nos textos literários quanto nos de caráter ensaísticos, percebe-se o entrelaçamento entre a vida do escritor (engenheiro de cálculo de concreto armado) e a literatura. Na novela “Abama”, por exemplo, o personagem Zacarias se depara com uma construção modernista que lhe chama a atenção:

Um deles [blocos de edifício], bem situado no centro da praça, recebia as atenções com toda a fachada de luz e vidro. Deserto, silencioso, desabitado, era uma coluna iluminada por dentro a oferecer-se à visão desejosa de regularidade e harmonia. Essa mesma visão podia associar a tranquilidade e a transparência com o período em que fora construído, e o ideal é que não concluísse nada (RAWET, 2004, p. 429).

O edifício é uma referência ao projeto racional-geométrico do modernismo, do qual o próprio Samuel Rawet fez parte, ao compor a equipe de Oscar Niemeyer na construção de Brasília. Mas se Zacarias passa pela construção, almejando nada concluir, é que existe a possibilidade de uma relação mais primordial entre aquele que percebe e o espaço percebido, como se subjacente ao projeto modernista, um mundo de regularidade e harmonia, corresse um universo intensivo, qualitativo, tal como a filósofa Olgária Matos observara na cidade labiríntica presente no texto “Infância em Berlim por volta de 1900”, de Walter Benjamin:

À cidade do absolutamente visível – racionalista e abstrata – se contrapõe a cidade infantil e alegórica, a cidade labiríntica com a qual a criança estabelece pactos secretos. É a cidade com suas múltiplas possibilidades: intersecções, passagens, desvios, becos-sem-saída, ruas-de-mão-única que constituem os espaços de autonomia. Há uma linguagem secreta habitando esses lugares fúgidos por onde passam o *flâneur* e a criança (MATOS, 1989, p. 80).

No caso da escrita de Samuel Rawet, na cidade do “absolutamente visível” se observa a inscrição das singularidades do espaço, a percepção intensiva da paisagem para além da cidade “racionalista e abstrata”: “[a] luz viva na atmosfera transparente acentuava cores e formas. Os galhos se projetavam nítidos, as folhas se individualizavam, os prédios ofereciam à vista suas arestas bem definidas e, nos mais novos o revestimento ganhava tonalidades novas e indefinidas” (RAWET, 2004, p. 411). É como se corresse um fio, uma linha de fuga, de desterritorialização que se abre à experiência intensiva da paisagem. “O fio” é justamente o título de um dos contos de Samuel Rawet, em que ocorre a percepção intensiva do espaço:

É noite quase. Apenas acima do horizonte uns restos de azul se fundem ao cinza e negro de um céu enevado sobre a serra além da baía. Abaixo as luzes espalham uma poeira entre os vultos que caminham pelo parque, e acentuam as sombras das amendoeiras. Caminho por um mundo calmo, realizado, além dos desesperos e das angústias (RAWET, 2004, p. 151).

O personagem caminha por um mundo “além dos desesperos e das angústias”, além do sujeito, um mundo que se abre à percepção sensível, em que cores e formas se acentuam, se intensificam, em que as tonalidades e singularidades das coisas vêm à tona, e a própria tarde “é um cromo” (RAWET, 2004, p. 151), um composto metálico que reverbera e envolve o sujeito, que era conduzido pelo entardecer: “[...] um entardecer que me conduzia à toa” (RAWET, 2004, p. 149).

A pesquisadora Graça Ramos publicou um artigo no jornal *o Globo* intitulado “Entre o Rio e Niterói, a ponte-sonho de Samuel Rawet”. Nele, Graça Ramos apresenta um projeto idealizado por Samuel Rawet em 1963 para a ponte que liga o Rio de Janeiro a Niterói, que conteria “quiosques envidraçados, caminho para pedestres cruzarem o oceano, pistas para carros e outra para trem de passageiros, tipo *monoway*” (RAMOS, 2014, s/p). Pensado durante uma de suas caminhadas costumeiras, Samuel Rawet apresentou “um projeto mais humanizado de ligação entre as duas cidades” (RAMOS, 2014, s/p), que incluía um mirante e via para pedestres. Se nos croquis e textos de Samuel Rawet – publicados em 1963, na revista *Módulo*, de Brasília –, ele “propõe indiretamente nova política para a subjetividade e, por consequência, para a paisagem das cidades” (RAMOS, 2014, s/p), o que se observa, em seus textos literários, é a mesma preocupação do autor em repensar a paisagem das cidades. Dessa forma, nos textos de Samuel Rawet, a percepção das paisagens, predominantemente urbanas, advém do ato de caminhar de seus personagens, de suas perambulações pelos espaços urbanos, o que configura uma “escrita de caminhada”, tal como formulada pelo ensaísta e escritor Maurício Vasconcelos, como radicalização da *flânerie* (cf. VASCONCELOS, 2000, p. 228). Nesse processo de entrelaçamento entre escrita e caminhada, os personagens não apenas contemplam as paisagens, mas afetam e são afetados intensivamente por tudo aquilo que os rodeia.

Nesse sentido, o que se observa nos textos do escritor é um tipo de escrita que remete à constituição de um outro conceito de paisagem, que vai além de uma concepção clássica do termo, que diz respeito à extensão de um território observada a partir de um ponto de vista. As perambulações urbanas, em Samuel Rawet, aliadas à sua escrita nômade, errante, que incorpora o jogo do labirinto acêntrico dos espaços urbanos, configuram um plano de consistência, um plano imanência, tal como formulado pelo filósofo francês Gilles Deleuze. Nesse plano, povoado por devires, singularidades impessoais, hecceidades, o sujeito é atravessado por todas essas singularidades – “um cão que passa na rua, um som, um vento,

um nevoeiro” (GIL, 2008, p. 241) –, que elevam a percepção ao estatuto do percepto, uma percepção sem sujeito. Quer dizer, o próprio sujeito se desfaz em favor de um modo de individuação impessoal, neutro. A paisagem, de acordo com essa leitura, deixa de ser uma porção do espaço captada a partir de um ponto de vista fixo, único. Ela é da ordem de um encontro pré-reflexivo, pré-subjetivo, entre aquele que caminha e tudo aquilo que o rodeia, sendo configurada nesta zona intermediária, fronteira, de ressonância mútua. Nesse sentido é que se pode falar em devires, atravessamentos, linhas de fuga: o encontro com a paisagem é um encontro primordial, que desterritorializa o sujeito habitual da percepção. A literatura, a escrita, cria essa zona em que o sujeito se dissolve, perde o estatuto daquele que apreendia as coisas a partir de um olhar dominante, soberano. Conforme assinalara Gilles Deleuze, “a literatura [...] só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança...” (DELEUZE, 1997, p. 13).

O sujeito habitual da percepção – aquele que vê com suas memórias, seus sentimentos, suas emoções – é cindido pelas hecceidades do plano de consistência da escrita. Os detalhes, os “pequenos incidentes de compactas realidades” (RAWET, 2004, p. 412), as pequenas percepções que vão ao encontro dos personagens, são perceptos que independem de um sujeito intencional para se constituírem. E é a escrita que cria as condições para a configuração desse plano, desse sujeito que é afetado por tudo aquilo que percebe. Nesse sentido é que se pode dizer que existe a passagem do olhar à visão, a escrita se torna um caso de vidência: “[o] escritor como vidente e ouvitor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias” (DELEUZE, 1997, p. 16). O vidente é aquele “que vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem” (DELEUZE, 1997, p. 16), e revela a vida nas coisas.

Como salientamos um pouco antes, a literatura de Samuel Rawet compreende a indissolubilidade entre a literatura e a vida. No entanto, na perspectiva deleuziana, a vida captada pela literatura ultrapassa a vida do indivíduo, do sujeito, a subjetividade, para ser pensada como hecceidade, singularidade impessoal. À vista disso, procuramos salientar a escrita de Samuel Rawet como devir, como processo, como a criação de um plano de imanência que revela a vida como puro acontecimento, que ultrapassa a condição subjetiva e objetiva daquilo que acontece. Por conseguinte, a paisagem deixa de ser um “simples apoio dos olhos” (RAWET, 2013, p. 17), como aparece na fala da personagem da peça *O lance de dados*, e se configura como um encontro primordial entre o sujeito e o espaço, ancorado tanto

nos dados empíricos, nas sensações brutas que atravessam os personagens, quanto no plano de imanência, povoado pelas singularidades impessoais.

A inscrição das paisagens na escrita de Samuel Rawet nos levou a investigar os diálogos, as convergências e as ressonâncias de sua obra com outras artes, como o cinema e a pintura. Partimos do pressuposto que a percepção das paisagens, para o autor, é uma questão primordial, assim como o é a questão do judaísmo, da imigração, da constituição de personagens errantes, vagabundos, *outsiders*, marginalizados, além da própria escrita, que também é colocada como questão. Logo, o que se observa com relação à paisagem, à percepção, é uma inquietação do olhar. O ver, o “enigma da visibilidade”, tal como formulou Merleau-Ponty a respeito da pintura de Cézanne, também é celebrado na literatura de Samuel Rawet, sem esquecer, no entanto, que os outros sentidos também são atuantes no processo perceptivo. E é nesse processo, ancorado no mundo sensível, que se desvela a relação originária entre o sujeito e o mundo, a experiência intensiva da paisagem. Em contraposição a essa visão, na novela de Georges Perec, *Um homem que dorme* – que também aborda algumas questões semelhantes às abordadas na obra de Samuel Rawet, sejam elas a errância, a *flânerie*, a questão do olhar, e a temática do labirinto –, existe uma negação do olhar, uma intenção por parte do personagem de romper os liames com o mundo. Nesse movimento de negação, a paisagem da cidade parisiense se dá através das descrições, pretensamente objetivas, e percebidas por um olhar, até certo ponto, descarnado.

Se o diálogo com a pintura de Cézanne se mostrou válido, uma vez que nos auxiliou a compreender a inscrição das paisagens na obra de Samuel Rawet, assim como a comparação com a escrita de Georges Perec, a aproximação com o cinema também se revelou profícua, uma vez que potencializou o estudo da percepção das paisagens, demonstrando a possibilidade de reflexão a respeito de uma percepção “háptica”, sensível, imanente, como se verificou no filme *Stalker*, de Andrei Tarkovski, e também nas narrativas de Samuel Rawet. Ademais, investigar as correspondências entre a obra do escritor e as obras de artistas heterogêneos como Paul Cézanne, Dziga Vertov, Jem Cohen, Andrei Tarkovski, Georges Perec, nos leva a afirmar a força e a singularidade de sua escrita, a intensidade de suas narrativas que buscavam não dissociar a experiência literária da vida, e que compreendiam que existe um conhecimento mais sensível, que ultrapassa a via especulativa e é desvelado na experiência intensiva da paisagem:

Tento contemplar um amanhecer comum. De repente no canto da janela percebe-se uma zona um pouco mais clara, e os contornos dos edifícios da esquina em frente. Uma emergência do negro compacto. O amanhecer contemplado é no poente. Uma caixa-d'água na cobertura do edifício fica mais nítida. Os elementos de concreto de outra fachada se definem. Da massa negra inferior as copas das árvores se destacam. Num pequeno trecho de um edifício longínquo há reflexos de claridade do nascente. Cobrindo as casas numa névoa tênue esbranquiçada. O resto num azul puro, transparente. Subitamente percebo que as formas são apenas massas escuras envolvidas por uma claridade total. Apenas sombras. Impossível chegar à compreensão do que há de eterno no homem por via especulativa. O máximo que eu posso perceber é uma frase pronunciada com intenção oposta. Como perceber o silêncio interior que envolve os ruídos? (RAWET, 2008, p. 158).

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. A imanência Absoluta. In: ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ALLIEZ, Éric. Praias de imanência. Caderno Mais, jornal *Folha de São Paulo*. São Paulo, domingo, 3 de dezembro de 1995. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/03/mais!/23.html>>. Acesso em: 22/01/2015.
- ANTUNES, Gabriel. *A escrita errante de Samuel Rawet*. 2011, 97 f. Dissertação (teoria literária), Instituto de letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- ARISTÓTELES. Metafísica, A 980, p.21-5 *apud* CHAUI, Marilena. Janela da Alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ASSY, NÁJLA. O duplo na literatura: reflexão psicanalítica. In: Revista eletrônica *Cronópios*, ano 8. 2007. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2931>>. Acesso em: 14/01/2015.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. 4. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ÁZARA, Michel Mingote Ferreira de. *Nomadismos: Crônica de um vagabundo*, de Samuel Rawet e *Alice nas cidades*, de Wim Wenders: errantes urbanos. 2010. 89 f. Dissertação (Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, São Paulo: Ática, 1997.
- BARTALINI, Vladimir. Petrarca é o culpado. In: *Revista Arquiteturismo*. Viagem de formação, ano 01, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/01.010/1386>>. Acesso em: 14/04/2014.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martin Fontes, 2001.

- BATAILLE, Georges. A Animalidade. In: _____. *Teoria da religião*. Trad. Sérgio Góes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993, p.11-15.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos Poemas em Prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. O pintor da vida moderna. In: _____. *Sobre a modernidade*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. O spleen de Paris. In: _____. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Oleg Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *A Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAZZO, Ezio Flávio. *Rapsódia a Samuel Rawet*. Brasília: Anti-Editor, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet e Jeanne Marie-Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. de bolso, 2010.
- BERNARD, Emile. Une conversation avec Cézanne. In: CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988 *apud* PEREIRA, Marcelo Duprat. *A expressão da natureza na obra de Cézanne*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- BERQUE, Augustin. *La pensée paysagère*. Paris: Archibooks, 2008.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra*. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- _____. *Le Goût du monde : exercices de paysage*. Arles: Actes Sud; École Nationale Supérieure du Paysage, 2009.
- BILAC, Olavo. O rio convalesce. In: _____. *Vossa insolência: crônicas*. Organização e introdução de Antônio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.268-274.
- _____. A um poeta. In: _____. *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 336.
- BINES, Rosana Kohl; TONUS, José Leonardo. A palavra extrema de Samuel Rawet. In: RAWET, Samuel. *Ensaaios reunidos*. Org. Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tonus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luís. Os dois reis e os dois labirintos. In: _____. *Obras completas I*. Rio de Janeiro: Globo, 1998. p.676.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Trad. Ana Luiza Andrade. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2009. (Coleção Parrhesia).
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANDIDO, Antonio *et al.* A vida ao rés-do-chão. In: _____. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CARBONE, Mauro (Org.). *L'Empreinte du visuel : Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*. Lyon: Métis Presses, 2013.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Da realidade sem mistérios, ao mistério do mundo*: (Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty). 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. Janela da Alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CICALI, Ilaria; UZZANI, Giovanna. *Cézanne*. São Paulo: Abril, 2011. (Coleção Grandes Mestres).
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- CLARK, Kenneth. *L'Art du Paysage*. Paris: Arléa, 2010.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2010. (Coleção Parrhesia).
- COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- _____. *La Pensée-paysage*. Arles: Actes Sud; École Nationale Supérieure du Paysage, 2011.
- _____. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves et al. 1. ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- COMOLLI, Jean Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- CONDE, Ronaldo. A necessidade de escrever contos. Correio da manhã/Caderno anexo, Rio de Janeiro, Ano LXXI, n. 24.128, 07/12/1971, p. 1 *apud* SANTOS, Francisco Venceslau (Org.). *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008.

- COSTA, Flávio Moreira da. Rawet fala de Rawet. In: *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 18/06/1972.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. Lisboa: Edições 70, LDA, 2006.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e acrescida de um suplemento. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. O avesso do cartão-postal – João do Rio perambula pela capital da república. *Literatura e Sociedade*, Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, São Paulo, n. 1, p. 44-53, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1975.
- _____. Michel Tournier e o Mundo sem Outrem. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1975.
- _____. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense. 1985.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *A imanência: uma vida*. Trad. Alberto Pucheu e Caio Meira, 1995. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xiii.html>>. Acesso em: 2/1/2013.
- _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*. Edição de David Lapoujade e organização de Luiz Benedicto Lacerda Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *A lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.
- _____; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992. (Coleção Trans).

- _____; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 11-38.
- _____; GUATTARI, Félix. O espaço liso e o espaço estriado. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997a, p. 179-214.
- _____; GUATTARI, Félix. 1730: Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997b, p. 179-214.
- _____; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- DESCARTES, René. *Meditações sobre filosofia primeira*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores).
- DOTTI, Ugo; NEPOMUCENO, Luís André. *Vida de Petrarca*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2006.
- FERRARA, Lucrécia D'Alésio. *Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental*. São Paulo : EDUSP, 1993.
- FOURNEL, Victor. Ce qu'on voit dans les rues de Paris. Paris, 1858, p.263 *apud* BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. Trad. Élcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FUÃO, Fernando. O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? – 2ª parte. In: *Vitruvius*, revista *arquitextos*, ano 05, jun. 2004. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.049/574>>. Acesso em: 11/12/2014.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GASQUET, Joaquim. Ce qu'il m'a dit..., extrait de Cézanne. In: DORAN, Michael (Org.). *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 2011.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1980.
- _____. *O espaço interior*. Lisboa: Presença, 1994.
- _____. *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- _____. *O Imperceptível Devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.
- _____. *Diferença e negação na Poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Sinergia; Ediouro, 2009.
- GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- GUIMARÃES, César Geraldo. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro : DP&A, 2003.
- HECK, Maryline. *Georges Perec : Le corps à la lettre*. Paris: Corti, 2012.
- HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1956, p.29.
- JAKOB, Michael. *Le Paysage*. 3. tiragem. Gollion (Suíça): Infólio, 2013.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- JARDIM, Alex Fabiano Correia. *Como sair da ilha da minha consciência: Gilles Deleuze e uma crítica à subjetividade transcendental em Edmund Husserl*. 208 f. Tese (Doutorado em Filosofia). UFSCar, São Carlos, 2007.

- JDEY, Adnen (Org.). *Gilles Deleuze, La logique du sensible : esthétique & clinique*. Saint-Vincent-de-Mercuze, région Rhône-Alpes: De l'incidence éditeur, 2013.
- KAFKA, Franz. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. Desista. In: _____. *Narrativas do espólio: (1914-1924)*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 209.
- _____. *O processo*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- _____. *O Castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- KIRSCHBAUM, Saul. *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE Editora, 2007.
- LE ROBERT de poche*. Ed. rev. e aum. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2006.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).
- LION, Ferdinand. Nota sobre cidades, 1935 *apud* BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- LYOTARD, Jean-François; BARBOSA, Ricardo José Corrêa; SANTIAGO, Silviano. *A condição pós-moderna*. 9. ed. São Paulo: José Olympio, 2006.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Ed. rev. e anotada. Rio de Janeiro: Z. Valverde, 1942.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

- MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis, SC: Ed. UFSC, 2011.
- MADERUELO, Javier. El paisaje urbano. In: Revista *Estudios Geográficos*, Madri: CSIC, v. LXXI, 269, p. 575-600, Julho-dezembro, 2010.
- _____. *El paisaje: Génesis de um concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.
- MATOS, Olgário. *Os Arcanos do inteiramente outro*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MERCURY, Jean-Yves. *La Chair du visible : Paul Cézanne et Maurice Merleau-Ponty*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945
apud COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves *et al.* 1. ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. *O Olho e o espírito*. Trad. Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MESQUITA, Cláudia. *Lost book found: uma cidade ao rés do chão*. Revista *Devires - Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação/Mestrado em Antropologia da UFMG, 2006, v. 3, n. 1, p. 132-149.
- MINGSONG, Geng. *La peinture des paysages de la Chine ancienne*. Champs-sur-Marne, France: Music & Entertainment Books, 2009.
- MIRANDULINA, Maria Moreira Azevedo. Valor de antiguidade, conservação e restauro. *Pós*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, São Paulo, v. 19, n. 32, p. 38-61, dezembro 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/viewFile/52454/56446>>. Acesso em: 01/12/2014.
- MONS, Alain. Le bruit-silence ou la plongée paysagère. In: MOTTET, Jean (Org.). *Les paysages du cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 1999.
- _____. *Les lieux du sensible : villes, hommes, images*. Paris: CNRS Éditions, 2013.

- MOTTET, Jean (Org.). *Les paysages du cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 1999.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- OUELLET, Pierre. *Poétique du regard: Littérature, perception, identité*. Québec: Septentrion; Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2000.
- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- _____. De civilidades e incivilidades. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p.159-176, maio-ago. 2003.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 2. ed. São Paulo: SENAC; Marca D'Água, 1998.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PEREC, Georges. *Um homem que dorme*. Trad. Dalva Laredo Diniz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *l'Infra-Ordinaire*, Paris : Editions du Seuil, 1989
- _____. *Espèces d'espaces*. Nouvelle éd. revue et corrigée. Paris : Galilée, 2000.
- _____. *Penser, classer*. Paris : Editions du Seuil, 2003.
- _____. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgois Editeur, 1975.
- _____. Trad. Ivo Barroso. *A vida modo de usar: romances*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- PEREIRA, Marcelo Duprat. *A expressão da natureza na obra de Cézanne*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- PESSOA, Fernando. *Poesia Completa de Alberto Caieiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PETRILLO, Regina Pentagna. A desespacialização da cidade na literatura brasileira contemporânea. *Caderno do Círculo Fluminense de estudos Filológicos e Linguísticos*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 6, s/p, 2005.

- PEYRONIE, André. Labirinto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- PROUST, Marcel. *Du Côté de Chez Swann*, v. 1, Paris, 1939, p. 256. In: *À la Recherche du Temps Perdu*, I, p. 178 *apud* BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RAWET, Samuel. Rawet fala de Rawet. Depoimento a Flávio Moreira da Costa. *Jornal Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18/07/1972.
- _____. *Contos e novelas reunidas*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- _____. *Ensaio reunidos*. Org. Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tonus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- _____. O lance de dados – Três atos. *Revista Outra Travessia*, Florianópolis, SC, n. 16, p. 11-58, 2º semestre 2013.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Edição bilíngue. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.
- RODRIGO, Pierre. Voir et toucher : l'optique, l'haptique et le visuel chez Merleau-Ponty. In: CARBONE, Mauro (Org.). *L'Empreinte du visuel : Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*. Lyon: Métis Presses, 2013.
- ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 2013.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *Judaísmo, reflexões e vivências*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROUART, Denis. *Monet*, Genebra-Paris: Skira, 1958 *apud* COLLOT, Michel. *La Pensée-paysage*. Arles: Actes Sud; École Nationale Supérieure du Paysage, 2011.

- ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michael. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- SANTOS, Francisco Venceslau (Org.). *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.
- SANTOS, Milton; ELIAS, Denise. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- SASSO, Robert; VILLANI, Arnaud (Orgs.). Le Vocabulaire de Gilles Deleuze. *Les Cahiers de Noesis*. Revista de filosofia editada pelo Centre de Recherche en Histoire des Idées, de l'Université Nice-Sophia Antipolis, Nice, n. 3, printemps 2003.
- SIMMEL, Georg. *A Filosofia da Paisagem*. Trad. Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. (Coleção Textos Clássicos de Filosofia).
- _____. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, v. 11, n. 2, out. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>>. Acesso em 15/04/2014.
- SKEAT, Walter W. *The concise Dictionary of English Etymology*. Hertfordshire: Wordsworth Reference, 1993.
- STRAUSS, Erwin. *Du sens des sens: contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Grenoble: Jérôme Millon, 2000 *apud* BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra*. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TONUS, Leonardo. *Samuel Rawet face à l'exclusion* (Représentation, poétique et éthique de la non-appartenance). Volume 1. Thèse de Doctorat Nouveau Régime. Études lusophones (Littérature brésilienne) UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE PARIS III, U. F. R. DES ÉTUDES IBÉRIQUES ET LATINO-AMÉRICAINES, Paris, 2003.
- TONUS, Leonardo. Hibridações rawetianas. In: KIRSCHBAUM, Saul (Org.). *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: Editora LGE, 2007.

- VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade; Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. Centro de Estudos Portugueses, 2000.
- VIEIRA, Nelson. *Jewish Voices in Brazilian Literature: A prophetic discourse of alterity*. Florida: University Press of Florida, 1995.
- VIVIANI, Ana Elisa. A intencionalidade em Husserl e em Merleau-Ponty. Revista *Exist0* do FiloCom, Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação da ECA-USP, janeiro/abril 2004. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/existocom/artigo3a.html> Acesso em: 15/11/2014.
- WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: Presença Judaica na Literatura Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.
- WALSH, Robert. *Notícias do Brasil*, v. 1, p. 19. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985 *apud* SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- WILDE, Oscar. *Le Déclin du mensonge*. In *Œuvres*, Paris: Stock, 1977, v. 1, p. 307-308 *apud* ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 2013, p. 14.
- WISNIK, José Miguel. Iluminações Profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Aduino (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ZOURABICHVILI, François. Six notes sur le percept : sur le rapport de la critique et de la clinique chez Deleuze. In: JDEY, Adnen (Org.). *Gilles Deleuze, La logique du sensible : esthétique & clinique*. Saint-Vincent-de-Mercuze, région Rhône-Alpes: De l'incidence éditeur, 2013.
- _____. *Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze ?* Conferência pronunciada em Horlieu (Lyon) no dia 27 de março de 1997. Disponível em: <<http://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf>>. Acesso em: 11/11/2014.

Filmografia

IL DESERTO rosso. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália. 1964. Colorido, 105 minutos.

PIERROT le fou (O Demônio das onze horas). Direção: Jean-Luc Godard. França/Itália, 1965. Colorido, 110 minutos.

LA RÉGION centrale. Direção: Michael Snow. National Gallery of Canada, Ottawa. 1971. 16mm film. Colorido, 180 min.

MURDER on the Orient Express (Assassinato no Expresso Oriente). Direção: Sidney Lumet. Reino Unido. 1974. Colorido, 122 minutos.

UN HOMME qui dort (Um homem que dorme) Direção: Bernard Queysanne. França. 1974. Colorido, 93 minutos.

ZERKALO (O espelho). Direção: Andrei Tarkovski. União Soviética. 1975. Colorido/P&B, 108 minutos.

TAXI Driver. Direção: Martin Scorsese. EUA. 1976. Colorido, 114 minutos.

STALKER. Direção: Andrei Tarkovski. União Soviética/Alemanha Oriental. 1979. Colorido e p&b, 163 min.

SOB O CÉU de lisboa. Direção: Wim Wenders. Alemanha/Portugal. 1994. Colorido, 99 minutos.

LOST book found. Direção: Jem Cohen. EUA. 1996. Colorido, 37 min.