



Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras

PENSAR O SUJEITO FACE À PAISAGEM

TEORIAS DA EXPERIÊNCIA E DA REPRESENTAÇÃO EM ALGUNS TEXTOS DE
PHILIPPE JACCOTTET E HÉLÈNE GAUDY

Mestrado em Estudos Comparatistas

Bárbara dos Santos Carvalho Sexauer

2024

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre,
orientada pela Prof.^a Doutora Ângela Fernandes

*Para o Tiago,
que sulcou para estas palavras um caminho mais clemente e me recordou
o sentido e a alegria de espreitar pelas “frestas frágeis das flores”.*

Agradecimentos

À Professora Doutora Ângela Fernandes, agradeço o zelo e o rigor com que acompanhou as minhas inquietações na reflexão e na escrita deste texto, a confiança e as palavras atenciosas que me reservou.

À Faculdade de Letras, os anos imbuídos da felicidade de aprender.

Aos meus amigos, as descobertas, as leituras e a presença nos tempos de silêncio.

À minha família, e em particular à minha mãe, o olhar atento, das primeiras palavras antes destas até muito além das últimas.

Índice

Resumo	5
Abstract	6
Introdução	7
1. Poesia de Philippe Jaccottet: uma resposta ao apelo do mundo	
1.1 O rumor indecifrável da paisagem.....	18
1.2 O caminhante que escuta ao longe.....	36
2. Narrativas de Hélène Gaudy: uma aproximação a partir da distância	
2.1 Contemplar margens, imaginar centros.....	62
2.2 Da claridade do olhar de sobrevoo à sombra do lápis da natureza.....	79
Considerações finais	104
Referências bibliográficas	115

Resumo

Apesar da sua proximidade, que se oferece ao olhar, a paisagem é independente da sua observação e conceptualização. Contendo em si o eco da misteriosa origem primeva da vida, o mundo natural escapa ao entendimento absoluto pela razão, frustrando os gestos que procuram defini-lo e delimitá-lo. Essa inapreensibilidade impele a uma reflexão renovada sobre a relação entre sujeito e paisagem, por vezes tida como inequívoca. Nesta dissertação, atentamos em dois caminhos de aproximação à linguagem silenciosa do mundo natural e à sua representação literária, a partir da discussão de um conjunto de obras poéticas de Philippe Jaccottet (1925-2021) — *Paysages avec figures absentes* (1970), *La Semailson* (1971), *Cahier de Verdure* (1990), *Après beaucoup d'années* (1994), *Et, néanmoins* (2001) — e de duas narrativas, *Grands Lieux* (2017) e *Un monde sans rivage* (2019), de Hélène Gaudy (n.1979). Uma das propostas, suscitada pela poesia de Jaccottet, assenta na sensibilidade do sujeito poético às variações e singularidades dos detalhes da natureza, bem como no esforço de enunciação justa a partir da experiência direta na paisagem. A segunda possibilidade decorre da reflexão sobre o mundo natural a partir de diferentes formas de distância enunciadas nas narrativas de Gaudy. Esta distância manifesta-se no recurso à imaginação e na atenção às margens do que se procura conhecer, especialmente em *Grands Lieux*. Em *Un monde sans rivage*, critica-se uma experiência alheia de posse da paisagem e, por contraste, propõe-se a exploração da sombra enquanto abertura à escuta da natureza. Ambos os autores sugerem um questionamento do encontro com o Outro natural.

Palavras-chave: Paisagem; representação; Philippe Jaccottet; Hélène Gaudy; Literatura francesa contemporânea

Abstract

Despite its closeness and accessibility to the naked eye, the landscape exists regardless of its observation and conceptualization. Containing in itself the echo of the mysterious and primeval origins of life, the natural world evades complete rational understanding, defying all attempts seeking to define and circumscribe it; such elusiveness urges a renewed reflection on the relationship between the subject and the landscape, which is often seen as straightforward and unambiguous. This thesis analyses two different ways of approaching the silent language of the natural world and its literary representation, based on a selection of Philippe Jaccottet's (1925-2021) poetic work — *Paysages avec figures absentes* (1970), *La Semaison* (1971), *Cahier de Verdure* (1990), *Après beaucoup d'années* (1994), *Et, néanmoins* (2001) — and two prose books, *Grands Lieux* (2017) and *Un monde sans rivage* (2019), written by H  l  ne Gaudy (b.1979). One proposal, suggested by Jaccottet's poetry, is based on the poetic subject's sensibility to variations and singularities of the details of the natural world, and on his effort to fairly represent a lived experience of the landscape. The second possibility arises from reflecting on the contemplation of the landscape from different forms of distance elaborated by Gaudy's narratives. In *Grands Lieux*, distance is manifested either through imaginative digressions or by an attentive gaze to the margins of what is sought to be understood. *Un monde sans rivage* criticises an experience of the landscape anchored on its domination and, by contrast, proposes the shadow as a means to open towards nature's veiled voice. Both authors wonder about the encounter with(in) the otherness of nature.

Key words: Landscape; representation; Philippe Jaccottet; H  l  ne Gaudy; French contemporary literature

Introdução

A palavra, por via da nomeação, é um meio de compreender as coisas do mundo, diz Walter Benjamin em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (2015, 9-29). Ao mesmo tempo, os elementos da natureza possuem uma “linguagem muda” e que contém em si a expressão de uma forma primeira de existência do mundo, que o autor define como “palavra divina” (2015, 20). Benjamin parece referir-se à potencialidade da palavra humana para alcançar uma linguagem outra, a das coisas da natureza, trazendo-as ao conhecimento humano. E, a partir daí, por meio da nomeação, a palavra procura aproximar-se do princípio, da vibração original do mundo contida na insonoridade do natural. A palavra é, então, encontro de dois atos: a expressão da essência discursiva humana e a abertura aos elementos da natureza para se encontrar com a sua linguagem, traduzindo-a para o conhecimento humano. Esta proposta de Benjamin traça as linhas de uma ideia que interpela: a de que a palavra pode ser uma forma de abertura ao mundo, não apenas do ponto de vista da comunicação, mas na tentativa de estabelecer um encontro entre linguagens e de recuperar uma forma primitiva de os seres humanos se relacionarem com a natureza.

A partir daqui, surgem várias interrogações. Na vivência do mundo natural, em que termos e a que motivos poderá estar associada a sensação de mutismo impenetrável que este desperta? Qual o lugar daquele que procura a aproximação à linguagem da natureza? Sob que forma se manifesta essa vibração original das coisas a que a linguagem, segundo Benjamin, procura aceder? Quanto à própria palavra humana e à sua ação sobre o mundo natural, quais as dificuldades que podem estar subjacentes a este processo de tradução? Será o poder da nomeação uma via de acesso mais perfeito ao conhecimento? Segundo o próprio autor, a tradução do silêncio da natureza na linguagem humana não se concretiza de forma perfeita: “(...) este conhecimento da coisa não é criação espontânea, porque não acontece a partir da linguagem de forma absolutamente ilimitada e infinita, como na Criação original; o nome que o ser humano dá à coisa assenta no modo como ela se lhe comunica.” (Benjamin 2015, 20). Assim, no presente trabalho pretende-se atentar em hipóteses de resposta a estas e outras questões por elas suscitadas, observando dois discursos literários distintos, um constituído pela

obra de Philippe Jaccottet e outro pela obra de H  l  ne Gaudy. Ambos abrem caminhos para a reflexão sobre o efeito de interpela  o que o mundo natural opera na existência daqueles que o observam e para o esclarecimento dos meios e problemas associados   enuncia  o dessa rela  o.

Entre 1947 e 2021, Philippe Jaccottet (1925-2021), poeta su  o naturalizado francês, publicou poesia, prosa poética, ensaios híbridos e comentários ao seu próprio trabalho literário. A proximidade entre textos faz dos seus diferentes escritos um demorado caminhar pelo espaço natural, em que interroga  es semelhantes guiam momentos distintos de escrita. Não obstante, a presente disserta  o concede particular aten  o a cinco volumes: *La Semaizon* (1971) (primeira parte de dois conjuntos daquilo a que o autor chama “cadernos”, redigidos entre 1954 e 1979), *Paysages avec figures absentes* (1970), *Cahier de Verdure* (1990), *Apr  s beaucoup d’années* (1994) e *Et, néanmoins* (2001). Quanto   tipologia textual, as obras de Philippe Jaccottet são, em geral, difíceis de enquadrar numa classifica  o precisa. Os primeiros dois volumes do *corpus* selecionado situam-se entre a prosa poética, a poesia narrativa e o registo diar  stico. No caso de *La Semaizon*, o texto   fraturado, consistindo em parágrafos independentes, de curta dimensão, marcados pela indica  o dos anos e dos meses. Em *Paysages avec figures absentes*, volume composto por textos mais longos comportando descri  es de paisagem e comentários ao próprio processo de escrita, a divisão   feita por títulos que tornam independentes as diferentes partes. O mesmo acontece com *Cahier de verdure* e *Apr  s beaucoup d’années*, que apresentam momentos de descri  o e reflexão mais longos, intercalados com passagens curtas que se assemelham   prosa poética que encontramos em *La Semaizon*. Finalmente, *Et, néanmoins* reúne textos também híbridos, partindo de elementos da paisagem como a violeta, o rouxinol, a campânula, entre outros. Seguindo a tradi  o exegética da obra de Philippe Jaccottet, adotam-se, alternadamente, ao longo da disserta  o, os termos “prosa poética” e “poesia”, sendo este último usado sobretudo para referir uma forma de discurso e de pensar a existência e o mundo por oposi  o a um modo analítico ou científico de se relacionar com o conhecimento do real. O facto de as cinco obras pertencerem a dois momentos diferentes do percurso literário do autor justifica o interesse pela abordagem destes textos em particular, pois torna evidente que, entre a década de 1970 e a os anos 1990-2000, as inquieta  es que movem a sua escrita mant  m-se. Ademais, se nos volumes de poesia, no sentido mais tradicional do termo, a diversidade de questões suscitadas   maior, nas obras escolhidas a rela  o com o mundo natural, que aqui se pretende pensar,   predominante.

Efetivamente, estes escritos caracterizam-se, na sua maioria, pela interpela  o do sujeito perante o natural — onde a interven  o humana está maioritariamente ausente — e os

elementos individuais que o constituem. Regista-se neles a multiplicidade dos estados da paisagem, dos seus movimentos, da sua linguagem. As interrogações são geradas pela observação da paisagem, resultante do ato de nela caminhar e deambular. Os poemas e os textos em prosa poética, apresentando-se como apontamentos, notas ou breves inscrições que são um *apontar* para a presença das coisas, delineiam percursos guiados por instantes de descoberta, decorrentes dessa incursão na paisagem. Por várias vezes, nas obras em estudo, o sujeito poético sublinha a circularidade do seu pensamento e dos seus questionamentos, anotando incessantemente as descobertas e redescobertas, procurando o entendimento do mundo natural e da experiência por ele gerada.

A noção de encontro será uma linha-guia no pensamento que desenvolvemos sobre as causas e os meios da interpelação que o mundo natural provoca no sujeito na prosa poética do autor. O instante de encontro entre o eu e um elemento do mundo exterior vem perturbar e inquietar a sua identidade individual e motivar a surpresa que faz gerar o recurso à palavra e o recomeço sucessivo do ato de caminhar na paisagem. O termo “encontro”, que tomamos como noção orientadora na primeira parte do presente trabalho, alinha-se com recentes entendimentos da paisagem que se debruçam sobre o caráter dinâmico e complexo desta noção. No prefácio do volume *Philosophy of landscape. Walk, think, act* (2019), que no próprio título aponta para uma percepção ativa (e mesmo interventiva) da paisagem, diz-se:

Etimologicamente falando, a paisagem é uma extensão do ambiente observado: um cenário, uma região, arredores vistos por um observador. Isto confere à paisagem um lugar único na experiência ambiental porque a paisagem não pode ser considerada individualmente: de facto, é definida por e em relação com a percepção humana. A paisagem é uma relação.¹

A relação entre a natureza e um sujeito que dela se aproxima para sentir, observar e questionar motiva o interesse da noção de “encontro” de que fazemos uso para nos debruçarmos sobre a prosa poética de Philippe Jaccottet. Porém, não é fácil discernir um termo que corresponda com precisão ao objeto que está na base desse encontro e em torno do qual orbita toda a prosa poética do autor. Tratar-se-á de elementos naturais, paisagens, da natureza ou do mundo natural, num sentido mais vasto? Se o título *Paysages avec figures absentes* indica a relevância do termo “paisagem” no tecido textual desta e de outras obras, a noção pressupõe,

¹ Tradução da minha responsabilidade, como em todos os casos, salvo quando assinalado diferentemente. Em nota, são fornecidas as versões originais dos fragmentos citados. “Etymologically speaking, landscape is an expanse of the perceived environment: a scene, a region, surroundings as viewed by an observer. This gives landscape unique standing in environmental experience because landscape cannot be considered alone: it is, in effect, defined by and in relation to human perception. Landscape is a relationship.” (Berleant 2019, 9).

nomeadamente de acordo com Arnold Berleant, autor da passagem acima citada que, ao falar de paisagem, se esteja a referir por um lado um conjunto de elementos, por outro a existência de duas partes que compõem uma “relação”. A noção de encontro que guia a nossa reflexão baseia-se, justamente, na existência de duas partes envolvidas na experiência de observação e em que ambas detêm alguma forma de agência. Todavia, o uso do termo “paisagem” não é imediatamente evidente. Não se verificam necessariamente nestes textos as duas situações associadas ao termo “paisagem”, que Berleant e outros autores referem. Por um lado, na prosa poética de Jaccottet consideram-se com frequência os elementos da paisagem de forma individual, sendo representados fora do todo em que se inserem. Por outro, a possibilidade de encontro, como veremos, é breve e fugitiva. Tal conduz a que se pense também, nas obras em questão, uma existência do mundo natural independente do olhar do sujeito. Contudo, não se procura na reflexão aqui proposta seguir a tentativa de destrinçar estas nuances terminológicas, uma vez que não se considera serem essenciais para o pensamento das questões abordadas e, sobretudo, porque a distinção entre os termos não se revela claramente no discurso sobre o mundo exterior ao sujeito nos volumes em discussão. Deste modo, assume-se um uso bastante livre dos vários termos, numa procura de fidelidade à inquietação que o mundo natural desperta no eu lírico, central na composição do ato poético nas obras de Jaccottet.

Os pequenos detalhes da paisagem, no seu mutismo, estão na origem de um espanto, uma surpresa, que desperta naquele que observa o ímpeto de procurar aproximar-se e de os compreender. Nestes elementos de pequenas dimensões encontra-se uma linguagem aparentemente inclassificável, com que a própria linguagem poética procura estabelecer um diálogo. Parece ser necessária a reunião de determinadas características do sujeito e do objeto que predisponham ao acontecer do instante, originando o encontro que desperta a perturbação daquele que observa. É importante intuir os termos em que se dá esse encontro. Assim, debruçamo-nos, num primeiro momento, sobre as características do mundo natural que suscitam a experiência de inquietação e maravilhamento no sujeito, bem como o desejo de o dizer. Em numerosos instantes, nesta poesia, o sujeito poético percebe um movimento de abertura a partir de um elemento da paisagem. O mundo natural apresenta uma composição fluida, no sentido em que, ao olhar do sujeito, os seus detalhes se expandem, se rasgam ou se abrem, parecendo revelar reflexos surpreendentes de algo para além deles. Tal conduz a que a representação das coisas do mundo natural, na obra poética de Jaccottet, exista numa oscilação entre a valorização do objeto na sua existência física e o pressentimento de uma abertura para o desconhecido que aquele parece conter. Como se relaciona esse movimento de expansão dos elementos da paisagem com a sua presença concreta e material? Interessa procurar

compreender em que consistem efetivamente as imagens de abertura e de expansão que marcam muitas descrições da paisagem nestas obras e às quais se atribuem diferentes designações, sujeitas a permanentes dúvidas e reformulações.

A noção de encontro conduz-nos, num segundo momento, a atentar no sujeito, no seu lugar e atitude perante o mundo natural e face ao próprio gesto da escrita. Se a paisagem, como representada na prosa poética de Philippe Jaccottet, é marcada por imagens de abertura, o próprio corpo daquele que observa parece ter igualmente uma identidade flutuante. No seio da complexa rede de relações do mundo natural e das sensações que provoca, o observador encontra-se em movimento, por meio do corpo, enquanto centro onde está radicado o olhar. Mas a fluidez da sua posição no mundo manifesta-se também na definição de uma atitude perante o mesmo e na sua enunciação no ato poético. As observações da (e na) paisagem, tal como o gesto da escrita que delas brota, não se justificam por nenhuma motivação ou revelação de interesse geográfico, cultural ou científico. Tampouco resultam de uma busca de inspiração de que a paisagem seria geradora, como procura, por exemplo, Nietzsche:

Não somos daqueles que só em meio aos livros, estimulados por livros, vêm a ter pensamentos — é nosso hábito pensar ao ar livre, andando, saltando, subindo, dançando, preferivelmente em montes solitários ou próximo ao mar, onde mesmo as trilhas se tornam pensativas. (2001, 267).

O filósofo apela ao caminhar na paisagem, inserindo o seu corpo nesse ambiente exterior à esfera humana e rejeitando a contemplação puramente estética do mundo natural. No entanto, a intenção última dessa incursão na natureza parece prender-se com as possibilidades que a saída de um lugar privilegiado para o pensamento — o espaço recatado do escritório, por exemplo — oferece ao próprio pensamento. Há neste ato uma forma de contrariar as divisões entre o mundo humano, amplamente centrado na mente, e a esfera das sensações, associada à paisagem e ao corpo que permite senti-las. No caso de Jaccottet, opera-se a mesma superação destas divisões, mas todas as interrogações se centram nessa precisa relação entre mente e corpo, de modo que o envolvimento com a natureza não é um meio de favorecer o pensamento intelectual, mas de experienciar realmente uma linguagem outra. Ultrapassando uma representação distanciada, o olhar disponível e atento conduz a um envolvimento do discurso literário com o espaço e o ambiente natural, contrariando a sua redução a uma dimensão estética e ornamental. De facto, o regresso repetido ao ato de caminhar na paisagem é suscitado pelo impacto que o mundo natural tem no sujeito, no modo como conduz ao repensar do seu lugar e do significado da sua própria existência no mundo.

Quanto ao sujeito lírico, importa ainda debruçarmo-nos sobre a atitude de “tom menor” que se cultiva nesta poesia, tanto no que diz respeito à representação da experiência perante o mundo natural, como no que concerne à reflexão sobre o ato poético. Na apresentação deflacionada do poeta enquanto pleno detentor da agência sobre o mundo, a prosa poética de Philippe Jaccottet encontra-se a par de outras vozes literárias do século XX. A este propósito, William Marx analisa, na sua obra *L'adieu à la littérature* (2011), uma transição radical na literatura, no período decorrido entre os séculos XVIII e XX. De entre as três fases analisadas nesta alteração histórica no modo de conceber o discurso literário, a última corresponde a uma desvalorização da palavra escrita. A depreciação que acompanha a literatura, segundo Marx, ainda no momento presente, como uma “crise existencial permanente” (2011, 9), terá decorrido de uma autonomização da palavra literária face ao real, resultado da perda da sua força perante acontecimentos históricos desastrosos, após os quais a palavra se rarefez, deixando os silêncios e os vazios pontuarem e alargarem as entre-linhas, passando os silêncios a ocupar um espaço fulcral. Marx opõe Wordsworth a Celan para realçar a transformação do olhar sobre o fenómeno poético: da capacidade de encontrar na palavra literária a forma de expressão mais transparente e passível de carregar alguma forma de verdade sobre o real, em Wordsworth, chega-se à tentativa de continuar a gravar a palavra, mas surgindo esta penetrada por um silêncio que diz o esforço da sua fixação, em Celan. Após o discurso poético que decorre da experiência sensível das coisas, encontramos a tendência para um discurso que carrega a consciência da dificuldade em enunciar o real com precisão. É a confiança na linguagem como lugar em que o real encontra a sua expressão mais clara que acaba enfraquecida quando se instala a ideia do fim do dizer e do começo sempre iminente do silêncio.

Do mesmo modo, Ingeborg Bachmann sublinha, mais precisamente a propósito da poesia dos anos 1960 em França: “A relação de confiança entre o Eu, a linguagem e a coisa encontra-se gravemente abalada.”² Na poesia de Jacques Dupin (1927-2012), por exemplo, encontra-se com frequência sublinhado o desconhecimento daquele que escreve. Em “Une écharde” fala-se do caminho desamparado da escrita: “não sei nada, avancei apenas na ignorância de tudo. O que sei, delapido-o ao caminhar e estou no fim do caminho. não sei nada. é preciso escrevê-lo”.³ É recorrente nos textos de Jaccottet a interrogação sobre os limites da palavra e do conhecimento humano e sobre a possibilidade de poderem abarcar verdadeiramente os elementos sensíveis do mundo natural. Como podem a fugacidade da união

² “Le rapport de confiance entre le Moi, le langage et la chose est gravement ébranlé.” (Bachmann 2006, 656).

³ “soit, je ne sais rien je n'ai avancé que dans l'ignorance de tout. ce que je sais, je le dilapide en marchant et je suis au bout du chemin je ne sais rien il faut l'écrire.” (Dupin 1991, 112).

entrevista, a efemeridade e a distância da paisagem coadunar-se com a sua enunciação no discurso? Discutimos, num último momento do primeiro capítulo, a convivência destas ideias, que é marcada, em todo o caso, pelo questionamento do gesto, feito de aproximações e afastamentos à sua própria pertinência.

O caminho para uma aproximação ao olhar que a prosa poética de Philippe Jaccottet lança sobre o encontro entre a percepção humana e a linguagem do mundo natural faz-se com apoio de pensadores que, mais do que oferecer um caminho para possíveis respostas, renovam hipóteses quanto às questões que nos ocupam: Jean-Christophe Bailly (n.1949), autor de uma reflexão que procura uma forma de desapropriação e de errância, numa tentativa de possibilitar o conhecimento do mundo por via do espanto, da intuição e da sensação; e Yves Bonnefoy (1923-2016), de quem a obra de Jaccottet é muito próxima em termos cronológicos, bem como no que respeita ao contexto literário em que se insere. Bonnefoy interessou-se pela procura de uma forma de linguagem menos próxima do conceito e mais do sentimento⁴ que, justamente, encontra ecos na sensibilidade que guia o trabalho poético de Jaccottet, no olhar sobre o mundo e na sua enunciação. Recorre-se também à reflexão de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), fundamental no pensamento sobre as relações com o visível e o entendimento da percepção radicada no corpo físico.

Se na primeira parte do trabalho a noção de encontro se estabelece como guia para uma reflexão sobre a relação entre sujeito e paisagem na prosa poética de Jaccottet, na segunda parte prossegue-se a discussão sobre o enigma do mundo natural e o problema da sua enunciação a partir de uma outra forma de concretizar esta relação: a exploração da “margem”. Para tal propomos uma leitura de duas narrativas de Hélène Gaudy (n. 1979), cuja produção literária se centra no pensamento sobre o espaço e, particularmente, nas obras que aqui interessam, na relação humana com a paisagem natural. Estas duas narrativas são *Grands Lieux* (2017) e *Un monde sans rivage* (2019), cronologicamente posteriores ao *corpus* de Philippe Jaccottet, e traçam também um caminho de aproximação à paisagem. Se na obra de Jaccottet as interrogações em torno da possibilidade de compreender e tornar presentes os elementos da paisagem partiam da representação da experiência sensorial, nestes textos de Gaudy é sobretudo a partir da distância que essa possibilidade é pensada. Apesar das diferenças entre os dois autores, que serão claramente evidenciadas e que animam a discussão, os problemas que

⁴ Em *L'Inachevé*, nomeadamente, o autor explora a distinção entre dois termos — “mot” e “parole” — que correspondem a estas duas dimensões, do conceito e da sensação, respetivamente: “é o lugar na nossa consciência em que o conceptual renuncia à sua pretensão de reger o espírito, porque a *parole* diz situações e objetos que existem, que são, portanto, mais do que as suas definições alcançam (...)” (Bonnefoy 2021, 82).

desencadeiam a reflexão sobre os textos de Gaudy partem das interrogações que primeiro nos suscitou a poesia de Philippe Jaccottet, o que nos leva a recuperá-las no decorrer do caminho percorrido em torno da aproximação pela margem das coisas nos textos da autora.

Em *Grands Lieux*, narrativa em que se dá conta da descoberta de uma região e, especificamente, dos espaços que rodeiam o lago Grand-Lieu, perto de Nantes, é a partir deste lago e da paisagem ao seu redor que nasce um questionamento análogo ao que rege grande parte da poesia de Jaccottet. Tal como nesta acontece, a ideia da possibilidade de conhecimento e de representação do que é exterior ao eu assenta numa oscilação entre a proximidade e o distanciamento. Nota-se uma semelhante alteridade do real, cujo carácter evanescente escapa ao entendimento completo da sua linguagem. Contudo, essa tensão entre o próximo e o que nele é, ainda assim, Outro, opera de uma forma específica nesta narrativa de Gaudy. Cabe-nos procurar discernir essa especificidade. Primeiramente, o sujeito pensa o recurso à observação do que existe em torno de um determinado elemento do mundo natural para dele se aproximar, adotando, deste modo, o caminho mais distanciado de contacto com o objeto. Em seguida, nota-se que a aproximação à impenetrabilidade da paisagem se faz pela margem, também no sentido em que se recorre a instrumentos do pensamento como a imaginação e a comparação e a dispositivos artísticos de representação do mundo para executar essa aproximação. É o caso da fotografia. De que modo a imposição de uma distância, por meio de projeções imaginativas e da mediação do olhar pela captura fotográfica, substituindo o contacto direto que a experiência proporciona, pode ser um caminho para a compreensão da alteridade do mundo?

Em *Un monde sans rivage*, a fotografia estabelece-se como central enquanto forma de mediar a relação com a paisagem. A experiência por via da margem que acontece em *Grands Lieux* na permanente mediação do real por um ponto de vista, presente nos detalhes da paisagem que indiciam outros e na filtração do olhar pela fotografia, tem neste segundo texto uma expressão mais acentuada. Efetivamente, a experiência da paisagem gelada do Ártico que norteia a narrativa é mediada, em *Un monde sans rivage*, pelas fotografias e diários que constituem o arquivo de Nils Strindberg. Em exposição no museu de Copenhaga, estas representações do deserto gelado consistem em fragmentos resultantes da expedição de Salomon August Andrée, Knut Fränkel e Nils Strindberg às regiões geladas, em 1897; a expedição, efetuada a bordo de um balão de ar quente, tinha por objetivo o mapeamento de zonas do Polo Norte, à época desconhecidas. O narrador adota, a partir do distanciamento histórico, uma postura crítica, debruçando-se sobre atitudes distintas de relação com a paisagem. Discutiremos o contraste entre ambas, que é simbolicamente representado pela viagem no Ártico e, em particular, pelo momento da queda do balão que marca a transição

entre diferentes formas de estar frente ao mundo natural. Ao olhar distanciado a partir do alto contrapõe-se a perda de referências que gera o caminhar errante na paisagem. Do mesmo modo, as fotografias danificadas, tal como descobertas em 1930, após um extenso período de permanência no interior do gelo, são uma forma de observar a mesma oposição entre duas formas de conceber a experiência de contacto com o mundo exterior. De um meio de apreensão mimética do mundo, estas fotografias passam a ser lugares de deposição de marcas da paisagem, pela sua própria ação, inscrevendo sombras, espaços brancos, diluindo as imagens e turvando, desse modo, a representação intencional do começo da viagem. A exploração do desconhecimento como meio de olhar o mundo, pensado através da perda de referências de que a experiência dos viajantes é exemplo, e da sombra, nas fotografias de Nils, corresponde, de certo modo, a uma forma de deambular nas margens das coisas para sentir a sua presença. Poderá ser essa exploração da indeterminação uma tímida luz lançada sobre o mundo natural, traçando um caminho de aproximação à expressão da paisagem na singularidade da sua linguagem.

É relevante notar, a propósito da segunda parte deste trabalho, que a presença central do arquivo fotográfico de Strindberg, decorrente da viagem de exploração ao Ártico, tem feito com que *Un monde sans rivage*, à semelhança da maior parte da obra literária da autora até ao momento, seja discutido pela crítica como literatura documental.⁵ Este género literário caracteriza-se por uma proximidade, tendencialmente objetiva, ao real, por meio da inserção de documentos históricos na cena ficcional, ou mesmo num discurso de teor não ficcional. O conhecimento sobre um período histórico constrói-se a partir de uma perspetiva que coloca em paralelo os acontecimentos passados e o momento da sua rememoração, situando o narrador no centro do processo de reconstrução da sua narrativa. Dentro deste contexto, a obra de Hélène Gaudy tem sido enquadrada no que a análise literária identifica na produção contemporânea, e especificamente no contexto francófono, como “écritures de terrain”. Estes trabalhos, situados entre a criação ficcional e a abordagem interdisciplinar, são definidos por Dominique Viart (2018) como tomando por modelo práticas de investigação das ciências sociais e humanas. Vários trabalhos apontam para esta coincidência de métodos. Em *A Poetics of Postmodernism*

⁵ É o caso dos artigos de Laurent Demanze “L’œil est une plaque photographique. Résistance mélancolique de l’archive chez Hélène Gaudy” publicado em 2020 na revista *Critique* 2020/8, e de Manon Delcour “Traces «photocartographiques» dans *Un monde sans rivage*, d’Hélène Gaudy”, publicado em 2022 na revista *Littérature*. A tese de Doutoramento “À l’épreuve du terrain. Pratiques et imaginaires littéraires contemporains”, em preparação desde 2015 em Paris - VIII por Mathilde Roussigné, situa também a obra de Gaudy no contexto das “literaturas de terreno”, conjugando-a com a análise de outros autores com imaginários semelhantes, centrados no que a autora denomina no resumo da tese “pratiques d’enquête et d’intervention” (práticas de investigação e de intervenção).

(2003), Linda Hutcheon refere o cruzamento entre a narrativa e a reflexão sobre, por exemplo, a historiografia em obras de caráter ficcional, que tem permitido questionar os limites da objetividade do conhecimento, por um lado, e da criação literária, por outro. Diferentes estudos realizados acerca destas “*écritures de terrain*”⁶ sublinham aspetos que assumem também grande importância no texto de Gaudy, nomeadamente a relevância enfatizada do metatexto e a distância constatada entre o autor e o “terreno” observado. Laurent Demanze aponta para o momento contemporâneo da literatura caracterizado por se debruçar sobre o arquivo e a preocupação com o material documental (Demanze 2020, 706). Também Manon Delcour (2022) recorda a presença de um modo de interrogação que guia este tipo de construção literária, semelhante ao do jornalismo e das ciências sociais: a tensão entre a proximidade aos lugares e o distanciamento característico do movimento ficcional, bem como a mencionada convocação de documentos de caráter arquivístico para o plano literário (2022, 83). Na abordagem que aqui propomos procura-se, contudo, pensar a interpelação que a paisagem, visível e tangível, opera na esfera humana, revelando-se constituir uma incursão do desconhecido na relação dos sujeitos com o mundo e desestabilizando também, por conseguinte, o ato da escrita. Consideramos as fotografias em *Grands Lieux* — neste caso, da autoria da própria Héléne Gaudy — como parte integrante do discurso literário e as de Nils Strindberg, redesenhadas e recontadas em *Un monde sans rivage*, como dispositivo de questionamento do olhar de um sujeito sobre o mundo e sobre os meios da sua representação. As fotografias são pensadas como encenações de uma distância — a exploração da margem — que marca o gesto da representação, mais do que como documentos que conferem maior ou menor objetividade ao discurso literário. Para tal, novamente recorreremos ao pensamento de Jean-Christophe Bailly, que se dedicou também ao estudo da fotografia: da sua génese, totalmente ancorada na dimensão física da impressão do real sobre uma superfície, bem como da sombra, outra manifestação da margem que pontua as obras de Gaudy e que assume particular relevância na abordagem que propomos à leitura de *Un monde sans rivage*. Bailly (2009) debruça-se sobre a fotografia também como uma forma de pensar a relação com o visível, algo valioso para o trabalho que aqui se elabora.

As obras de Philippe Jaccottet e Héléne Gaudy tomam a palavra em resposta ao “mutismo” das dinâmicas complexas das coisas do mundo natural e tecem propostas, de cariz distinto, para encontrar uma representação justa da estranheza por elas causada. É esta

⁶ Referimo-nos, por exemplo, à investigação de Doutoramento “*Écritures de terrain: (en)quêtes dans la littérature contemporaine non-fictionnelle*” (2022), por Violane Sauty, da Universidade Sorbonne-Nouvelle - Paris - III.

inquietação que acreditamos sustentar o diálogo que propomos entre dois discursos literários que tudo indica serem muito distanciados. Em ambos, o sujeito treme e faz a palavra tremer perante a espantosa alteridade da linguagem natural, que dele se aproxima brevemente. Isto dizem os versos de Philippe Jaccottet em “Le Travail du Poète”:

(...) Assim é o mundo.

Não o vemos muito tempo: apenas o suficiente
para guardar dele o que cintila e vai escurecer,
para o chamar uma e outra vez, e tremer ao não mais o ver.⁷

⁷ “Tel est le monde./ Nous ne le voyons pas très longtemps: juste assez/ pour en garder ce qui scintille et va s'éteindre,/ pour appeler encore et encore, et trembler de ne plus voir.” (Jaccottet 2015, 45).

1. Philippe Jaccottet: uma resposta ao apelo do mundo

1.1. O rumor indecifrável da paisagem

Em “Les fontaines qui écoutent au loin”, ensaio do volume *L'élargissement du poème* (2015), Jean-Christophe Bailly entende o gesto da criação como um posicionamento face ao desconhecido. A partir de um verso de Hölderlin, “as fontes que escutam ao longe”⁸, Bailly estabelece uma ponte entre a escuta e a irrupção da palavra, concebendo a primeira como condição para o surgimento da segunda. Por um lado, os próprios sons estão à escuta do meio no qual surgem: o rumor da água que corre na fonte contém nele o eco do que está “ao longe”, isto é, contém em si a memória do espaço infinito no qual aparece e se desvanece e que, por isso, nele se inscreve também. Cada som existe na certeza de se fundir com a imensa extensão de silêncio da qual emerge, sendo, deste modo, cada manifestação sonora efêmera na sua existência. Ao mesmo tempo, este desvanecer permanente dos sons na extensão do silêncio impele o ouvinte a uma disponibilidade total para a escuta, no sentido de os poder receber na sua aparição transitória, como afirma Bailly:

O sonoro relaciona-se com o inacessível e é por isso que a escuta, não obstante a sua prontidão, a sua vivacidade ou a sua paciência, permanece sempre imperfeita e tensa, tudo se passando para ela como se aquilo para que tende estivesse a fugir ou a desaparecer.⁹

A “escuta” é uma forma de sensibilidade para o desconhecido, a grande extensão na qual cada som surge e se perde novamente. Então, se cada som é em si a escuta da extensão inacessível à qual regressa após uma breve irrupção, aquele que toma a palavra deve também estar aberto ao exterior para poder alcançar os sons que nele surgem e aos quais o seu discurso

⁸ Os versos pertencem à tradução da *Antígona* de Sófocles, por Hölderlin, de 1804.

⁹ “À l'insaisissable, le sonore est lié, et c'est pourquoi l'écoute, malgré sa promptitude, sa vivacité ou sa patience, reste toujours imparfaite et tendue, tout se passant pour elle comme si cela même vers quoi elle se tend était en train de s'enfuir et de se dérober.” (Bailly 2015, 97-98).

é resposta. Para ilustrar a entrega ao inexplorado que inicia o discurso e que todo o som contém, Bailly convoca um desenho de Jean-Baptiste Greuze, intitulado “Tête de jeune fille tournée vers la droite, la main derrière l'oreille” (1725), onde está representada uma menina que estende a mão em torno da orelha e cujo corpo, reunido na suspensão concentrada desse gesto, parece pender inteiramente para o objeto ignoto da escuta. Nesta tensão total, pressente-se a inquietação, a espera e, nelas, a exposição ao vazio de onde irrompe o som procurado pelo sujeito, e ao qual a sua palavra será resposta ou reação. Para Bailly, a procura do mundo exterior consiste nesta exposição à extensão total das coisas, mais do que a tomada de uma direção ou a resposta a um pressentimento. A exposição daquele que tende inteiramente para o desconhecido poderá ser, assim, início da palavra escrita e da criação artística. Em *Vita Contemplativa* (2023), Byung-Chul Han explora uma ideia semelhante, encontrando na escuta um meio de envolvimento completo do indivíduo com o que o transcende: “No escutar, enquanto inatividade, o eu, que é o lugar para distinções e demarcações, emudece. O eu que escuta afunda-se no todo, no ilimitado, no infinito.” (Han 2023, 90). Este ato torna-se também, na descrição de Han, uma forma de disponibilidade e de exposição ao incógnito e ao ilimitado. Não se trata tanto de uma entrada do eu no mundo exterior, como de uma abertura ao mundo natural, numa simultaneidade dos sentidos sujeito-objeto, tornando-se o primeiro também objeto, ao dar-se a entrada do exterior na sua esfera de existência mais íntima. O sujeito expectante aguarda um som efêmero, sem o buscar ativamente, mas expondo-se a ele. A noção de escuta é, então, uma forma de disponibilidade, mais do que uma procura furtiva de apreender determinada coisa.

Este modo de entender a exposição ao apelo do mundo como começo do gesto da representação parece animar as obras de Philippe Jaccottet, em cuja prosa poética a disponibilidade e a atenção se articulam como fundadoras da experiência no mundo e na paisagem. Muitos dos seus poemas em prosa apresentam-se como apontamentos, notas ou breves inscrições, cujo caráter incompleto ou provisório é sucessivas vezes sublinhado. Esta atribuição de uma forma inacabada aos seus textos alinha-se com a brevidade dos instantes de que são registo. Tal como o som da água da fonte, que contém em si a memória da extensão na qual se desvanece, também as coisas da natureza parecem regressar à extensão de silêncio de onde emergem por momentos. Como a menina representada por Greuze, que espera pelas irrupções efêmeras de som, o sujeito poético assinala nestes textos pequenas fulgurações que invadem não somente o ouvido, mas os diferentes sentidos.

Na entrada de março de 1966, em *La Semailson* (1971), estabelece-se uma comparação entre um elemento individual da paisagem — um pessegueiro — e uma seta que atinge quem

o observa: “O pequeno pessegueiro rosa, na distância, sobre uma porção de prado verde. Apenas isso, seta que se enterra no mais profundo de nós.”¹⁰ O pessegueiro é um detalhe da paisagem, um “pequeno” elemento, que se ilumina ao olhar do sujeito poético e que capta a sua atenção. A seta é um símbolo da intensidade do estímulo, semelhante ao som vindo do silêncio e recebido pelo ouvido concentrado da menina de Greuze. O sujeito que se encontra disponível ao mundo exterior é aturdido pelo surgimento da alteridade desse Outro face ao seu olhar. Esta força do detalhe representa uma revelação, mas que parte de um elemento próximo e conhecido. Não se trata de uma paisagem que surpreende o olhar devido à inapreensibilidade da sua extensão, mas de um detalhe, no momento em que emerge do todo. Os momentos específicos em que fragmentos como o pessegueiro se destacam do conjunto são os que o sujeito regista.

Também em *Paysages avec figures absentes* (1970) encontramos uma formulação semelhante à do “pessegueiro” para descrever o momento em que se dá uma incursão do natural no espaço do sujeito: “Fomos tocados como por uma seta, um olhar.”¹¹ Em *Et, néanmoins* (2001), no texto “Violettes”, as frágeis violetas são ainda “flechas de ponta macia”, embora “incapazes de veneno”.¹² À semelhança do pessegueiro-seta, numerosos apontamentos do diário *La Semailson* brotam da experiência espoletada por um elemento particular da paisagem — frequentemente uma flor, uma árvore, um pássaro — ou de uma conjugação de elementos que cria um estado específico e momentâneo, como é o caso de uma determinada combinação meteorológica, de um estado passageiro de luz, de um movimento inesperado. Mais do que uma globalidade ou um ambiente, o eu lírico procura reter um conjunto de instantes, breves momentos no tempo e no espaço que, dada a sua existência de acordo com estas variáveis nunca fixas, são irrepetíveis. Ao mesmo tempo, o mundo natural que interpela o sujeito na prosa poética de Jaccottet nada tem de um espaço exótico e percecionado pela primeira vez, sendo em diferentes momentos sublinhada a sua simplicidade. Isto é explicitado em *Paysages avec figures absentes* ao descrever o que tende a originar a surpresa: “(...) nada de particularmente majestoso como o mar ou as montanhas, nem brilho, nem harmonia, nem serenidade excepcionais (...).”¹³ Assim, ao olhar do eu lírico, as pequenas escalas parecem conter uma surpresa afim ao temor provocado por fenómenos ou dimensões inapreensíveis à perspetiva

¹⁰ “Le petit pêcher rose, dans la distance, sur un coin de pré vert clair. Rien que cela, flèche qui creuse au plus profond de nous.” (Jaccottet 1971, 97).

¹¹ “On a été touché comme par une flèche, un regard.” (Jaccottet 1970, 18).

¹² “Violettes./ Flèches à tendre pointe, incapables de poison.” (Jaccottet 2001, 22).

¹³ “(...) rien de particulièrement majestueux comme la mer ou les montagnes, ni éclat, ni harmonie, ni sérénité exceptionnels (...).” (Jaccottet 1970, 23).

humana. Os instantes em que um elemento da paisagem se aproxima do sujeito, e que este mais tarde regista, decorrem não de uma aproximação, mas de um momento em que a distância entre o sujeito que a observa e a paisagem se torna particularmente evidente e intrigante. As coisas atingem aquele que se expõe ao mundo pela estranheza que nele provocam, realçando no poeta a consciência da sua compreensão incompleta daquilo que o rodeia. Registrar estes instantes corresponde a assinalar descobertas, mas de uma falta deixada pelas coisas que se revelam e que oferecem a possibilidade de um conhecimento somente parcial das suas propriedades. Aquele que abre a sua existência ao mundo, dedicando-lhe a sua atenção, sujeita-se, como aprofundaremos no capítulo seguinte, a sentir as suas fronteiras perturbadas pela intensidade do mundo.

Esta força dos detalhes da paisagem relaciona-se com uma impressão de abertura que suscitam, como se contivessem em si, à semelhança da descrição de Bailly, o eco do desconhecido. Descrevendo o instante de aparecimento de um detalhe da paisagem, o sujeito poético regista a convivência do plano visível, ao alcance do seu olhar, com uma impressão que não se define claramente, por ser o produto de uma sensação, de algo que não se manifesta de forma transparente aos sentidos:

Existem vistas que vos fazem mudar de espaço, pelo estreito interstício entre o dia e a noite, entre o inverno e a primavera; aqui, no intervalo, por um simples efeito de luz, oferecem-vos a representação (...) de uma aproximação entre as coisas e os pensamentos; as coisas são ainda coisas, a relva ainda relva, mas algo cintila por detrás, ou por baixo, ou por dentro.¹⁴

De novo, a experiência registada decorre de um detalhe e de um instante em particular: “um simples efeito de luz”. Este suscita uma saída momentânea do espaço presente — a entrada num “intervalo” — durante a qual se estabelece um contacto particular entre a interioridade do sujeito, os seus “pensamentos”, e as coisas que em si despertam essa transição de um lugar para outro. Trata-se de uma expansão dos elementos da natureza ao olhar do eu lírico, no instante em que este os percebe como uma revelação, captando a sua intensidade de forma diferente do que se os visse com um olhar distraído. É uma abertura que provoca um encontro com algo que neles está contido e que a sensibilidade do sujeito identifica, embora a sua transposição para a palavra seja depois vaga e imprecisa. A menção aos pensamentos é relevante, pois

¹⁴ “Il y a là de ces vues qui vous font changer d’espace, par l’étroit interstice entre le jour et la nuit, entre l’hiver et le printemps; là, dans l’intervalle, par un simple effet de lumière, on vous offre la représentation (...) d’un rapprochement entre les choses et les pensées; les choses sont encore des choses, l’herbe encore de l’herbe, mais quelque chose miroite derrière, ou dessous, ou dedans.” (Jaccottet 2001, 66).

sublinha a ideia de um encontro, que implica a existência de duas realidades que se aproximam, ainda que nessa aproximação se constate a sua diferença. Em *Après beaucoup d'années* (1994), as águas do rio Lez permitem também uma abertura que, neste caso, se diz ser para a eternidade: “Olhamo-las ainda um instante antes de regressar a casa: breves e parecendo eternas.”¹⁵ A efemeridade contém em si a promessa de um infinito que parece corresponder à dimensão de tudo o que o sujeito desconhece e de que se apercebe no instante em que se encontra disponível à escuta das existências exteriores à sua. Encontra-se ainda um exemplo em *Et, néanmoins*, onde lemos também a transição da presença concreta da flor para o questionamento sobre um outro lugar pressentido, mas que não se revela diretamente aos sentidos: “E se houvesse um «interior» das flores por onde o que nos é mais interior se juntasse a elas, as desposasse? Escapam-se; assim, fazem-vos escapar: esses milhões de chaves dos campos.”¹⁶ Há uma vontade de aproximação a essa presença de um interior que não se define, mas que toca a “interioridade” do eu e o faz “escapar-se”, transitar, por instantes, para um lugar outro. As flores, como chaves, dão acesso ao gesto de espreitar para uma abertura.

Três momentos em que se retomam palavras de diferentes autores em *Paysages avec figures absentes* são relevantes para pensar a oscilação entre o que é concreto e próximo e o que é velado, consistindo também numa abertura para a perceção de uma infinitude semelhante à que Bailly refere como “grande extensão de silêncio”. Esta oscilação, na poesia de Jaccottet, parece ser central à experiência de espanto do sujeito perante a paisagem e ao ímpeto que conduz à sua representação no ato poético. O sujeito detém-se numa passagem de *Obermann*, de Senancour (1965), em que se descreve uma experiência do belo, apontando, justamente, para um detalhe da paisagem que “seduz”, mantendo-se, ao mesmo tempo, distanciado e enigmático. Este constitui um dos momentos da poesia de Jaccottet em que, da sua projeção no exterior, o pensamento se volta para a memória de outras vozes poéticas que constroem uma paisagem interior e são igualmente fonte de surpresa, brotando do reconhecimento que determinadas palavras evocam no eu. Debruçando-se sobre a obra de Senancour, cita o sujeito poético:

Se as flores fossem apenas belas aos nossos olhos, continuariam a seduzir; mas por vezes o seu perfume conduz-nos, como uma feliz condição de existência, como um apelo subtil, um regresso à vida mais íntima. Terei procurado estas emanações invisíveis, ou elas oferecem-se, surpreendem, recebo-as como uma expressão forte, mas precária, de

¹⁵ “On les regarde encore un instant avant de rentrer chez soi: brèves, et comme éternelles.” (Jaccottet 1994, 118).

¹⁶ “Et s’il y avait un «intérieur» des fleurs par quoi ce qui nous est le plus intérieur les rejoindrait, les épouserait? Elles vous échappent; ainsi, elles vous font échapper: ces milliers de clefs des champs.” (Jaccottet 2001, 82).

um pensamento cujo segredo o mundo material encerra e vela. (Senancour, *Obermann*, fragmento sem data retirado do suplemento de 1833).¹⁷

Acerca desta passagem de *Obermann* citada no texto de Jaccottet, o sujeito poético diz encontrar nela a expressão exata do seu próprio encontro com o mundo natural, tornando-se esta importante para pensar as descrições desse instante na sua prosa poética.¹⁸ As palavras de Senancour permitem aprofundar o entendimento sobre um movimento de transição entre o próximo e o incógnito, importante para o sujeito poético na obra de Jaccottet. No verbo “seduzir” do texto de Senancour encontramos uma variação mais suave do gesto de atingir como uma seta, operado pelo pessegueiro em *La Semaison*, o que dá conta da mesma capacidade de as coisas do mundo natural, neste caso as flores, se lançarem ao encontro do sujeito. Estas não são a manifestação de uma beleza harmoniosa que se oferece e que acolhe quem as observa, mas um perfume que atinge e que “conduz”. Se o perfume é o aroma que permite a abertura para uma dimensão desconhecida, esta nova dimensão, percebida sensorialmente, parte do instante de encontro entre sujeito e paisagem, estando, então, intimamente ligada à experiência física da flor. A menção a um “segredo” poderia sugerir uma distorção lírica do objeto por via da projeção que nele opera o sujeito, procurando nas coisas do mundo uma forma de mediação para alcançar algo maior, para além delas, mas de que estas seriam apenas um eco menor. O próprio perfume, situando-se ainda no domínio da percepção, distancia-se da pura materialidade, desde logo ao ser apreensível apenas por um, entre os vários sentidos. É por isso descrito nesta passagem como uma “emanação invisível”, descrição que, significativamente, confunde o perfume com aquilo para que este abre caminho. Sendo ainda qualquer coisa do domínio do sensorial, é já também a expressão do “apelo subtil” que conduz à “vida íntima”, imagem que se procurará em seguida discutir com maior detalhe. Contudo, o “apelo” que conduz ao desconhecido emerge da própria experiência da flor e não necessariamente de alguma outra coisa de que esta fosse apenas reflexo.

Os títulos dos diferentes poemas de *Et, néanmoins*, volume de 2001, executam esta oscilação entre o que se vê e o que se pressente, os elementos da paisagem e aquilo de que são indicadores. Verifica-se o movimento pendular entre a nomeação — “Violettes”, “Rouge-

¹⁷ “*Si les fleurs n'étaient que belles sous nos yeux, elles séduiraient encore; mais quelquefois leur parfum entraîne, comme une heureuse condition de l'existence, comme un appel subtil, un retour à la vie plus intime. Soit que j'aie cherché ces émanations invisibles, soit surtout qu'elles s'offrent, qu'elles surprennent, je les reçois comme une expression forte, mais précaire, d'une pensée dont le monde matériel renferme et voile le secret.* (Senancour, *Obermann*, fragment sans date tiré du supplément de 1833.)” (Jaccottet 1970, 177). Em itálico no texto.

¹⁸ Nas obras de Philippe Jaccottet são recorrentes os momentos em que se retomam versos e passagens de outros textos como ponto de partida para um pensamento.

gorge”, “Rossignol” — e a sugestão ou desvio a partir dessa nomeação — “Couleurs, là-bas”, “Parenthèse”, “Autre-parenthèse”. O próprio título do volume, *Et, néanmoins*, — expressão diversas vezes reiterada em diferentes momentos na poesia de Jaccottet — é indicador desta oscilação a partir da qual se constrói a observação e a enunciação da paisagem. Ao dizer que apesar de uma coisa, se sente também outra e, ao mesmo tempo, apesar de a sentir, se sente e se diz também a anterior, sublinha-se a circularidade que existe entre esses dois objetos e que se expressa no momento de os dizer. Em vários poemas desta sequência intitulada “Violettes” manifesta-se a surpresa perante as quase impercetíveis violetas com que o sujeito poético se cruza no caminho. O primeiro poema do conjunto inicia-se com a descrição de um instante de encontro com as flores, a que se segue um comentário a esse acontecimento:

Nada mais que um tufo de violetas pálidas
um tufo dessas flores frágeis e quase insípidas,
e uma criança brincando no jardim...

Nesse dia, em fevereiro, não tão distante e ainda assim perdido como todos os outros da vida que jamais se retoma, um breve instante, puderam desimpedir-me a vista.¹⁹

As violetas, na sua existência frágil, revelam ter a capacidade de desimpedir o olhar e de impelir o observador a suspender o seu movimento. Encontra-se aqui uma confirmação de que o olhar se centra num elemento particular, não na totalidade da paisagem. É o detalhe, na fragilidade e insipidez que o caracterizam, que tem o poder de suscitar o desimpedimento do olhar do sujeito, pois no instante em que com ele se cruza, opera um efeito de abertura na sua perspetiva.

O terceiro poema desta sequência parece dizer respeito precisamente à oscilação que aqui notamos. A propósito destas flores, tece-se um comentário ao passo do *Cântico Espiritual* de S. João da Cruz, que novamente aponta para uma abertura que os detalhes da paisagem permitem.

«Não colherei as flores», diz a Esposa do *Cântico Espiritual*: tal significa a recusa de certas alegrias breves por uma outra, reconhecidamente mais elevada e duradoura. Esta recusa não impede que as flores, mesmo que não colhidas, tenham sido nomeadas no

¹⁹ “Rien qu’une touffe de violettes pâles,/ une touffe de ces fleurs faibles et presque fades,/ et un enfant jouant dans le jardin... Ce jour-là, en ce février-là, pas si lointain et tout de même perdu comme tous les autres jours de sa vie qu’on ne ressaisira jamais, un bref instant, elles m’auront désencombré la vue.” (Jaccottet 2001, 19).

poema, que estejam limpidamente presentes como uma beleza esparsa para além da qual não poderíamos certamente ir sem a ter primeiramente amado.²⁰

A passagem confronta a manifestação do mundo material de que a flor é representante com um “amor” situado para além do gesto da colheita. Segundo o sujeito poético, o mundo material é, para a Esposa do *Cântico*, um desvio desse outro plano mais elevado. No comentário aos versos de São João da Cruz, pelo contrário, encontra-se na existência presente da flor a condição para o encontro com a alegria de uma experiência mística. A abertura que o belo oferece é possibilitada pela nomeação da flor, de que se parte, como de um primeiro amor materno, gerador e fundador, além do qual não se pode ir sem a percepção do objeto material na sua concretude. O sujeito poético aponta para uma questão decisiva na sua poesia: a sensibilidade para o encontro com o mundo natural, e a percepção das dimensões que contém, parte de um primeiro amor às paisagens e aos seus detalhes, que em si mesmos o espantam. Estes constituem uma “beleza esparsa para além da qual não poderíamos certamente ir sem a ter primeiramente amado”, de modo que, pela sua pura materialidade e afloramento aos sentidos humanos, merecem ser vistos, amados e cantados. Sem a capacidade para o maravilhamento perante as coisas na sua presença concreta o olhar para o que está além dessa existência material perde validade. No entendimento do sujeito poético, o culto espiritual parece ser legítimo se decorrer, ou existir em simultâneo, com uma sensibilidade para o culto da beleza terrena. Se a esposa olha para as flores como símbolo contrário ao mundo celestial, o eu lírico afirma que a flor é válida como forma de abertura de horizontes, pressentidos para além do visível. Mas mais do que isso, que a flor enquanto elemento do mundo concreto desperta no seu observador, na simplicidade da sua presença, uma adoração pela beleza que é inerentemente sua.

Efetivamente, o sujeito poético sublinha a importância da existência presente dos diferentes elementos da paisagem: “Pois são as coisas que assim são, terra e céu, nuvem, sulco, mato, estrelas; são as coisas que se transfiguram, não sendo de todo símbolos, mas o mundo em que respiramos (...).”²¹ A referência a uma transfiguração convive com a presença concreta dos diferentes elementos, ativamente sublinhada pela enumeração dos seus nomes. Em “Au

²⁰ “«Je ne cueillerai pas les fleurs», dit l’Épouse du *Cantique spirituel*: cela signifie qu’elle se refusera certaines joies brèves pour une autre, réputée haute et plus durable. Ce refus n’empêche pas que les fleurs, même incueillies, ont été nommées dans le poème, qu’elles y sont limpidement présentes comme une beauté éparse au-delà de laquelle on ne pourrait sûrement pas aller sans l’avoir d’abord aimé.” (Jaccottet 2001, 21).

²¹ “Car ce sont les choses qui sont telles, terre et ciel, nuées, sillons, broussailles, étoiles; ce sont les choses seules qui se transfigurent, n’étant absolument pas des symboles, étant le monde ou l’on respire (...).” (Jaccottet 1970, 19).

liseron des champs”, texto de *Et, néanmoins*, questiona-se muito claramente esta dimensão daquilo que na paisagem se revela e a abertura ou desimpedimento do olhar que os detalhes da paisagem permitem: “Poderíamos chegar a dizer que, se vemos, a partir do momento em que vemos, vemos mais longe, mais longe do que o visível (apesar de tudo)? Assim, pelas frestas frágeis das flores?”²² Percebe-se aqui um movimento de progressão do que se vê (em primeiro lugar, no primeiro momento do encontro sujeito-objeto) para o que se vê para além desse primeiro momento (e que aponta já para um lugar “mais longe” da primeira instância). As “frestas” que se abrem nas flores parecem ser janelas para algo que na brevidade de um instante *frágil* se pode ver ou entrever, nos interstícios do mundo concreto. Porém, notemos que o movimento de progressão se faz por via do elemento material e que as “frestas” que permitem ver para lá se situam na própria flor que as contém. Assim, o parentético “apesar de tudo” parece apontar para a convicção do sujeito poético de que o mundo material concreto e próximo do sujeito que caminha contém em si a expressão daquilo que não se vê. A força de expansão para um desconhecido permanece radicada no primeiro encontro entre o sujeito e as coisas.

Um terceiro comentário, desta vez a versos de Friedrich Hölderlin, em *Paysages avec figures absentes*, dá novamente conta da vontade de perceber os dois planos — o concreto e o velado — como existindo intrinsecamente ligados. “*Tão próximo/ É difícil de apreender, o deus!*”²³, diz-se como expressão do espanto, ou de um lamento, nos versos de Hölderlin. À nomeação de deus pelo poeta alemão, o sujeito poético contrapõe uma enumeração de elementos da paisagem, realçando a sua existência material. Acrescenta ao verso citado: “O mesmo acontece, então, com o carvalho, a cerejeira, o cacho, as abelhas.”²⁴ Estes elementos, aparentemente próximos e nomeáveis na sua dimensão física, despertam dificuldades equiparáveis à compreensão do divino. Todavia, tal deve-se não à sua distância *de facto*, mas ao entendimento profundo da proximidade que se mantém velado, e que, por isso mesmo, desestabiliza. É, então, a proximidade que suscita uma experiência transformadora, causa de espanto e de incompreensão: “O estranhamento maior, sem traços de estranheza.”²⁵ Num outro momento ainda, procede-se ao mesmo tipo de reformulação: “É o perfeitamente simples que é impossível de dizer. E, contudo, vejo-o e sinto-o (...).”²⁶ Aqui o “simples” parece querer dizer

²² “Pourrait-on en venir à dire que, si l'on voit, dès lors que l'on voit, on voit plus loin, plus loin que le visible (malgré tout)? Ainsi, par les brèches frêles des fleurs.” (Jaccottet 2001, 82).

²³ “*Tout proche/ Et difficile à saisir, le dieu!*” (Jaccottet 1970, 147). Em itálico no texto.

²⁴ “Il en va de même, alors, du chêne, du cerisier, de la grappe, des abeilles.” (Jaccottet 1970, 147).

²⁵ “L' étrangeté la plus grande, sans trace d'étrangeté.” (Jaccottet 1990, 84).

²⁶ “C'est le tout à fait simple qui est impossible à dire. Et pourtant je le vois et je le sens (...).” (Jaccottet 1970, 48).

o “próximo”, uma vez que na sequência de passagens citadas o sujeito poético estabelece um ponto comum entre o deus, não simples, mas próximo e, ainda assim, inapreensível, e os elementos da natureza que, embora aparentemente singelos e também imediatos são, de modo semelhante, dificilmente apreensíveis. Também Jean-Claude Pinson em “Philippe Jaccottet et l’énigme de la beauté” (1995) notou que o belo da paisagem tem algo de profundamente outro. Pinson aponta para esta consciência de que o chamamento da paisagem não reside na projeção do próprio no que lhe é exterior e que as coisas do mundo não têm necessariamente um sentido que o sujeito desvela, mas que constituem um enigma, uma alteridade que desconcerta. Assim, o que têm em comum o deus de Hölderlin e a natureza, nesta poesia, é a proximidade que não invalida a dificuldade de a compreender e de a dizer. Esta associação sublinha o enigma da paisagem que se revela perante o sujeito e que dela emerge como parte inerente da sua existência. Porém, o movimento que, para Hölderlin, parece consistir numa transição do que é próximo para uma visão a que se atribui um novo nome — deus — é tendencialmente recusado na poesia de Jaccottet. O sujeito poético de *Paysages avec figures absentes* rejeita a introdução de um termo exterior à vivência, considerando que este vem dividir o plano da existência material da experiência que ela suscita.²⁷ O mistério das coisas está, então, ancorado nessa materialidade e não para além dela. Assim, quando se principia a tentativa de atribuir nomes ou de descrever o mistério, num movimento análogo ao da passagem de *Obermann*, silencia-se esse ímpeto para se regressar à coisa concreta. Deter-nos-emos, mais à frente, sobre esta problemática da nomeação.

A rejeição de uma abertura para além dos elementos concretos do mundo natural encontra-se particularmente explícita num momento em que se refere um pássaro e a possibilidade de este trazer consigo uma mensagem. O pássaro seria “simplesmente uma chama saltitante, um pequeno porta-estandarte, mensagem sem verdadeira mensagem: a estranheza insondável das cores. Não pesaria quase nada, mesmo na mão de uma criança.”²⁸ Encontra-se aqui reforçada a ideia de que o pasmo daquele que observa a paisagem não é a expressão de uma experiência mística vivida no interior do eu, e de que a observação da natureza seria vago impulso, mas o resultado de uma experiência totalmente ancorada nas coisas materiais. Anne Gourio nota também, em “Philippe Jaccottet et l’émervaillement murmuré” (2017), o caráter “menor” de uma experiência transcendente nesta poesia: “Esta obra pretende definir uma

²⁷ Note-se que existem, contudo, passagens em que se reflete sobre a utilização destes termos na sua poesia, pensando-a e ponderando-a.

²⁸ “À peine une braise qui sautillerait, ou un petit porte-drapeau, messenger sans vrai message: l’étrangeté insondable des couleurs. Cela ne pèserait presque rien, même dans une main d’enfant.” (Jaccottet 2001, 57).

experiência estética que possa permanecer fiel ao mundo sensível sem ceder ao chamamento do sublime.”²⁹ De facto, o maravilhamento que abala o eu lírico só é possível pelo contacto sensorial com a paisagem, pela disponibilidade para a surpresa que as coisas do mundo físico provocam, como as violetas à beira da estrada. A concretude dos detalhes da paisagem no seu silêncio, ao mesmo tempo que constitui uma limitação à sua compreensão e expressão, possibilita uma vivência de abertura e de aproximação ao mundo na sua existência mais distante e desconhecida. Assim, percebe-se que o mundo natural na sua dimensão física e visível se encontra verdadeiramente no centro da experiência do sujeito na paisagem, agindo sobre ele e sugerindo um mistério que o conduz a recentrar o olhar sobre o que é próximo, mas facilmente ignorado.

Esta atenção ao ínfimo aproxima o ato poético de Jaccottet de alguns autores do mesmo período. Leem-se em *Une apparence de soupirail* (1982), de Jacques Dupin (1927-2012), por exemplo, versos que, partindo da figura frágil de uma velha costurando, dão conta de uma semelhante atitude de disposição dos sentidos à escuta do chamamento do exterior. Descreve Dupin: “Ajusta o ponto de *crochet*, até ao *infinito*, simplesmente. Com o nó das suas falanges cinzentas. À *escuta* da intensidade...”³⁰ No ínfimo gesto do ponto de malha concentra-se toda a atenção desta figura. Conjugada com a fragilidade do gesto, a sua entrega passa a ser o suporte firme de um entrelaçamento com a matéria, o fio de lã com o qual se confundem as falanges dos seus dedos, de súbito também elas “em nó”, num efeito de espelho que sublinha a aproximação entre os dois elementos. Valéry Hugotte, no ensaio “À l’écoute de l’intensité” anexo à antologia de poemas de Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant*, de 1999, aproxima a figura da velha que costura à do próprio poeta, realçando a sua exposição ao ínfimo como forma de disponibilidade para o mundo. Trata-se de uma abertura para o infinito possibilitada por um gesto sempre repetido, que conduz o corpo a uma escuta, intensa, numa atitude que se encontra próxima do modo como o sujeito poético na poesia de Jaccottet descreve a experiência perante detalhes da paisagem que operam um efeito de expansão na perspectiva de quem os observa.

Mas o que leva exatamente a que detalhes como o “pessegueiro-seta”, as “frágeis violetas” ou o “pássaro saltitante” contenham em si a experiência do intangível? Podemos suspeitar de que se trata, em primeira instância, da simples tomada de consciência, por parte do sujeito, de que a sua existência ocupa e partilha o espaço com elementos simultaneamente

²⁹ “Ce texte entend définir une expérience esthétique qui puisse rester fidèle au monde sensible et ne pas céder aux sirènes du sublime.” (Gourio 2017, 185-196).

³⁰ “Elle ajuste le point de crochet, / à l’*infini*, simplement. / Du nœud de ses phalanges grises. / À l’*écoute* de l’intensité...” (Dupin 1982, 392).

próximos, mas habitando-o de forma profundamente outra. De facto, este distanciamento do próximo, paradoxo que perpassa as anotações sobre o mundo natural nos registos de Jaccottet, pode ter origem na consciência da profunda alteridade do mundo que é motivo de espanto, justificada pela incompreensão que o sujeito reconhece em si mesmo ao observá-lo. A alteridade da paisagem é sublinhada em passagens como a seguinte, de outubro de 1954, em *La Semaison*, que nos parece dizer a estranheza que as diferenças dos gestos e dos ritmos naturais provocam no sujeito poético:

Os juncos: como os seus espinhos aveludados se rasgam, deixando escapar lentamente um fluxo de sementes, no mais absoluto silêncio. O parto humano: gritos, sangue. Num silêncio absoluto, numa lentidão doce, irresistível, a planta rasga-se e dissemina-se, entregue ao vento.³¹

Notamos novamente a atenção ao ínfimo no olhar que se debruça sobre as sementes, mas também nas expressões que sugerem a forma discreta da sua existência, na sua “lentidão doce”. Os movimentos dos juncos observados existem num ritmo “irresistível” que desperta o recurso à escrita para o registar. O sujeito encontra-se à escuta, captando o levíssimo indício que vem do silêncio e que a ele retorna. A linguagem muda das coisas do mundo natural é, afinal, ativa e envolve o sujeito na potência do seu silêncio de múltiplas nuances. Existe nos movimentos destes juncos uma fluidez que dá conta de um ritmo estranho ao ser humano, como se existissem numa melodia subtil que os seus gestos, marcando o espaço de modo muito mais intenso, como mostra a referência aos gritos de um parto doloroso, não conseguem igualar. O sangue como marca da existência humana encontra eco numa entrada posterior, de fevereiro de 1960: “Assim, mesmo as feridas das árvores não têm o aspeto repugnante, assustador, das feridas dos animais ou dos homens.”³² A seiva é depois comparada a uma lágrima, reforçando a diferença entre duas formas distintas de as coisas vegetais e as humanas “tocarem” o mundo. A natureza profundamente outra das paisagens e dos seus elementos surge, então, como um dos motivos para a sua perceção como estranha e misteriosa à experiência humana, oferecendo, por meio dela, a vivência do desconhecido. No entanto, apesar de a seiva ser distinta do sangue humano por não estar associada à violência e à fealdade, bem como pelo facto de a sua visão não suscitar nenhuma ansiedade, a distinção entre o vegetal e o humano é justificada por meio

³¹ “Les roseaux: comment leurs épis veloutés se déchirent, laissant échapper lentement un flot de graines, un jabot, dans le plus absolu silence. L’accouchement humain: plaintes, sang. Dans un silence absolu, une lenteur douce, irrésistible, la plante se déchire et se dissémine, confiée au vent.” (Jaccottet 1971, 10).

³² “Ainsi même les blessures des arbres n’ont-elles pas l’aspect répugnant, effrayant des blessures de bêtes ou d’hommes.” (Jaccottet 1971, 31).

de uma comparação paradoxal a uma lágrima humana. Aqui se encontra uma tensão na prosa poética de Jaccottet, entre a expressão rigorosa do mundo natural na sua dimensão concreta e a dificuldade em concretizá-la no discurso, que abordaremos na segunda parte deste capítulo.

Numa passagem de janeiro de 1958 da mesma obra, já não encontramos apenas um detalhe uno como o pessegueiro a tocar o observador, mas detalhes vários que compõem a sua existência, sujeita às variações muito expressivas a que o tempo os expõe:

(Uma folha vista de perto: constatamos que o amarelo é um empalidecer, uma descoloração do verde, que permanece ainda junto ao pedúnculo. O verde retira-se, foge como água, e o fundo amarelo invade a superfície.) (...) A ideia de *mudança* está muito presente; de um golpe, de uma ferida, e de uma resposta a esse golpe.³³

À semelhança do pessegueiro que se tornava seta, aqui surge a ideia de uma ferida: por um lado, a ferida deixada pela passagem do tempo na folha, que responde com a mudança de cor. Por outro, é sugerido o desamparo que estes estados efémeros causam em quem arrisca “ver de perto”, abandonando um lugar de segurança distanciado. O tempo torna a paisagem múltipla a um ritmo que o sujeito poético tem consciência de não conseguir assinalar na sua totalidade. Deste modo, a folha não é um elemento transparente que se oferece àquele que procura guardá-la e anotá-la; antes se encontra marcada pela diversidade de instantes, que pode ser causa da inquietação do sujeito quando contacta com cada fragmento do mundo natural que vai ao seu encontro, sentindo a dificuldade de abarcar todos os seus estados. As próprias descrições traçadas nos poemas criam um efeito de inacabado que poderá ser reflexo da percepção da natureza como sendo também ferida pelo tempo, o que contraria o seu entendimento como um sistema apenas cíclico e em permanente renovação. O sujeito poético percebe a exposição de cada elemento da paisagem à ação do tempo, bem como a dinâmicas de conjunto, que alteram em permanência o aspeto dos fragmentos observados. Num outro passo do mesmo volume, diz-se a efemeridade das coisas que se tentam tocar: “A cada instante as coisas podem novamente desfazer-se, quase não as toco, quase não toco a sua sombra.”³⁴ Descrições do mundo natural como um todo estão ausentes, porque a representação se concentra no momento muito concreto do encontro com um elemento da paisagem, que em breve assumirá nova forma. Cada fragmento anotado, no instante da sua observação, ou na

³³ “(Une feuille vue de près: on constate que le jaune est un palissement, une décoloration du vert, qui subsiste encore à l’attache du pédoncule. Le vert se retire, fuit comme une eau, et le fond jaune envahit la surface.) (...) L’idée de *changement* est très présente; d’une atteinte, d’une blessure, et d’une réponse à cette atteinte.” (Jaccottet 1971, 120).

³⁴ “À tout instant les choses peuvent de nouveau se défaire, c’est à peine si je les tiens, si j’en tiens l’ombre.” (Jaccottet 1971, 66).

recordação desse instante, pode conter em si múltiplos outros instantes. A representação do espaço como um todo contínuo e coerente pode fundar a impressão de que o espaço é uma superfície ordenada e homogénea, logo facilmente apreensível quando assim representado, nomeadamente enquanto cenário ou mesmo visto de uma perspectiva geográfica, científica e utilitária. Ao invés, o sujeito poético assinala nestas passagens o que irrompe da horizontalidade do espaço, quebrando-a, e chegando aos sentidos do observador. A “geometrização” do espaço e o seu tratamento como um todo homogéneo é contrariada. Elaborando um registo que segue especificamente os instantes em que algo se passa entre o sujeito e um elemento da paisagem que parece ir ao seu encontro, a poesia de Jaccottet rejeita a representação de um conjunto de elementos inertes, apresentando uma multiplicidade heterogénea que é causa da inquietação sentida pelo observador. Registrar instantes de encontro com a paisagem é, então, também, reter o iminente desaparecimento destes diferentes estados que se manifestam e que, dada essa transitoriedade, não se compreendem inteiramente. Recordando Bailly, o discurso é uma resposta ao que no mundo existe em momentos transitórios. Assim, parte da consciência de distanciamento e intangibilidade da paisagem decorre também da sensação de multiplicidade experienciada no contacto com o espaço natural. Yves Bonnefoy, numa das entrevistas reunidas em *L’Inachevé* (2021), descreve uma experiência idêntica:

Ora, de repente esta pedra frente a mim, com as suas reentrâncias e altos, as variações pouco significativas da sua cor, a evidência do infinito no número e na variedade dos seus aspetos, impõe-se à minha atenção — solicita uma necessidade em mim — muito diferente da que é provocada apenas pelo intelecto.³⁵

É relevante notar a relação que se estabelece entre os diferentes atributos materiais da pedra com que o sujeito se depara no caminho e o prenúncio de infinitude que se desenha na sua mente, justamente na sequência da perceção desses aspetos concretos da constituição da pedra. A materialidade de uma coisa muda do mundo natural faz o sujeito humano concentrar-se nos seus múltiplos detalhes. Assim, a palavra poética persegue a tentativa de inscrever na página alterações, movimentos, estados breves e passageiros, gestos sem sujeito humano e que escapam à necessidade de uma razão intelectual, como o processo que descreve o título “La

³⁵ “Or, voici que soudain cette pierre-ci devant moi, avec ses creux et ses bosses, les nuances non signifiantes de sa couleur, l’évidence de l’infini dans le nombre et la variété de ses aspects, s’impose à mon attention — sollicite un besoin en moi — tout autrement que ne le faisait cette figure produite par seulement l’intellect.” (Bonnefoy 2021, 58).

Semaison”, definido no dicionário como “(...) *dispersão natural de sementes de uma planta.*”³⁶ Philippe Jaccottet explicita, em comentário à poesia moderna, a representação do mundo visível como inevitavelmente problemática, o que parece encontrar reflexo no seu próprio trabalho poético: “(...) não se trata de um minucioso inventário do visível, mas de uma atenção ao visível que acaba necessariamente por se deparar com os seus limites, com o ilimitado que o visível ora parece conter, ora ocultar, recusar ou revelar.”³⁷ Com efeito, nesta poesia, nas coisas presentes e concretas abre-se uma sensação de ilimitado, em parte porque os seus estados são múltiplos e em permanente alteração. O intangível contido no próximo e que desarma o sujeito relaciona-se com a experiência de infinitude que as coisas do mundo natural contêm também em si.

Contudo, o caráter intangível da paisagem encontra-se em muitos momentos da poesia de Philippe Jaccottet associado a outro fator ainda. A propósito da campainha (*Convolvulus arvensis*), descreve o sujeito poético:

E contudo, seria tentado a dizer que se exprimia nelas uma linguagem involuntária, sem ninguém além delas para lha soprar: como uma lembrança, para mim, de um estado anterior, uma espécie de origem, como se pudessem ter florido de igual forma no primeiro dos jardins.³⁸

A descrição recorda, com particular vivacidade, as ideias de Walter Benjamin no ensaio “Da linguagem em geral e da linguagem das coisas” (2015) com que iniciámos a introdução. Encontra-se a sensação de que existe nas coisas do mundo natural uma linguagem que é recordação de um estado anterior. Ao contrário de Benjamin, o sujeito poético explicita que essa não provém de uma entidade ou de uma outra linguagem anterior que ditaria a sua existência, como seria o caso da relação entre a “linguagem divina” e a “linguagem do mundo natural”, no referido ensaio. Existe, contudo, uma “origem” presente nos elementos da paisagem, que aqui concretiza a sensação de algo que não se manifesta ao olhar. Compreendemos que a abertura dos detalhes da paisagem se relaciona com a impressão de neles se entrever um tempo primordial, o “primeiro jardim”, que a sua linguagem outra conserva em si. Embora esse tempo anterior gere a distância que desperta o enigma em torno

³⁶ “(...) *Dispersion naturelle des graines d'une plante.*” (Jaccottet 1970, 7). Trata-se da definição do *Littré* que constitui a epígrafe da obra.

³⁷ “(...) il s’agit (...) non pas simplement d’un minutieux inventaire du visible, mais d’une attention si profonde au visible qu’elle finit nécessairement par se heurter à ses limites; à l’illimité que le visible semble tantôt contenir, tantôt cacher, refuser ou révéler.” (Jaccottet 2015a, 361).

³⁸ “Et pourtant, j’aurais été tenté de dire que s’exprimait en elles un langage involontaire, sans personne au-delà d’elles pour le leur souffler: comme un rappel, pour moi, d’un état antérieur, d’une sorte d’origine, comme si elles avaient pu fleurir telle quelle dans le premier des jardins.” (Jaccottet 2001, 73).

do mundo natural, há também um efeito de reconhecimento, suscitando no sujeito uma “lembrança”, como se este pertencesse ou tivesse pertencido ao lugar recuado, mas o relembresse apenas no instante de encontro com o mundo natural. De facto, esse lugar é descrito, em determinados momentos, como algo a que se regressa: uma memória conservada de forma ainda prévia à consciência do pensamento verbal. Assim, a ligação à origem que a matéria *contém* é, à partida, desconhecida e indiscernível, mas há indícios de um conhecimento dessa existência que seria, afinal, intrínseco e íntimo. Novamente notamos que a experiência descrita na prosa poética de Jaccottet baseia-se, efetivamente, num encontro, que faz reemergir no eu lírico sensações e questionamentos relativos à sua própria existência no mundo.

Em diferentes descrições ao longo das suas obras atribuem-se nomes distintos a esta experiência relacionada com o que aqui se denomina “origem”, mas que quase sempre se relacionam também com um tempo longínquo e reconhecido, conquanto distante. Em *Paysages avec figures absentes*, por exemplo, as cores apelam à intuição de um centro de cuja existência seriam o sinal: “Ascendem do centro; brotam inesgotavelmente do fundo.”³⁹ As cores contêm, então, os indícios de uma presença ou de um lugar que as precede e que está na sua origem. É através do encontro com elas que se entrevê o lugar fundador a que aludem e para o qual proporcionam uma abertura do olhar e da percepção. De acordo com o sujeito poético, o mundo material, de que as cores são aqui exemplo, encontra-se mais próximo desse centro do que a percepção humana: “Procuro o caminho do centro, onde tudo se apazigua e se imobiliza. Creio que as coisas que me tocam estão mais próximas dele.”⁴⁰ Na sequência de breves poemas sobre as impercetíveis violetas, anteriormente mencionadas, o desimpedimento do olhar que era notado corrobora a ideia de que as coisas do mundo natural contêm a expressão de algo mais vasto e anterior, que aqui se associa especificamente ao que se situa “por baixo”. De facto, o sujeito poético sublinha o seu carácter rasteiro, próximo da terra, que sugere a ligação das violetas à origem vital que esta representa. Não podendo aceder à terra que sustenta as flores, o sujeito parece receber dela um toque indireto, por meio das características das próprias violetas. Afirma-se também que é esta proximidade ao que há de mais baixo, poderíamos dizer, de mais “íntimo” com a terra, que as torna “indecifráveis” e “mais necessárias”⁴¹, o que confirma a ligação das coisas a uma forma de existência mais recuada. Numa outra passagem da mesma obra, essa presença que brota da intensidade do real na sua materialidade associa-

³⁹ “Elles montent du centre; elles sourdent inépuisiblement du fond.” (Jaccottet 1970, 39).

⁴⁰ “Je cherche le chemin du centre, où tout s’apaise et s’arrête. Je crois que ces choses qui me touchent en sont plus proches.” (Jaccottet 1970, 41-42).

⁴¹ “(...) parce que celles-ci étaient parmi les plus communes, les plus basses, poussant à ras de terre, leur secret me semblait plus indéchiffrable que les autres, plus précieux, plus nécessaire.” (Jaccottet 2001, 71).

se, novamente, a imagens primordiais, de um tempo passado, de que o sujeito apreende os indícios:

Assim encontrávamo-nos reconduzidos (...) para muito longe no tempo, e no fundo de nós, em direção a essa idade imaginária onde o mais próximo e o mais longínquo estavam ainda ligados, de modo que o mundo oferecia aparências reconfortantes de uma casa ou mesmo, algumas vezes, de um templo, e a vida as de uma música. Creio que era o reflexo muito enfraquecido desse tempo que me chegava ainda, como nos chega essa luz tão antiga que os astrónomos lhe chamaram «fóssil».⁴²

Confirma-se a associação do apelo da paisagem a um lugar inacessível e recuado, que apenas se pressente. É relevante que este tempo desconhecido seja associado, por um lado, à casa, que sugere um lugar reconhecido, a que se terá pertencido e relativamente ao qual se sente uma nostalgia. Por outro lado, a música que marca também esse tempo passado alude a um estar no mundo ancorado na intuição, prévio aos conceitos do discurso verbal. O “reflexo muito enfraquecido”, que parece revelar-se somente se houver abertura e permeabilidade para o receber, exige a disposição para se deixar surpreender, como a criança à escuta de “Les Fontaines qui écoutent au loin”, sentindo o chamamento do desconhecido. O mutismo do mundo natural será, talvez, um vestígio desse lugar prévio, encontrando-se nele o eco de toda a extensão desconhecida de que constitui uma pequena revelação. A relação entre a surpresa perante as coisas da paisagem e o facto de nelas se perceber a vibração do desconhecido clarifica-se na seguinte passagem de *Une transaction secrète* (2015):

(...) era preciso encontrar uma forma de tornar sensível uma espécie de redescoberta da noite, do espaço e do ar noturnos, um espanto profundo de estar aqui, que estar aqui fosse possível, um instante de alegria, um reconhecimento.⁴³

Não se trata somente da “descoberta” mas, significativamente, de uma entrada na “noite” que logo se associa ao misterioso e intangível, parcialmente velada ao olhar e à compreensão. A noite que perturba a orientação do observador relaciona-se com o mutismo das coisas da paisagem que, em si mesmo, é causa da inquietação do sujeito poético. Assim, como afirma Bailly no ensaio discutido no início do capítulo, o ato da representação principia

⁴² “Ainsi nous trouvions-nous reconduits (...) très loin en arrière dans le temps, et tout au fond de nous, vers cet âge imaginaire où le plus proche et le plus lointain étaient encore liés, de sorte que le monde offrait les apparences rassurantes d’une maison ou même, quelquefois, d’un temple, et la vie celle d’une musique. Je crois que c’était le reflet très affaibli de cela qui me parvenait encore, comme nous parvient cette lumière si vieille que les astronomes l’ont appelé «fossile».” (Jaccottet 1990, 14).

⁴³ “(...) il fallait trouver le moyen de rendre sensible une sorte de redécouverte de la nuit, de l’espace et de l’air nocturnes, un étonnement profond d’être là, qu’être là fût possible, un instant de joie, une reconnaissance.” (Jaccottet 2015b, 274).

na exposição do eu a essa “noite” em que se aventura. Uma vez mais se encontram entrelaçadas as ideias de ancoragem do sujeito no mundo e de existência de um mistério, como se a sua presença entre (e com) essas coisas concretas que povoam a realidade exterior se acentuasse com a percepção do que nessa realidade é desconhecido e distante. Talvez possamos, a partir desta dificuldade em nomear a “origem”, o “centro” ou a “noite” das coisas, associá-los à própria manifestação do desconhecido de que o texto de Bailly falava. As coisas irrompem da grande extensão desconhecida e dela trazem consigo os vestígios que são presentidos pelo sujeito que as observa, embora não as saiba definir precisamente. Por outro lado, o ato da representação principia na exposição do eu a essa “noite” em que se aventura.

Regressando à citação de Senancour em *Paysages avec figures absentes*, o “segredo que o mundo material encerra” parece ser, afinal, o segredo da sua presença. A presença originária das coisas, que ascende à superfície com e por meio desse perfume, age sobre o sujeito e condu-lo à sua “vida íntima” que será não uma interioridade pessoal, o íntimo das sensações e das emoções, mas o reencontro com a presença do mundo material na percepção do desconhecido e do primordial que aquele permite entrever. No texto inicial de *Cahier de Verdure* (1990), “Cerisier”, adianta-se uma hipótese para a experiência de inquietação perante a paisagem que passa pelo reconhecimento de uma origem comum. O ato poético seria a tentativa de “reunir os fragmentos, mais ou menos luminosos e probantes, de uma alegria que, seríamos tentados a afirmar, explodiu um dia, há muito tempo, como uma estrela interior, e espalhou em nós o seu pó.”⁴⁴ Mas este “pó” é encontrado também na natureza e é esse encontro, afirma-se em seguida, a origem de uma maior estranheza. A percepção da alteridade do mundo e da extensão do que nele é desconhecido são entrevistas na paisagem e reconhecidas como a manifestação de uma alegria que, tendo sido comum, se encontra situada já num tempo distante, embora recuperada nos instantes de encontro com os pequenos elementos da paisagem. Estes instantes são, por isso, uma forma de o sujeito se debruçar sobre a sua própria existência mais anterior. Será esse o motivo pelo qual a inquietação que o mundo natural desperta está também ligada a uma gratidão, talvez a de reencontrar fragmentos de uma primeira alegria distante. Assim se diz numa passagem, em jeito de pequena nota, do volume *Et, néanmoins*: “(Recomeço, porque recomeçou: o maravilhamento, o espanto, a perplexidade; a gratidão, também).”⁴⁵

⁴⁴ “(...) rassembler les fragments, plus ou moins lumineux et probants, d’une joie dont on serait tenté de croire qu’elle a explosé un jour, il y a longtemps, comme une étoile intérieure, et répandu sa poussière en nous.” (Jaccottet 1990, 11).

⁴⁵ “Je recommence, parce que ça a recommencé: l’émerveillement, l’étonnement, la perplexité; la gratitude, aussi.” (Jaccottet 2001, 71).

1.2 O caminhante que escuta ao longe

Na poesia de Philippe Jaccottet, o “golpe”, a “ferida” ou a “seta” são imagens desarmantes que caracterizam o encontro entre certos elementos da paisagem e o sujeito que os contempla. Contudo, os termos desta experiência com o mundo natural que se têm vindo a discutir não são ditados somente pelas características da paisagem que se procuraram anteriormente delinear. A noção de encontro pressupõe a existência de duas forças que desenham os traços do instante do seu cruzamento. Nesse caso, o que define a segunda força — o sujeito — e a sua atitude perante o mundo natural, da qual brota uma redescoberta intensa da paisagem?

Paul Cézanne, a quem Philippe Jaccottet alude com frequência, nomeadamente no título *Paysages avec figures absentes* — que poderia ser a descrição de uma das representações da paisagem na pintura de Cézanne, cuja obra é composta maioritariamente por paisagens de que está ausente a figura humana — afirmou, a propósito do trabalho do pintor, que: “Toda a sua vontade deve ser silêncio. Deve calar em si todos os ecos dos preconceitos, esquecer, esquecer, silenciar, ser um eco perfeito. Então, na sua placa sensível, caberá toda a paisagem.”⁴⁶ Neste postulado, a última formulação, que apresenta o pintor como uma “placa sensível”, revela-se importante para pensar a atitude do sujeito na prosa poética de Jaccottet. Em *L’Ignorant* (2015), descreve, como o título “Le travail du poète” anuncia, o trabalho do poeta, afirmando de um modo semelhante ao de Cézanne que, mais do que sonhar, é seu labor “(...) velar como um pastor e chamar tudo o que corre o risco de se perder se ele adormecer.”⁴⁷ São os momentos únicos e instantâneos que movem o gesto da escrita como forma de responder ao desejo de aproximação e representação do sujeito relativamente a essa instantaneidade em que múltiplas coisas se movem. Lê-se numa passagem de *La Semailson*, de maio de 1967:

⁴⁶ “Toute sa volonté doit être 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’inscrira.” (Gasquet, 2002, 238).

⁴⁷ “(...) veiller comme un berger et d’appeler/ tout ce qui risque de se perdre s’il s’endort.” (Jaccottet 2015, 38).

Caminho, recebo o ar, a extensão. Passam a voar gaios de gritos agudos. Um rabirruivo inflama-se ao abandonar a árvore. A janela por onde vem o longínquo. Casa esburacada, porosa. Tudo está distribuído, repartido na extensão.⁴⁸

Esta casa porosa parece ser como um corpo que permite receber e envolver-se com o que vem do exterior. O ato de “receber o ar”, bem como a imagem da janela, reforçam a impressão de uma abertura ao exterior. O sujeito, como a casa esburacada, situa-se na proximidade do que observa. Expõe-se aos detalhes como a menina do desenho de Greuze que, ao colocar a mão em torno da orelha, oferece, nesse gesto, o corpo à extensão que vem envolvê-la. Deixa-se, como ela, ser atravessado pelas manifestações efémeras e inquietantes do mundo natural. Efetivamente, a noção de escuta que nos tem vindo a importar⁴⁹ é uma forma de disponibilidade e de exposição, mais do que uma procura furtiva de apreender determinada coisa. Como tal, a escuta encontra ecos na vontade de ser um recetáculo de luz, expressa por Cézanne, e também nesta imagem da casa esburacada que se deixa penetrar pelas manifestações sensoriais exteriores. São as coisas que, como nos recorda a imagem do “pessegueiro-seta”, descem ao interior do sujeito, revelando-lhe a extensão do desconhecido nos elementos da paisagem que já anteriormente poderiam ter sido percecionados — uma vez que se trata de detalhes aparentemente comuns — mas não realmente *encontrados*, no sentido de se darem a ver numa revelação como aquela que se descreve nas obras de Jaccottet. Adota-se o gesto de olhar para baixo, no sentido de ver, por um lado, e registar, por outro, as pequenas escalas, as pequenas fulgurações, o que irrompe da horizontalidade do espaço e atinge os sentidos, ou seja, o que escapa, por exemplo, à elaboração tradicional de um mapa, objeto de conhecimento e de organização do real.⁵⁰ A agência situa-se, então, sobretudo do lado do objeto e a força destes detalhes é, na passagem citada, sublinhada pela agudeza e o flamejar dos pássaros que trazem consigo o que é distante e que vem imiscuir-se no mais interior do sujeito. A alteridade dos detalhes do mundo natural está também presente no voo dos pássaros, que os mantêm no alto, mesmo quando o sujeito, caminhando, é assaltado pela sua presença que penetra os limites da casa. Embora os possa ver e ouvir, o caminhante observa estes seres com a consciência da distância insuperável que se interpõe entre ambos. Esta acentua, ao seu olhar, a beleza do movimento dos pássaros, forma de estar e de sentir o mundo que será sempre vedada ao sujeito.

⁴⁸ “Je marche, je reçois l’air, l’étendue. Passent des vols de geais criards. Un rouge-queue s’enflamme quand il quitte la fenêtre par où vient le lointain. Maison trouée, poreuse. Tout est distribué, réparti dans l’étendue.” (Jaccottet 1971, 128).

⁴⁹ Referimo-nos aqui à “escuta” no sentido daquele que se expõe aos sons, não da escuta da extensão que os próprios sons contêm.

⁵⁰ A propósito do mapa, Doreen Massey aponta para o modo como “os mapas (mapas tipicamente ocidentais) criam a impressão de que o espaço é uma superfície — uma esfera totalmente horizontal.” (Massey 2005, 107).

Essa distância é também sugerida pela sensação de existirem limites físicos que o separam do mundo lá fora, mas que, ao mesmo tempo, permitem vê-lo, senti-lo e experienciá-lo. A consciência da intensidade dos elementos da paisagem é possibilitada por essa porosidade da casa que o observador habita. As suas paredes não impedem a passagem do exterior, ainda que isso signifique a desestabilização do sujeito, provocada pela alteridade da paisagem, mas também pela incompreensão e desconhecimento do próprio, como veremos.

Em diferentes momentos das obras em estudo, o eu lírico identifica-se como um “caminhante”⁵¹ e, de facto, a palavra poética entretece-se, nos diferentes volumes da obra de Jaccottet, com os passos dados na paisagem, alinha-se com a medida do avançar dos estados de luz e acompanha os movimentos dos elementos nela observados. Mas dizer-se caminhante é uma forma de perceber o espaço e de traçar rotas a partir da exposição ao mundo, imiscuindo-se nele integralmente. O caminhante é aquele cujo ponto de vista se encontra na proximidade da paisagem, ou mesmo plenamente inserido nesse espaço. Verificamos, por exemplo, o uso frequente de deíticos espaciais e temporais — o advérbio “aqui” é recorrente nas obras em estudo —, bem como de expressões que têm a intenção de situar a descrição feita no momento da presença do sujeito no espaço, de que é exemplo esta passagem de *La Semaïson*: “De manhã, íris, o seu azul pálido, o seu perfume distante. Em cima, as montanhas. Oito horas da noite. Em cima dos castanheiros carregados de flores, destas emanações, desta atividade, o azul surpreendente do céu (...).”⁵² A estrutura diarística do volume de 1971 contribui para a recorrência das indicações temporais, como as horas, e espaciais (referência aqui sublinhada pela repetição muito próxima da mesma expressão — “em cima” — para indicar a localização). Tal faz com que se perceba o gesto da escrita como quase simultâneo ao da observação, ou como consequência imediata de um momento de envolvimento no espaço.

Esta forma de compreender o mundo a partir da experiência sensorial direta encontra eco na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, baseada na centralidade do corpo e na importância da experiência da percepção, pré-conceptual, como forma de gerar conhecimento sobre a realidade. A importância dada aos sentidos enquanto meio de compreensão do natural alinha-se com a ideia deste filósofo de que a percepção está ancorada no corpo e de que é a partir dele que se contacta com o mundo. O entendimento da paisagem consiste numa experiência

⁵¹ Lê-se, nomeadamente, em *Et, néanmoins*, essa designação que o próprio se atribui: “Flores tão próximas que fazem esquecer o fim do caminho, quando o caminhante percebe, por fim, que se o caminho o conduz sempre a um espaço seu, condu-lo também, inegavelmente, tão longe quanto possível de qualquer casa.” (Jaccottet 2001, 76).

⁵² “Le matin, iris, leur bleu pâle, leur parfum lointain. Au-dessus, les montagnes. Huit heures du soir. Au-dessus des marronniers chargés de fleurs, au-dessus de ces parfums, de ces émanations, de cet émoi, de cette activité, le bleu surprenant du ciel (...).” (Jaccottet 1971, 60).

mediada por um “olhar de carne”⁵³, nos termos de Ponty, como sugere a passagem de julho de 1964, em *La Semailson*:

Inclinações da pele. Arqueiros. Não ver isso a partir do exterior. Não pode ser um espetáculo, o que é realmente vivido, atravessado, o segredo em que vivemos, ao qual não podemos ser exteriores. Quando estamos no corpo, no corpo do mundo — já não há um olhar, mesmo quando olhamos, o olhar está retido no interior.⁵⁴

Neste passo, o sujeito poético parece dizer-se arqueiro. À partida, a imagem convoca a ideia de alguém que procura de longe o seu alvo, olhando-o na distância. Contudo, quem aqui lança a seta são, na verdade, as inclinações da pele. Assim, o sujeito da ação é a sensação, e não o olhar distanciado. Estes arqueiros não olham o mundo como espetáculo, a partir da distância, procurando atingi-lo e saindo ilesos desse encontro mediado. Ao invés, a seta é lançada pelas sensações de um corpo caminhando na paisagem, sendo uma expressão do ato de atravessar o espaço e de o entender por meio da sensação e da intuição baseadas na pele. É muito curioso que a imagem do arqueiro para descrever o corpo — e, por meio dele, a atitude do eu lírico que possibilita um envolvimento com a paisagem — seja próxima da imagem da seta que descrevia o modo como este mesmo sujeito era atingido pela paisagem que o envolvia. A coincidência parece reforçar que, para os elementos da natureza irromperem na “extensão” e se revelarem ao olhar do sujeito, atingindo-o com a força da sua alteridade, é necessário que o próprio atravesse esse espaço com o seu corpo e a sua perceção sensível. A rejeição da natureza como espetáculo é aqui categoricamente declarada, inclusive pela supressão de um olhar que seja exterior à vivência da experiência. Assim, a representação da paisagem define-se pela presença e pelo movimento do corpo que nela se insere a determinado momento. A menorização de um entendimento do mundo natural como algo que se oferece ao olhar de um espectador alinha-se com outra recusa anteriormente mencionada, a de entender a paisagem como cenário. Ambos implicam um olhar exterior sobre o que é observado. Em *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison* (2014), François Jullien considera que a representação da paisagem em contexto ocidental — a que o autor contrapõe o entendimento oriental da natureza — implica uma atitude tendencialmente distanciada por parte do observador. O facto de o lugar

⁵³ O autor considera o conhecimento total de uma realidade impossível, precisamente porque toda a experiência decorre da subjetividade de um olhar ancorado no corpo sensorial. Assim, afirma quanto à relação com o mundo exterior ao eu por meio da mediação do corpo: “(...) imerso no visível graças ao seu corpo, também ele visível, aquele que vê não se apropria do que vê: apenas se abeira com o olhar, acede ao mundo, e por seu lado, esse mundo, do qual faz parte, não é em si ou matéria. [sic]” (Ponty 2000, 20).

⁵⁴ “Pentes de la peau. Archers. Ne pas voir cela du dehors. Ce ne peut être un spectacle, c’est ce qui est réellement vécu, traversé, le secret où l’on habite, auquel on ne peut être extérieur. Quand on est dans le corps, au cœur du monde — non plus un regard, même quand on regarde, le regard est pris dedans.” (Jaccottet 1971, 85).

daquele que vê ser correspondente a um “ponto de vista” retirado da paisagem observada, e representada, dita a centralidade do sujeito sobre aquilo que observa. Jullien afirma, pelo contrário, que a paisagem existe realmente quando a percepção se deixa invadir pelo Outro, quando o olhar “se deixa absorver”⁵⁵ e o corpo passa, então, a ser a “placa sensível” de que fala Cézanne.

A abertura do corpo na sua totalidade ao contacto com o mundo distingue-se da atitude do observador exterior, intocado pelo real que contempla. Ainda em *Paysages avec figures absentes*, encontramos nova descrição do processo que gera o ato poético: “(...) ervas e papoilas cruzando os meus passos, a minha vida, prado de maio nos meus olhos, flores num olhar, encontrando um pensamento (...).”⁵⁶ Todos os gestos que desencadeiam a atenção concedida à paisagem são ativamente protagonizados pelos elementos que a constituem, contrariando a submissão do objeto ao sujeito, exterior, que o contempla. O entendimento de Ponty relativamente ao olhar sobre o mundo como uma troca mútua, em que aquele que envolve as coisas por meio da observação é também envolvido por elas, é aqui igualmente relevante. As paisagens de Cézanne, como as da poesia de Philippe Jaccottet, revelam este agir do mundo sobre aquele que procura dizê-lo. A figura do poeta é, deste modo, abalada na solidez do seu papel enquanto pleno detentor da agência. Assim se diz na primeira entrada de *La Semaison*, de maio de 1954, qual mote guiando os anos de observações e tentativas de registo que se seguem:

O apego a si mesmo aumenta a opacidade da vida. Um momento de verdadeiro esquecimento e todos os filtros, uns após os outros, se tornam transparentes, de modo que vemos a claridade até ao fundo, tão longe quanto a vista alcança e, no mesmo instante, já nada pesa. Assim a alma transforma-se verdadeiramente em pássaro.⁵⁷

Renunciar à concentração absoluta sobre si mesmo é olhar o mundo, permitindo que a anulação dos filtros impostos pelo pensamento deixe expandir o alcance da intuição. A presença do corpo sensorial na paisagem observada alia-se à entrega do espírito cognoscente ao impulso da sensação. O autocentramento e a falta de atenção ao que está fora do eu representam um fechamento dos poros do ser que impede a entrada da luz pela janela, dos

⁵⁵ “Mais il y a paysage quand le type commun de perception, de repérage et d’observation (quand les yeux sont agents), se laisse déborder par l’autre: que le regard n’est plus à la poursuite d’identifications ou d’informations, mais se laisse «absorber».” (Jullien 2014, 20).

⁵⁶ “(...) herbes et coquelicots croisant mes pas, ma vie, pré de mai dans mes yeux, fleurs dans un regard, rencontrant une pensée (...).” (Jaccottet 1970, 78).

⁵⁷ “L’attachement à soi augmente l’opacité de la vie. Un moment de vrai oubli, et tous les écrans les uns derrière les autres deviennent transparents, de sorte qu’on voit la clarté jusqu’au fond, aussi loin que la vue porte; et du même coup plus rien ne pèse. Ainsi l’âme est vraiment changée en oiseau.” (Jaccottet 1971, 9).

pássaros que voam, isto é, do irromper do Outro no eu. Pelo contrário, o esquecimento (mencionado por Cézanne na reflexão citada acerca do trabalho do pintor) é uma forma de estar no mundo que exponencia a sensibilidade do sujeito à maravilhosa, infinita e sempre mutável diferença da paisagem. O esquecimento da hiperconsciencialização de si mesmo permite a abertura dos sentidos ao mundo outro e à sua luz. Assim, este torna-se uma disponibilidade à revelação, como a janela porosa da passagem anteriormente referida, a partir da qual a claridade pode ser vista, mesmo que o seu vislumbre seja limitado pelos filtros da visão humana. Com a abertura dos sentidos à luz dá-se a *transformação da alma em pássaro*, como se o esquecimento e a recetividade para o que é exterior ao sujeito pudessem resultar num voo para fora das fronteiras do ser.

O esquecimento de si mesmo como característica necessária à experiência, permitindo a abertura do eu ao Outro, convive com a necessidade de gravar e rever o encontro efémero com o mundo exterior, de torná-lo presente por meio da palavra poética. O gesto da escrita surge como forma de reviver o maravilhamento (e a gratidão, como notámos no final do capítulo anterior) perante os pequenos detalhes, bem como a impressão descoberta de pertença ao todo que permitem sentir. Num artigo intitulado “O desenho e a voz” (2011), Yves Bonnefoy, pensando sobre o modo como surge o gesto de alguém que desenha, procura, à semelhança de Jean-Christophe Bailly no ensaio “Les fontaines qui écoutent au loin”, com que iniciámos este capítulo, esclarecer as origens do ímpeto que conduz à vontade e ao ato da representação. Bonnefoy aproxima dois conceitos que considera serem gestos motores do encontro com o mundo e da sua representação. São eles a “distração”, entendida como disponibilidade do eu para qualquer coisa que se revela, e o “traçar”, isto é, o estabelecimento de um contorno em volta desse elemento que se procura fixar. O autor refere-se à lenda de Plínio, o velho, que tradicionalmente foi entendida como uma teoria sobre os inícios da representação artística, para pensar esta ideia que lhe interessa: o que desperta o gesto da criação? Cora, filha do oleiro Butades, a primeira desenhadora, é assaltada pelo desejo de recuperar a presença do amante que partiu, deixando-se entregar ao apelo da representação.⁵⁸ O traçar de um contorno que se executa na parede é a vontade de reter o que está em desaparecimento, de ter próximo o que se afasta. Constitui uma reação daquele que desenha à impermanência do Outro. Segundo Bonnefoy, a imagem da primeira obra figurativa nascida

⁵⁸ Na *História Natural*, Plínio descreve: “No que diz respeito aos Gregos, alguns dizem que foi descoberta em Sícion, outros em Corinto, mas todos concordam que começou com o traçar de um contorno da sombra de um homem e, conseqüentemente, que as imagens foram originalmente feitas desta forma (...)” (Plínio, o Velho apud Stoichita 1997, 11).

das mãos da filha do oleiro tem concretização num contorno incerto, hesitante, que, seguidamente, o autor associa à ausência de uma direção precisa por parte daquele que o executa, não tendo tanto como objetivo a representação, mas o tornar presente.⁵⁹ Este querer tornar próximo seria um “primeiro grau de *mimesis*” em que, no “grito” que é o traçar de um contorno, a voz vai além da ausência de que parte, ao encontro do Outro. Justamente, Bonnefoy sublinha a distinção entre a presença como eco de uma origem, experiência extra-temporal, a que se acede pela intuição, e a representação: “A primeira desenhadora mostra ao mesmo tempo que desejo habita a criação artística e qual é o seu mais íntimo projeto: não representação, mas presença.” (Bonnefoy 2011, 135).⁶⁰

A perceção do ato poético como contorno, que traduz um desejo intuitivo de delinear para tornar próximo, mais do que como reprodução de uma porção do real ou de uma figuração da mente decorrentes de um gesto certo e destinado, define também a atitude do eu lírico na obra de Philippe Jaccottet. O autor por diversas vezes exprime a sua admiração relativamente à poesia japonesa e, especificamente, ao *haiku*, tendo o próprio publicado traduções de vários poetas japoneses, reunidas no volume *Haiku* (1995). A proximidade entre algumas formas de construção dos poemas de Jaccottet e os princípios da forma de pensar a relação entre o sujeito e o mundo natural que subjaz à poética do *haiku* é notada por vários críticos, nomeadamente no estudo de Françoise Simille: “[Philippe Jaccottet] encontrava [no *haiku*] essa nova procura de uma harmoniosa coabitação dos contrários à qual aspira a sua sensibilidade e que vem cumular o motivo do limiar.” (Simille 2010, 127). Em *Migração Silenciosa* (2016), Catarina Nunes de Almeida destaca o olhar desinteressado relativamente à paisagem neste tipo de poesia oriental, que não se move pela vontade de apreensão completa do objeto:

A primazia da expressão sobre a invenção ganha ainda mais sentido com o facto de toda a arte do Extremo Oriente recusar a *mimesis* — nem a poesia, tampouco a pintura, visam representar o mundo físico com realismo. Mais do que descrever fielmente ou perseguir semelhanças, o seu propósito é o de restituir o ritmo primordial do mundo e os gestos vitais da natureza (...). (Almeida 2016, 101).

⁵⁹ Victor Stoichita estabelece esta mesma relação entre o gesto da representação e a preservação do que já se encontra ausente: “O que é evidente nestes dois textos é que o propósito primeiro de basear a representação numa sombra é torná-la uma ajuda mnemónica; fazer o ausente tornar-se presente.” (Stoichita 1997, 15).

⁶⁰ Em *O Olho e o Espírito*, Merleau-Ponty refere-se também a um “grito” que representa o ímpeto do artista para a criação: “A arte não é construção, artifício, relação industriosa com um espaço e mundo exteriores. É verdadeiramente um «grito inarticulado» (...)” (2000, 57). Ao negar a arte como construção industriosa, Ponty afasta-se da *mimesis* enquanto procura de uma imitação realista. O discurso brota, então, do ato de olhar vivenciado por todo o corpo. Na desarticulação do grito está contido o desamparo de um sujeito que se deixa envolver pela dimensão do que vê, abdicando do controlo sobre o seu poder de entendimento e a certeza do seu discurso.

De facto, desenham-se, em diferentes momentos da sua prosa poética, descrições do processo de encontro com a paisagem que revelam a ausência de um objetivo definido, como o que lemos em *Paysages avec figures absentes*: “Pude apenas caminhar e caminhar ainda, recordar-me, entrever, esquecer, insistir, redescobrir, perder-me. Não me debrucei sobre o solo como o entomologista ou o geólogo: apenas passei, acolhi.”⁶¹ A descrição da experiência aqui tecida em tom confessional é a expressão de um certo desamparo face à incompletude de um caminho nunca inteiramente concluído. Todavia, encontra-se nela também a definição convicta de um *modus operandi* que se apresenta como distinto da procura de verdades científicas, antes encontrando o seu lugar na indeterminação da busca constante. O pensamento racional, analítico e sistemático do espaço, que se afasta da disponibilidade para a surpresa e para se deixar interpelar pelo mundo, é afastado. Na sua observação da paisagem não é necessária a existência de uma finalidade e, como vimos, é mitigada a intencionalidade do sujeito no encontro com o mundo natural e na representação que dele se constrói. Se a atenção do eu lírico atua sobre a paisagem, por via da procura de um entendimento das coisas do mundo que gera o gesto da representação, esta atenção é limitada pelo esquecimento, a visão parcial e a desorientação. Ao mesmo tempo, estas contrariedades renovam a necessidade e a disponibilidade de estar na paisagem. Faz-se em diversos momentos a distinção entre o olhar científico e a percepção intuitiva semelhante à que Bonnefoy diz estar no início da representação. Em comentário a um poema seu, transcrito e repensado em *Paysages avec figures absentes*, apresenta-se a ideia de existirem duas “medidas”:

Foi assim que tentei captar num poema, um dia, este sentimento de que deve haver duas medidas, duas ordens de medida; porque o que vivemos, dor ou alegria, numa vida ou mesmo num breve instante, compreendemos bem que não se relaciona com os milhões, os milhares de milhões de anos ou de quilómetros da ciência.⁶²

A iluminação que a ciência estende sobre o passado da vida humana e não humana parece não ser correspondente à existência primeira que por vezes se entrevê nos próprios elementos da natureza quando se revelam por instantes ao olhar. Se existem estas duas medidas, a experiência que o discurso procura reproduzir na obra poética de Jaccottet situa-se, como

⁶¹ “J’ai pu seulement marcher et marcher encore, me souvenir, entrevoir, oublier, insister, redécouvrir, me perdre. Je ne me suis pas penché sur le sol comme l’entomologiste ou le géologue: je n’ai fait que passer, accueillir.” (Jaccottet 1971, 10).

⁶² “C’est ainsi que j’ai essayé de saisir en poème, un jour, ce sentiment qu’il doit y avoir deux mesures, deux ordres de mesure; parce que ce que nous vivons, douleur ou joie, dans une vie, ou même en un bref instant, nous comprenons bien que c’est sans rapport avec les millions, les milliards d’années ou de kilomètres de la science.” (Jaccottet 1971, 172).

aliás já vínhamos notando, na medida do instante que possibilita um acesso mais direto ao mundo natural e à sua origem. A “medida” aqui mencionada relaciona-se com o modo de aceder ao conhecimento da coisa e com a temporalidade associada a esse processo. A ciência estabelece um conhecimento estruturado que retraça uma história de milhares de milhões de anos, ancorando-a em dados que a suportam. A intuição poética, ao invés, pressente a ancestralidade da paisagem na particularidade de um instante de observação, sem procurar quantificar com precisão a idade da terra. O estado quase prévio à consciência em que a vivência da paisagem se dá por vezes é notado por Merleau-Ponty: “(...) é preciso reconhecer como irreduzível o movimento pelo qual me entrego ao espetáculo, numa espécie de reconhecimento cego que precede a definição e a elaboração intelectual do sentido.”⁶³ Se o olhar da ciência é um olhar resguardado do objeto da sua observação, a intuição alinha-se com o olhar de carne que, estando radicado no corpo, vive também de dores e alegrias. A menção às dores e alegrias que o mundo imprime no sujeito torna significativa a ideia de um encontro, em que quem olha está efetivamente implicado nesse ato e é afetado por ele. A contemplação e o caminhar na paisagem surgem como formas de estabelecer um relacionamento com o mundo, de que o eu lírico depende, como se lê na seguinte passagem de Maio de 1967, em *La Semailson*:

A terra fraturada, em lascas, como uma ruína. Escombros férteis, floridos. Tudo sobe de um ponto central e se dilata. Árvores genealógicas. Sementes perdidas, temerárias. Sentir-se semente de uma muito velha planta de que já não se vê a raiz.”⁶⁴

O ato de contemplação do mundo parece envolver uma nostalgia de estar contido nessa dinâmica complexa das coisas observadas. As “árvores genealógicas” remetem para a impressão de se aproximar de um começo de existência dos elementos da paisagem. Mas apontam também para o contacto com o que, na passagem de *Obermann*, se dizia ser a “vida íntima”, como referência à intimidade mais recuada do próprio sujeito, para a qual novos caminhos se abrem no contacto com o espaço natural. O amor das coisas naturais, e da impressão de proximidade a uma origem que elas permitem intuir, surge como nostalgia de um estado anterior, a falta de estar contido em alguma coisa. Há uma proximidade entre a “velha planta de que já não se vê a raiz” e a alegria que como uma estrela terá explodido há muito

⁶³ “(...) il faut reconnaître comme irréductible le mouvement par lequel je me prête au spectacle, je me joins à lui dans une sorte de reconnaissance aveugle qui précède la définition et l’élaboration intellectuelle du sens.” (Ponty 1945, 216).

⁶⁴ “La terre en brisures, en écailles, comme une ruine. Décombres fertiles, fleuris. Tout monte d’un point central et s’évase, se multiplie ou se disperse. Arbres généalogiques. Graines condamnées, téméraires. Se sentir graine d’une très vieille plante dont on ne voit plus la racine.” (Jaccottet 1971, 129).

tempo. Ambas representam um âmago do mundo, demasiado distante para ser visto, mas que se repercute no sujeito. Contudo, nesta passagem, a ligação parece ser mais forte e o centro mais próximo, uma vez que o eu lírico, mais do que receber sobre si o “pó” dessa estrela, sente “semente”, ainda que já perdida, da árvore que a gerou. Numa outra passagem, o sujeito poético diz a consciência quanto à sua própria efemeridade e a rutura iminente da possibilidade de ligação à paisagem, outrora próxima, agora apenas pressentida. O futuro representa a exclusão do conjunto dinâmico e ancestral:

Inquietação persistente que seria melhor nomear como medo, quanto ao futuro. E, no entanto, o outono abre-se como um berço, estamos como suspensos na luz branca, imóvel e quente, por entre as uvas que se tornam pesadas e escurecem, os figos que fermentam, cheios de vespas e moscas. Como separar-se?⁶⁵

O sujeito manifesta o medo da morte, do término da pertença às coisas que o envolvem. O outono é indicativo de começo da queda e prenúncio da morte, às quais é tradicionalmente associado. Tal parece corroborar a hipótese de que estamos, na poesia de Jaccottet, perante um encontro em que as duas forças que o constroem são por ele afetadas e redefinidas. Procurar na representação a compreensão da experiência do mundo natural e da sua própria linguagem é também, necessariamente, repensar o seu próprio lugar no mundo, a sua própria *intimidade* com esse mundo. As uvas, os figos, as vespas e as moscas formam uma sinfonia pela qual o sujeito procura ser embalado, ainda que, como vimos, não a integre completamente. O gesto poético é também, para além da descoberta de indícios de uma origem presentes no mundo natural, a expressão de uma nostalgia desse espaço comum ou do momento de poder encontrá-lo, ainda que brevemente. Não obstante o medo de exclusão, a expressão “no entanto” e a imagem do outono que se abre “como um berço” indicam a possibilidade do renascimento. Apesar dos frutos que fermentam, dando indícios do seu fim eventual, a atividade das vespas e das moscas brota dessa fermentação. A interrogação retórica “como separar-se?” aponta para a compreensão de que a morte é prenúncio de nascimento e que a perda de vida não representa uma separação do ciclo vital. Voltar a olhar o mundo, também por meio da escrita, poderá ser uma forma de se sentir parte dele apesar do conhecimento da morte e da ansiedade face ao fim dessa possibilidade. Olhar novamente o outono, nos fins e começos que o compõem, será uma forma de renascer para poder ainda sentir e viver a existência das coisas.

⁶⁵ “Inquiétude persistante qui serait mieux nommée peur, quant à l’avenir. Et, cependant, l’automne s’ouvre comme un berceau, on est comme suspendu dans la lumière blanche, immobile et chaude, parmi les raisins qui s’alourdissent et foncent, les figues qui fermentent, pleines de guêpes et de mouches. Comment se dénouer?” (Jaccottet 1971, 95).

Em *Et, néanmoins*, exprime-se a ambição de libertar as coisas do olhar analítico tendencialmente lançado pelo método científico que as procura conhecer: “É necessário rebatizar as flores; libertá-las das redes da ciência para as reinsserir nas redes do mundo onde os meus olhos as viram.”⁶⁶ Procura-se uma substituição dos instrumentos de medi(a)ção para traçar uma representação rigorosa da paisagem, pela intuição que aproxima o sujeito das coisas. Não se intenta resolver a sensação de mistério pressentido nos elementos naturais, nem explicá-lo, mas apenas tornar presente o espanto perante o mundo natural. A reversão da lógica observador-observado é enfatizada pela sua ausência de determinação em apreender o enigma pressentido no mundo natural. Se, como nota David Abram, em *The spell of the sensuous* (1996), “o reino fluido da experiência direta tem vindo a ser entendido como uma dimensão secundária e derivativa, mera consequência de acontecimentos desvendados no mundo mais «verdadeiro» dos «factos» científicos quantificáveis e mensuráveis.”⁶⁷, a poesia de Jaccottet apela à valorização da sensação como âncora lançada ao mundo exterior. A cientificidade e o rigor do método geológico, que tende a procurar dominar a natureza e torná-la concreta, relaciona-se com o mundo natural de forma diferente da do poeta, que se move pela sensação para procurar conhecê-la. A valorização da intuição e dos sentidos recorda a história de Plínio que Bonnefoy retoma no artigo mencionado, em que o traçar da sombra pela desenhadora primordial parece ter como propósito, mais do que a perfeita imitação, o exprimir de uma vontade ou necessidade de presença. Trata-se, também, de uma forma de mapear os encontros na paisagem que toma por base a intuição e que assume a impossibilidade de compreender as coisas do mundo na totalidade das dimensões que a sua existência comporta. Nestas obras, o registo da paisagem faz-se sem que alguma vez haja a sensação de inteiramente conhecer, descobrir ou desvendar: apesar do ato repetido de contemplação, a paisagem mantém-se na sua alteridade em relação ao seu contemplador.

O gesto poético assenta ainda, precisamente, no reconhecimento da impossibilidade de conhecer de forma rigorosa não só a paisagem que se observa, mas também o que nela se entrevê. A rejeição do olhar científico, manifesto na escolha de “apenas passar”, cruza-se com uma atitude de deflação adotada pelo eu lírico. O caminhante abandona a postura resguardada e distante para ser aquele que se expõe ao perigo que o conhecimento do Outro exige, o de uma exposição à incompletude do que se conhece. Efetivamente, a afirmação do que não se pode

⁶⁶ “Il faut rebaptiser ces fleurs; les détacher des réseaux de la science pour les réinsérer dans le réseaux du monde où mes yeux les ont vu.” (Jaccottet 2004, 27).

⁶⁷ “The fluid realm of direct experience has come to be seen as a secondary, derivative dimension, a mere consequence of events unfolding in the «realer» world of quantifiable and measurable scientific “facts.” (Abram 1996, 30).

saber assume grande relevância na obra de Philippe Jaccottet, como indica o título da antologia de poemas do autor de 1958 — *L'Ignorant*. O assumir da impossibilidade de conhecer absolutamente os detalhes da paisagem que observa e o efeito de infinitude que neles entrevê aproximam o sujeito poético do modo de estar no mundo da criança, que parte do desconhecimento e, por isso, o observa com curiosidade. O instante em que ocorre um despertar para o espanto primordial perante a paisagem, que se procura repetidamente retratar, surge algumas vezes associado ao estado volvido de disponibilidade para o mundo que é a infância. Num volume que reúne ensaios críticos acerca da voz poética e do seu diálogo com outras vozes, intitulado *Une transaction secrète*, Jaccottet descreve a experiência de redescoberta que diz ter motivado o conjunto de poemas intitulado *À la lumière d'hiver*: “Um homem, a maior parte do tempo (como a maioria dos outros) estrangeiro ou indiferente ao mundo, encontrava-o como uma presença e foi para ele um verdadeiro despertar.”⁶⁸ O termo “despertar” sugere que a capacidade de uma experiência de pleno encontro com o mundo tenha sido perdida. Esta perda relaciona-se com o mitigar da propensão para a disponibilidade de escuta do que está para lá do espaço que a sua percepção domina mais imediatamente. Está ainda relacionada com a redução da sua capacidade para a atenção e para o maravilhamento perante os mais ínfimos detalhes da existência que o sujeito poético associa à criança. O adulto, tendencialmente voltado para a sua individualidade, pode tornar-se estrangeiro ao estabelecimento de uma relação com o mundo a partir da sensação. Assim se sugere na seguinte passagem de *La Semaison*:

Ainda os pássaros brancos, as pombas, ao longe. A sua cor, na direção do vento, do tempo, enquanto envelhecemos, nos afluímos, receamos as catástrofes que suscitam pensamento insustentáveis. Não há verdade fora disso? Crianças, tão expostas quanto estas folhas.⁶⁹

O distanciamento que marca o olhar científico sobre a paisagem caracteriza também a percepção do adulto. A distância deve-se, neste segundo caso, à concentração do sujeito nas suas preocupações, voltando-se para o interior e deixando fechada a janela que permitia a entrada do exterior, transformando a casa porosa num edifício de paredes sólidas, contrário à liberdade das pombas. A criança, pelo contrário, encontra-se exposta como as folhas ao vento.

⁶⁸ “Un homme, le plus souvent (comme la plupart des autres) étranger ou indifférent au monde, le retrouvait comme une présence, et c’était pour lui un véritable réveil.” (Jaccottet 2015b, 274).

⁶⁹ “Toujours des oiseaux blancs, des colombes, an loin. Leur couleur, dans le lit du vent, du temps, pendant que l’on vieillit, que l’on peine, que l’on a peur de catastrophes dont la seule pensée est insoutenable. Pas de vérité hors de là? Enfants, aussi exposés que ces feuilles.” (Jaccottet 1971, 87).

Imaginamos o movimento de oscilação que as folhas produzem quando o vento age sobre elas e, do mesmo modo, a fluidez da criança, levada pelos ritmos do que a envolve. Esta caracteriza-se por uma disponibilidade que a leva a espantar-se e a deixar-se dominar pela presença do que a maravilha. Num poema de *À la lumière d'hiver*, o sujeito poético começa por definir-se como aquele que procura e escava, na bruma, buscando dar sempre mais um passo para aperceber o sol de inverno. Dirige-se depois àqueles que “já não veem muito bem”, aconselhando: “Quem já não vê muito bem, confie na criança igual à roseira-brava... (...)”⁷⁰ Esta planta, colocada em paralelo com a criança, é a imagem do que não foi compelido à organização tendencialmente geométrica e conceptual de um jardim, espaço que existe dentro de linhas traçadas pelo ser humano e consignado a um determinado perímetro. Se a rosa tende a situar-se entre os símbolos que por excelência caracterizam o jardim como produto da imaginação e delineamento racional humano, o sujeito compara a criança a esta espécie silvestre, menos comum a um tipo de espaço definido por propósitos ornamentais. Sendo “roseira-brava” e não simplesmente “roseira” ou “rosa”⁷¹, a criança parece escapar-se ao espaço ordenado e conhecido. Isto retoma a sua associação, por um lado, a uma forma intuitiva — não racionalizante — de abordar a experiência sensível e, por outro, à sua capacidade de pressentir, ou de se sentir atraída pelo que se subtrai ao domínio do conhecido e do que é mais facilmente enquadrável na linguagem. Ademais, sendo “brava” o que cresce de forma silvestre, sem intervenção humana, independentemente do gesto do cultivo, a “criança-brava” é, em si mesma aproximada à paisagem natural no seu estado puro. Além de representar uma fuga ao mundo humano regido por determinados princípios, e, por isso, ser capaz de olhar verdadeiramente as coisas, aproxima-se de uma característica intrínseca da paisagem natural: a existência espontânea.

A infância é ainda a capacidade de atração pelo ínfimo, inversamente desvalorizado pelo adulto utilitarista e até mesmo pela linguagem que, como veremos, enquanto meio de intelectualização inevitável, pode também representar a possibilidade da perda da sensibilidade que o encontro com a natureza proporciona. O pasmo que descreve a poesia de Jaccottet é, então, de algum modo, uma forma de (re)incursão na infância, tempo de absorção distraída da

⁷⁰ “Celui qui n'y voit plus très bien, qu'il se fie à l'enfant pareille à l'églantier... (...)” (Jaccottet 2015c, 93).

⁷¹ Note-se que a rosa tem uma vasta tradição simbólica no Ocidente e nomeadamente na iconografia cristã. O amor cristão é por Dante comparado a uma rosa, à chegada ao Empíreo: “Ao oiro dessa rosa sempiterna,/ que dilata e cresce e que rescende/o odor de loa ao sol que sempre verna” (*Paraíso*, canto XXX, 124-127). Deverá colocar a referência à obra de Dante na lista final. Por comparação com esta claridade incandescente da rosa, pode ser relevante notar que, na poesia de Jaccottet, uma das plantas referidas com mais recorrência é o junco, que forma barreiras, obstáculos ao olhar, ao mesmo tempo que o atrai. “Não deveriam estes juncos ser nomeados «algures» ou «amanhã?»” (Jaccottet 1970, 61), questiona-se o sujeito poético, associando os juncos a uma promessa que estes deixam entrever.

presença das coisas pequenas e singelas, como afirma também Yves Bonnefoy: “É a decisão, fundamental em poesia, de voltar às situações da infância, aquelas em que é tão natural apreender a presença nos mínimos seres ou coisas.” (Bonnefoy 2011, 139). Os detalhes do mundo natural perante os quais se detém o infante, e que o olhar desinteressado, habituado e ocupado do adulto ignora, é o que na palavra poética intenta dizer-se. Em *Paysages avec figures absentes*, destaca-se também uma passagem de Hölderlin em que o poeta recorre à figura infantil para dizer o espanto no momento da observação da paisagem: “Só pude ficar em suspenso como uma criança, espantar-me e deleitar-me em silêncio, de pé na colina mais próxima (...).”⁷² A procura de uma forma primordial de sentir, encontra, assim, ecos nesta identidade recuada que se recupera no momento da escuta da paisagem. A criança sente o apelo de qualquer coisa que não se percebe e que se afigura como uma verdade primeira e intuitiva. Assim, no sujeito poético surge uma inquietação infantil face ao grande exterior desconhecido, como um regresso a um modo de perceber anterior à compreensão do conceito das coisas.

Notemos ainda que o gesto de reunir lugares onde ocorrem instantes particulares de revelação de algum elemento da paisagem, como o que gera o volume *La Semaïson*, evoca o ato de colecionar que é também característico da infância. A criança coleciona pequenos tesouros que a fascinam, acumulando-os junto a si. O sujeito poético, de modo idêntico, recolhe apontamentos, registos dos espaços e dos instantes em que se deram encontros particulares com segmentos do mundo natural perturbadores que estranham, encantam e que são coletados como pequenos tesouros. A sensação de que em determinado espaço existe um centro, uma forma de origem, como acontece nesta poesia, recorda também a facilidade da criança em sentir plenamente um lugar como o único. A criança cria centros ao dedicar a um determinado lugar a sua plena atenção, fazendo dele o único espaço sentido e pensado naquele período de tempo. Neste sentido, a infância é também o momento de entendimento do detalhe como um microcosmos em que o tempo e o espaço de vivência são experienciados no aqui e agora. É este modo de estar no mundo que o eu lírico pretende recuperar, procurando contactar com o que está por baixo da aparência das coisas e deixar-se verdadeiramente espantar pelo que o envolve.

Se o poeta é aquele que está exposto às breves manifestações das coisas no espaço desconhecido com a intensidade de uma criança à escuta, é também aquele cuja mão não se

⁷² “Je ne puis que rester en arrêt comme un enfant et m'étonner et me réjouir en silence, debout sur la plus proche colline (...).” (Hölderlin apud Jaccottet 1970, 141).

fecha sobre o que vê e pressente. A representação faz-se do traçar hesitante de um contorno, como descreve Bonnefoy, e avança, em equilíbrio, no limiar da *mimesis*. Essa hesitação é uma forma de se relacionar com a paisagem por meio do que poderíamos considerar um “toque justo”. Jean-Christophe Bailly apresenta esta formulação — de certo modo próxima da escuta — num outro breve artigo, intitulado “De la fragilité des statuettes. Pour une esthétique de la précaution” (2009). Para que se alcance e preserve a existência primeira do objeto, Bailly considera que o sujeito deve ser guiado pelo que define como “tato”. O tato conduz-se por aproximações prudentes que não se fecham sobre o objeto, regidas pela autoconsciência e pela vontade de não o quebrar. É interessante notar como o “tato” pressupõe simultaneamente um distanciamento autorreflexivo e uma aproximação. Por esse motivo, Bailly refere-se ao tato como um “toque” prudente que se retrai na hesitação do seu próprio movimento.

Na poesia de Philippe Jaccottet encontra-se esta dualidade entre traçar um contorno e preservar o primeiro momento da vivência, procurando não distorcer o que se observa. Esta preocupação lê-se, por exemplo, na seguinte interrogação de *Paysages avec figures absentes*: “E aqui por cima, uma vez mais, como dizer, como não trair o que foi visto, debaixo do céu, essa luz rosa e ouro?”⁷³ É no assumir da precaução e necessidade sentida de acolher, ao invés de apreender, que se revela a possibilidade de representar a partir da sensibilidade e da fragilidade de quem se deixa tocar. Todavia, tornar a paisagem presente por via da linguagem implica, apesar de tudo, a tentativa de a transpor na palavra poética. A poesia de Philippe Jaccottet assenta, de modo inevitável, na perseguição de uma forma de dizer o instante diáfano e único, procurando não danificar a fragilidade dessa experiência. A palavra move-se, então, numa tensão entre, por um lado, a abertura à paisagem e ao instante e, por outro, a necessidade de a fixar, traíndo a sua vontade de rigor. A própria experiência, guiada pela sensação, não se acomoda facilmente a uma contenção no discurso. Numa passagem de *Et, néanmoins* em que se fala da flor da cenoura, *Daucus carota*, a intenção que o sujeito poético explicita ser a sua estabelece uma relação com o que Bailly diz ser um toque justo. No entanto, a sua descrição dá conta do modo como nela se imiscuem traços do pensamento e da linguagem caracteristicamente humanos:

Sobretudo, não dobrar isto no herbário das páginas; mas deixá-lo estendido no espaço, deixar isto⁷⁴ flutuar na ponta dos seus caules quase invisíveis que impedem por pouco

⁷³ “Et là au-dessus, encore une fois, comment dire, comment ne pas trahir ce qu’on a vu, au bas du ciel, cette lumière rose et or?” (Jaccottet 1970, 17-18).

⁷⁴ A repetição de pronomes demonstrativos como “isto” e “isso” confirma e sublinha a ancoragem espacial do discurso na poesia de Philippe Jaccottet, em que o sujeito poético realmente aponta para a presença das coisas, como se estivesse a vê-las no momento preciso da escrita.

tempo a sua dispersão. Deixá-las como são, livres e unidas, estas umbelas brancas na sombra aérea dos carvalhos, unidas por um tempo, e que diríamos felizes por assim estar, mas prontas para o voo, como não o podem sonhar as suas irmãs celestes, pregadas à madeira da noite.⁷⁵

Novamente, encontramos a comparação entre os detalhes que existem discretamente no espaço, “por baixo” ou, como aqui, “na sombra”. A fragilidade dos detalhes da paisagem, como as umbelas que, à semelhança das violetas, se encontram na sombra, frágeis e discretas, leva à necessidade da precaução. Procura-se um toque justo que, embora tocando, preserve o objeto intacto, sem lhe impor uma apropriação reconstrutiva. A posse integral das umbelas por um sujeito exterior corresponderia à perda da fragilidade que define a sua existência. Estas são simultaneamente livres e unidas aos seus caules e é também nesse limiar que se deseja que estejam inscritas na página, não totalmente retidas, mas preservando a iminente liberdade que as define. As páginas de escrita poderiam danificar a fragilidade destas pequenas flores, de modo que as palavras se querem também elas porosas como o corpo do sujeito para as sentir, para as preservar da linguagem conceptual da poesia. Trata-se, por meio desse cuidado, de trazer às páginas uma imagem mais real das flores que nunca poderão ser transpostas na sua verdade para a linguagem poética. Nessa precaução, consegue-se, contudo, uma proximidade maior. A linguagem torna-se mais frágil, por isso mais semelhante às flores, ao integrar no seu discurso a consciência da dificuldade de transpor a experiência do contacto com a singularidade do mundo natural para o entendimento do Outro. Contudo, na segunda parte desta passagem estabelece-se uma comparação que parece contrariar a vontade expressa imediatamente antes. A noite e as estrelas na paisagem parecem ser elementos metafóricos, acrescentados pelo sujeito à sua descrição. Numa noite verdadeira, as umbelas não estariam visíveis ao olhar do caminhante. Esta referência à noite reforça, por contraste, a efemeridade das flores e a sua capacidade para um “voo” (que, como já constatado em citações anteriores, a propósito do voo dos pássaros, fascina o sujeito, pela distância que manifesta face ao seu próprio caminhar). A menção às estrelas permite também contrastar a sua imobilidade com a liberdade de movimento das flores. Além destas comparações implícitas, o sujeito poético compara as estrelas a “irmãs” das flores, de modo que, segundo um pensamento metafórico, a referência às primeiras serve para enobrecer as segundas, tendencialmente humildes em comparação com a relevância das

⁷⁵ “Surtout, ne pas plier cela dans l’herbier des pages; mais le laisser déplié dans l’espace, laisser cela flotter au bout de ses tiges presque invisibles qui en empêchent un peu de temps la dispersion. Les laisser telles qu’elles sont, libres et liées, ces ombelles blanches dans l’ombre aérienne des chênes, liées pour un temps et qu’on dirait heureuses de l’être, mais prêtes à l’envol, comme ne peuvent le rêver leurs soeurs célestes, clouées au bois de la nuit.” (Jaccottet 2001, 29).

estrelas no imaginário poético. O enobrecimento das flores contraria a pureza da simples descrição e nomeação do elemento na sua existência concreta. Ademais, a referência à madeira é também um produto da imaginação, que sobrepõe o plano terreno e o céu noturno. Deste modo, a passagem apresenta uma metáfora composta por elementos do firmamento que não se apresentavam no momento da visualização da paisagem, desempenhando apenas uma função estilística e metafórica. As estrelas são um artifício literário e estilístico necessário para tornar as flores mais preciosas. Assim, a palavra cessa de exercer um toque justo sobre a paisagem, para instaurar uma modificação da realidade, servindo o propósito do sujeito de expor a sua filosofia poética. O sujeito demonstra a sua intenção na abertura do poema mas, posteriormente, no tratamento da matéria, tal início programático parece concretizar-se em moldes contrários ao que inicialmente se anuncia. Consta-se, a partir deste exemplo, que a tensão entre duas forças antagônicas, que se procuram harmonizar, não diz apenas respeito à tentativa de encontrar a palavra justa que não destrua a essência das coisas na página do poema, mas também à preocupação com o ser efetivamente capaz de representar justamente a sua própria intenção de transposição fiel à experiência na paisagem no discurso poético.

Em consequência desta tensão, o ato poético surge na obra de Jaccottet como um lugar de questionamentos e de constantes avanços e movimentos de retração quanto ao próprio gesto. Efetivamente, exprimem-se reservas quanto à tradução da experiência da paisagem no ato poético e, em simultâneo, dizem-se as dificuldades em ajustar a linguagem à sua sensação. Lê-se na seguinte passagem de novembro de 1959:

Em baixo, o Lez, coberto de árvores despidas de folhas, de troncos magros e direitos, as suas associações leves são algo espantoso e difícil de dizer: fumo? Qualquer coisa de leve que sobe e se ramifica, qualquer coisa clara, quase rosa. Fumo é uma palavra demasiado cinzenta, demasiado mole.⁷⁶

A representação das coisas do mundo natural faz-se, em vários textos e particularmente em *La Semaison*, em primeira instância por meio da nomeação do elemento observado ou, pelo menos, partindo da identificação desse elemento concreto, em frases curtas, muitas vezes descritivas e frequentemente omitindo o verbo. A simplificação frásica parece ser uma tentativa de limitar a imposição cognitiva da linguagem no discurso sobre o natural. Ao rejeitar a sobreposição de uma ordenação racionalizante à paisagem contemplada, procura-se também adaptar a representação aos ritmos e fenómenos observados. Nota-se, então, uma procura de

⁷⁶ “En bas, le Lez couvert d’arbres tons de feuilles, aux troncs le plus souvent minces et droits, chose étonnante et difficile à dire que leurs légers groupes: fumée? Quelque chose de léger qui monte et se ramifie, de clair, presque rose. Fumée est mot trop gris, trop mou.” (Jaccottet 1971, 29).

ajustar a linguagem do eu às características do que é representado. Ambiciona-se que a palavra seja “tato”, uma forma de dizer a existência do objeto. O gesto de nomear é a procura de o representar na sua dimensão mais concreta e de o expor na sua verdade. A nomeação é também uma forma de começo: a existência da coisa antes de qualquer ação que lhe seja associada. Assim, a simplicidade da nomeação parece ser uma forma encontrada de permitir que emergja no poema determinado elemento da paisagem, mantendo uma margem de liberdade naquilo que não é dito para além do nome. Contudo, a nomeação na poesia de Philippe Jaccottet é sobretudo um meio de aproximação, mais do que uma forma ideal de trazer a linguagem ao conhecimento humano, como considera Walter Benjamin no ensaio anteriormente citado. Efetivamente, o próprio ato da nomeação é questionado pelo sujeito poético, numa concretização de um movimento de retração face ao próprio traçar do registo do mundo observado.

A fragmentação de um grande número de textos nas obras de Jaccottet, aliada à escolha da prosa poética como forma dada ao discurso, intercalada com estruturas poéticas mais tradicionais e outras de teor aforístico, cria um conjunto heteróclito, e a impressão frequente de inacabado. O fragmento representa uma forma de abertura que, de certo modo, se aproxima da expressão da paisagem, transitória, fluida e avessa à estabilização. A par do registo por meio da nomeação e do fragmento, efetua-se uma revisão constante dos nomes atribuídos, o que dá conta da dificuldade da sua apropriação. Por um lado, dizer “fumo” não corresponde à existência do elemento da paisagem observado na variedade das suas nuances. Se o detalhe é apreendido pela percepção num instante uno, a palavra não comporta a capacidade de aliar a multiplicidade daquele elemento à unicidade que a caracteriza enquanto palavra. O facto de a nomeação não poder em si dizer o espanto que define a experiência está relacionado com o modo como nesta última estão envolvidos dois agentes, referindo-se a nomeação apenas a um. A descrição da presença das coisas, das suas características materiais, da forma como se mostram aos sentidos do sujeito, dos seus movimentos e mutações é um instrumento mais efetivo de conhecer as coisas do que a nomeação. Isto porque diz o conhecimento construído a partir da experiência do mundo entre as duas partes que a constituem: o sujeito e as coisas. Ao proceder a constantes reformulações para tentar colmatar estas limitações, o discurso traçado contraria o movimento inicial de fixação de qualquer coisa, dando um passo atrás, que coloca o próprio gesto do registo em causa. Trata-se, assim, de uma forma de representação da paisagem que integra no seu âmago a consciência das suas dificuldades, problemas e limites.

Ademais, o sujeito poético manifesta a vontade de preservar a distância que sente ser a dos elementos da paisagem na sua alteridade. Lê-se em *Cahier de verdure*, numa referência à

generalidade das existências que o circundam, nomeadamente o céu, as folhagens e os pássaros: “Coisa bela, na medida em que não se deixa apanhar.”⁷⁷ Como discutido anteriormente, a alteridade do mundo natural, na sua distância e efemeridade, está na origem do maravilhamento e da perturbação experienciada. Em diferentes momentos, surge a preocupação com a familiarização que o processo de mediação pela palavra, pelas imagens, e mesmo pelo sonho, podem impor sobre uma experiência parcialmente incompreendida. A sensação da impossibilidade de dizer as coisas como são e, na tentativa de as dizer, fazer delas símbolos, parece ser parte da causa da hesitação e precaução que caracterizam a poesia do autor, como se lê em *La Semaison*: “Desejo de escrever um poema que fosse tão cristalino e tão vivo quanto uma obra musical, encantamento puro, mas não frio, desgosto de não ser músico e não ter a sua ciência, a sua liberdade.”⁷⁸ A música parece ser expressão do primado da sensação sobre o intelecto que se desejaria alcançar, bem como, talvez, uma forma de representação que replicasse o encantamento da experiência do mundo natural, a pré-conceptualidade da sua existência. Na palavra poética, a dificuldade em libertar-se do conceito é, aparentemente, maior, conduzindo a permanentes reformulações que se opõem ao caminho intuitivo procurado, além de perturbarem a clareza pretendida. A tensão persiste, então, entre a frustração associada à distância que a palavra impõe e a consciência de esta ser condição necessária à expressão da vivência da paisagem na escrita. Afastando-se da necessidade de representação enquanto sujeição do sensível ao descritível, o sujeito procura uma abertura à existência sensorial das coisas, sem querer, idealmente, submetê-la às imposições da linguagem. Como mencionava Jean-Claude Pinson no texto que anteriormente referimos, o enigma da paisagem não constitui, nesta poesia, um exercício de efabulação lírica de alguém inspirado pela natureza, mas a constatação de uma profunda alteridade do natural, situada na proximidade da existência do eu. Adriana Veríssimo Serrão, em *Filosofia e paisagem. Aproximação a uma categoria estética* (2004), pondera uma ideia afim, a propósito do modo como se constrói a relação entre sujeito e paisagem. Significativamente, é feito uso do termo “encontro”, que tem sido central para descrever essa relação nos textos de Jaccottet: “Falar de relação ou encontro com a natureza pressupõe a posição de uma alteridade independente do homem, subtraindo a natureza das limitações impostas pelas teorias clássicas da mimese e salvaguardando a diferença entre natureza e homem.” (Serrão 2004, 95).

⁷⁷ “Chose belle à proportion qu'elle ne se laisse pas prendre.” (Jaccottet 1990, 38).

⁷⁸ “Rêve d'écrire un poème qui serait aussi cristallin et aussi vivant qu'une œuvre musicale, enchantement pur, mais non froid, regret de n'être pas musicien, de n'avoir ni leur science, ni leur liberté.” (Jaccottet 1970, 15).

As imagens de que a linguagem poética recorrentemente se alimenta são perspectivadas como artificiosas, sobrepondo-se à experiência como uma máscara. Declara-se numa passagem de *La Semaison*: “Porque estas coisas, esta paisagem, nunca se mascaram; as imagens não devem substituir as coisas, mas mostrar como se abrem e como entramos nelas.”⁷⁹ A desconfiança quanto ao uso de imagens, comparações e metáforas prende-se com uma tentativa de redução da distância entre o “eu” e a paisagem que estes recursos constituem e que se considera ilusória. Na perspectiva do eu lírico, a relação do ser humano com a paisagem é marcada pela estranheza. Esta advém, por um lado, do facto de se tratar de uma linguagem profundamente outra mas, por outro, de, apesar disso, haver uma sensação de reconhecimento (de uma origem, de um estado prévio, também motivos de espanto). A suavização dessa alteridade, ainda que apenas sob a forma do seu registo, corresponderia a retirá-la do seu processo dinâmico de transformação permanente, desvirtuando-a, assim, das suas características primeiras. Pelo contrário, a criação de imagens, comparações, metáforas, é uma forma de tornar familiar o que está para lá das ferramentas de compreensão e expressão, que conduzem a uma tentativa de os evitar. Após procurar dizer a experiência a partir de diferentes comparações ou simbolismos, regressa-se ao elemento na sua concretude. Num dos passos em que se tateiam hipóteses de como entender e dizer a sensação de que as coisas contêm uma abertura para um momento inicial, em *Paysages avec figures absentes*, o eu lírico comenta o seu próprio gesto de tecer um discurso em torno dessa intuição:

(...) para ser absolutamente rigoroso, deveria, depois de ter evocado a imagem da Grécia, apagá-la, e deixar apenas a Origem, o Fundo: e depois afastar também estas palavras e, por fim, voltar às ervas, às pedras, ao fumo que hoje rodopia no ar e que amanhã terá desaparecido.⁸⁰

Num primeiro momento, procura estabelecer-se uma comparação entre essa impressão de um começo, associada à experiência na paisagem, e a Grécia, símbolo de uma origem civilizacional que o eu lírico lhe associava e que remete, por isso, também, para um princípio. Em seguida, surge o uso da palavra origem, como forma de menorizar, embora mantendo, o recurso ao símbolo. A utilização da maiúscula, contudo, mantém a impressão de um acrescento à experiência que se quer traçar. Por fim, regressa-se ao elemento que desperta a sensação —

⁷⁹ “Car ces choses, ce paysage, ne se costument jamais; les images ne doivent pas se substituer aux choses, mais montrer comment elles s’ouvrent, et comment nous entrons dedans.” (Jaccottet 1970, 17).

⁸⁰ “(...) pour être tout à fait exact, je devrais, après avoir évoqué l’image de la Grèce, l’effacer, et ne plus laisser présents que L’Origine, le Fond: puis écarter aussi ces mots; et enfin, revenir à l’herbe, aux pierres, à une fumée qui tourne aujourd’hui dans l’air, et demain aura disparu.” (Jaccottet 1970, 30).

as ervas, as pedras, o fumo, na sua efemeridade. O enigma da proximidade destes elementos da paisagem não se revela na comparação e não encontra lugar na maiusculização. A existência das ervas é surpreendente e inquietante, pois embora próximas e visíveis, os meios da sua visibilidade permanecem desconhecidos. A imagem poética, não obstante, torna-as mais familiares e, por isso, afasta-se da experiência primeira. Regressa-se, finalmente, à nomeação como forma mais justa de dizer o começo da experiência em si. Ser rigoroso é eliminar todos os acrescentos às coisas. Assim, a forma mais justa de dizer a origem seria não a dizer, mas apenas dizer as coisas que a expressam secundariamente. Deste modo, a passagem recorda a relação entre a abertura que as coisas suscitam e a sua própria existência material como condição e centro dessa expansão. O desaparecimento do fumo indica o carácter fugaz dos elementos do mundo natural na sua existência concreta, que cria a sensação de serem inapreensíveis e irrecuperáveis. Dizê-los na sua existência próxima é uma forma de procurar preservá-los antes da sua desmaterialização.

Num dos poemas do *Livro de Horas* (2020), de Rainer Maria Rilke, descreve-se o espaço que existe entre a sensação, enquanto acesso direto ao objeto, e a sua mediação por meio da representação, que esconde a sua existência verdadeira, ainda que tente aproximar-se dele. Referindo-se ao gesto de pintar a aurora, o sujeito formula os versos seguintes:

Formamos imagens de ti como paredes de permeio;
de modo que mil muros fazem de ti rodeio.
Pois a ti escondem nossas pias mãos,
Todas as vezes que aberto te veem nossos corações”
(Rilke 2020, 35).

Fazer o louvor da aurora e aproximá-la do eu é, também, escondê-la tal como é sentida pelos “corações”. O instante de união acontece por via da sensação, aqui dita pelos corações, como se estes permitissem replicar um toque, isto é, um contacto inicial com esse estado ou momento do dia. As imagens, pelo contrário, são uma forma de revelar a impossibilidade de exprimir pela palavra o toque inicial que permite a sensação, escondendo e afastando a aurora daquele que tenta pronunciar o instante em que a experienciou. A sensação é um contacto intuitivo e fugaz que se perde e cuja restituição passa, contudo, pela palavra, afinal única forma de louvar a experiência e de a aproximar do eu. A aproximação pela palavra esconde a sensação inicial, mas as “pias mãos” que dizem esse esconder remetem também para a ideia de uma devoção, de uma entrega absoluta ao encontro com a aurora. As “pias mãos” não são as que tocam, mas as que constantemente perseguem o que foi tocado pelo coração. Persegue-se esse momento primeiro tendo a consciência da impossibilidade de o alcançar. O caminho das

imagens e das metáforas que a palavra segue permite a aproximação à experiência fugaz pela sua distorção, meio de abertura à compreensão. Deste modo, o gesto da representação pela palavra esconde a aurora, mas torna-a próxima ao escondê-la. O pensamento que percorre a poesia de Philippe Jaccottet e que parece encontrar-se nestes versos de Rilke, acerca da impossibilidade de dizer a experiência da aurora como fora sentida antes da sua transposição para a palavra, pode ser encontrado no seu modo de dialogar com a tradição romântica de representação da paisagem.

As referências aos poetas românticos pontuam a poesia e a prosa dos diferentes volumes da obra de Jaccottet.⁸¹ Verificamos, nomeadamente em passagens a propósito de Hölderlin e de Senancour, que é a partir da experiência destes, tomados como mestres, que o sujeito poético pensa e vê a sua presença na paisagem. Não obstante, no questionamento do uso da linguagem que marca também a sua relação com o discurso, repensa a relação destes poetas com o mundo natural. Como vimos, em diversos momentos destas obras encontra-se no que está próximo a vibração do que é velado, mas parece recusar-se que o segundo plano se torne totalmente independente do primeiro. Pelo contrário, a sensação do ilimitado requer um encontro sensorial com o objeto. Assim, o sujeito poético procura em determinados momentos distanciar-se do que considera ser, de algum modo, a falha dos autores do período romântico e a sua própria falha, pois com eles se identifica e na sua linha constrói o seu próprio gesto. Esta falha é, precisamente, a de procurar dizer a paisagem atribuindo-lhe estados humanos e afastando-se da surpresa inicial que tem origem na profunda alteridade do mundo. Ashton Nichols (1987), referindo-se a Wordsworth, aponta para o modo como “(...) a imaginação — considerada em termos Românticos como uma função essencialmente criativa — opera sobre essas experiências no sentido de as recriar dando-lhes uma nova forma na linguagem.”⁸² Humanizar o mistério que atinge o sujeito, vindo de fora de si, isto é, torná-lo familiar por via de artifícios da linguagem, seria trair o espanto do instante primeiro desse encontro. Tal não deixa, como

⁸¹ Como vimos, ainda que ambicionando uma forma de encontrar um espaço de alteridade dentro da língua que representasse uma saída dos limites da sua janela individual de percepção, percorrem-se nesta poesia linhas imagéticas tecidas anteriormente pela tradição. Intercala-se, assim, por exemplo, a experiência do eu na paisagem e o diálogo com outros autores, sob forma de comentário tecido a partir da experiência também pessoal das suas obras e de uma surpresa que recorda aquela que se procura dizer como sendo a do sujeito no contacto com o mundo exterior. Situando os elementos do natural, em que encontra uma presença inteira e una na transitoriedade e efemeridade, que sente o dever de dizer na absoluta novidade da sua surpresa, não deixa, eventualmente, de reconhecer ter surpreendido outros. Este reconhecimento, mediante o uso de imagens que ecoam outras vozes, como a timidez das violetas, por exemplo, não oblitera ou fere necessariamente o espanto associado à experiência. É talvez pelo seu efeito ter tido outros alvos, por ter tido ecos anteriores, que se manifesta também o seu carácter prévio à palavra de um único dizer, acentuando aquilo que na matéria e a partir dela se revela como uma presença inefável.

⁸² “(...) imagination — seen in Romantic terms as essentially a creative faculty — operates on these experiences to recreate them by giving them a new form in language.” (Nichols 1987, 40).

vimos a propósito do poema “*Daucus carota*”, de acontecer, apesar de tudo, à revelia das intenções do sujeito poético. Contudo, e não por acaso, o eu lírico admira, na poesia de Friedrich Hölderlin, a capacidade de não obliterar a surpresa espontânea perante as coisas, como discutido numa passagem de *Paysages avec figures absentes*: “Mas o abalo e a surpresa mantinham-se sempre a reação primeira, sem a qual teria havido apenas uma simulação intelectual, e um rápido declínio da poesia.”⁸³ Não obstante a experiência religiosa que Hölderlin acolhe, o sujeito poético considera que o seu maravilhamento continua a partir da relação com o mundo. A poesia de Hölderlin mantém as reações “infantis” — o abalo e a surpresa — de contacto pré-adulto com o que o rodeia, de que os seus versos anteriormente citados deram conta. Na prosa poética de Jaccottet, é da recriação que se procura um afastamento. Ambiciona-se uma forma de dizer o inexplicável na paisagem sem, precisamente, recorrer à sua humanização, imprimindo-lhe metáforas, ou à projeção de alguma forma de emotividade individual nos seus elementos. A transição do concreto para a experiência espiritual funda-se na sua presença corpórea, nítida, que a partir dela brota. Embora exista, evidentemente, uma experiência profundamente subjetiva que, como vimos, se estende além da contemplação e observação na sua forma mais simples, essa vivência parte primeiramente do encontro com a paisagem na sua dimensão concreta. A personificação da paisagem é várias vezes recusada nos momentos em que o sujeito questiona o teor da sua experiência. Assim, o eu lírico não se reconhece como um “(...) daqueles que pensam que as árvores sangram.”⁸⁴ No ato de registar e traçar contornos importa não exatamente desvendar, mas sobretudo tornar o enigma da paisagem mais próximo, reconhecendo-o como fundador do espanto que renova o olhar habituado.

A vontade de encontrar na linguagem poética um olhar de proximidade sobre os elementos da paisagem aproxima ainda a relação que se estabelece com o mundo natural nos textos deste autor e os caminhos poéticos traçados por Francis Ponge e a sua própria relação com as coisas do mundo, especificamente com os objetos inanimados, no seu caso. Observa-se na poesia de Ponge um movimento na relação sujeito-objeto semelhante ao que verificamos na prosa poética de Jaccottet, uma vez que é também o visível a gravar-se no sujeito e na sua linguagem poética. Procura-se nas suas obras um espaço de abertura, de modo a que os objetos saiam do seu mutismo e encontrem uma possibilidade de expressão na linguagem poética. O apelo dos objetos inicia o discurso e, para que este possa responder como pretendido, é

⁸³ “Mais le saisissement, la stupeur restaient toujours la réaction première, sans laquelle il n’y aurait eu qu’une comédie intellectuelle, et un rapide déclin de sa poésie.” (Jaccottet 1970, 141).

⁸⁴ “Mais je ne suis pas de ceux qui pensent que les arbres saignent.” (Jaccottet 1990, 15).

necessário que se concretize um apagamento do sujeito. Contudo, em *La Semailson*, o sujeito poético diz não ter a mesma preocupação que Francis Ponge com a descrição de cada pormenor de um objeto: “(...) mas não se trata de ver tudo isso à lupa. Simplesmente, que seja apreendido de passagem e de longe, de forma imediata e profunda. No fundo não me interessam as *qualidades próprias da árvore* às quais se dedica, soberbamente, Francis Ponge.”⁸⁵ Embora partindo do ato de caminhar na natureza e ancorando a experiência de transcendência das fronteiras do eu nessa presença concreta das coisas do mundo natural, o sujeito poético não pretende adotar um olhar analítico que isole as partes do todo em que a coisa observada está inserida. A poesia deste autor é marcada por uma atenção particular ao pormenor, mas este é percebido em conjunto com a experiência que provoca e que, para o sujeito poético, faz parte da sua existência no momento em que o observa. Não se trata também de uma projeção da interioridade do sujeito no objeto observado, mas de uma experiência de que o sujeito não se encontra totalmente retirado, pois, como vimos, procura dizer-se um encontro entre estas duas partes. A passagem termina da seguinte forma: “Apreendemos, num piscar de olhos, uma combinação de elementos (...)”⁸⁶ Esta breve conclusão sublinha a ideia de instantaneidade que não se coaduna com a observação analítica das partes, de uma perspectiva puramente material. O que se procura representar é o encontro, breve e nunca inteiramente concretizado, na sua efemeridade. O sujeito poético encontra num detalhe a sua existência concreta, mas também a experiência que lhe possibilita, por meio da multiplicidade dos seus estados, um encontro com o desconhecido de que a paisagem contém um eco. Quando olha um detalhe da paisagem, são os seus estados múltiplos e os seus efeitos no eu que se fazem sentir no instante de um “piscar de olhos”. Apesar da intenção de preservar a diferença e o mistério da paisagem, procurando que a transposição para o discurso poético não corresponda à sua clausura em conceitos humanos, encontra-se, nesta poesia, como vimos, a celebração do belo natural na estranheza, na desestabilização que provoca. Valoriza-se a possibilidade de se surpreender e de, por meio dessa libertação de certezas e abertura à instabilidade de um entendimento limitado, acompanhado, contudo, de uma sensibilidade acrescida, cantar e louvar o mundo natural. Acolhe-se a capacidade para o maravilhamento não como corrupção lírica ou apenas manifestação de um comprazimento estético mas, pelo contrário, como possibilidade de esquecimento da focalização no eu, o que permite despertar os sentidos humanos para a escuta

⁸⁵ “(...) mais il ne s’agit pas de voir tout cela à la loupe. Simplement, que ce soit saisi en passant et de loin, de façon immédiate et profonde. Je ne m’occupe pas tellement, au fond, des *qualités propres à l’arbre*, comme s’y applique, superbement, Francis Ponge.” (Jaccottet 1971, 94).

⁸⁶ “On saisit, en un clin d’œil, une combinaison d’éléments (...)” (Jaccottet 1971, 94).

da natureza. A prosa poética de Philippe Jaccottet é, então, movida por duas forças. Uma delas consiste na desconfiança relativamente ao gesto da escrita, decorrente da vontade de iluminar a existência das coisas independentes do olhar humano. Com ela convive o desejo de envolvimento que o encontro com essa existência suscita, despertando a nostalgia da pertença ao mundo exterior ao eu.

Apesar da vontade de fidelidade às coisas observadas e da consciência da dificuldade da palavra em servir esse rigor, regressa-se permanentemente ao discurso. O encontro inquietante com a paisagem renova a repetição sucessiva, pois é também por meio da palavra que se possibilita a abertura dos sentidos ao acolhimento do Outro. Em *Paysages avec figures absentes*, o discurso poético é visto como “(...) uma insistência sempre tão viva e decisiva, como uma descoberta todas as vezes surpreendente.”⁸⁷ A vontade de “voltar às ervas, às pedras e ao fumo”, como se diz na passagem anteriormente mencionada, poderia sugerir a intenção de abandonar a escrita para viver apenas o instante, ou cingir-se, na própria escrita, à descrição e nomeação do visível. Não obstante, tal intenção é derrotada pelo regresso ao ímpeto de descrever a experiência. A palavra é, apesar de tudo, meio de tornar presente o mundo exterior e o ato poético encontra-se, apesar das dúvidas que suscita, intrinsecamente ligado à percepção da paisagem. A rutura com a familiaridade das imagens renova a disponibilidade para a atenção e para a procura, nesse tempo de pausa. Do mesmo modo, o facto de a natureza não se desvendar totalmente surge como vetor do processo de distanciamento que, por sua vez, desperta o desejo do artista em tornar próximo, pela experiência e pelo momento intuitivo de união. A tentativa renova-se permanentemente e o eu lírico retoma o discurso para tentar de novo aproximar-se, como verificamos na seguinte passagem de maio de 1966: “Limito-me a voltar a dizer sempre o mesmo; se ao menos pudesse ser cada vez mais verdadeiro.”⁸⁸

A incapacidade de alcançar a coisa é o mecanismo de prosseguimento dessa busca, sendo que a experiência e a representação acontecem numa “proximidade distante”. Assim, o encontro com o mundo dá-se apenas nessa procura constante, numa caça nunca alcançada. Embora a união seja apenas momentânea, e a distância que se mantém entre sujeito e objeto seja em si mesma condição da descoberta, é a partir da intuição a que se refere Bonnefoy que se torna possível o encontro com as coisas do mundo e que o autor procura transpor para a linguagem do poema. Para Paul Klee, a arte “não reproduz o visível, torna visível” (Klee 2001,

⁸⁷ “(...) une insistance toujours aussi vive et décisive, comme une découverte chaque fois surprenante.” (Jaccottet 1970, 22).

⁸⁸ “Je ne fais que redire la même chose toujours; si au moins ce pouvait être de plus en plus vrai.” (Jaccottet 1971, 103).

38). A palavra poética na obra de Philippe Jaccottet, não reproduzindo mimeticamente a paisagem natural, como vimos, procura torná-la visível, o que não significa necessariamente torná-la próxima. Ser o “eco perfeito” de que fala Cézanne é ser o eco do jogo de aproximação e distanciamento que as coisas mantêm com o eu. A escrita brota da estranheza perante o mundo natural e é nessa meia-luz em que a paisagem é apercebida que esta é mantida nas linhas do poema.

2. Hélène Gaudy: uma aproximação a partir das margens

2.1. Contemplar margens, imaginar centros

Em *Grands Lieux* (2017), de Hélène Gaudy, é traçado um percurso em torno do lago Grand-Lieu, numa sequência de capítulos que é construída, seguindo um modelo diarístico, com o decorrer dos meses, acompanhando o ciclo das estações. O lago é definido pela busca que o sujeito em torno dele efetua, sem que alguma vez seja, de facto, alcançado na sua totalidade. Questiona-se o narrador no começo do conjunto de meses ao longo dos quais se dá a tentativa de representação desta paisagem: “(...) pergunto-me se conseguirei um dia alcançá-lo, ou se o lago espera por alguém ou alguma coisa.”⁸⁹ O contacto com este elemento natural é constante, uma vez que toda a narrativa se articula em torno do lago e de tudo o que este suscita no narrador. Contudo, a sensação, discutida a propósito da prosa poética de Jaccottet, de que a paisagem se mantém distante e que nela transparece o enigma do desconhecido, manifesta-se também nesta narrativa. Recordemos as palavras do eu lírico de *Cahier de Verdure*, descrevendo a tensão entre proximidade e distância que o mundo natural causa no sujeito: “(...) a abertura mais precisa sobre o que não pode ser apreendido de outra forma, nessa espécie de espaço onde não se pode entrar mas que ela desvela por um instante.”⁹⁰ Na sua materialidade, os elementos do mundo natural oferecem uma abertura para algo intangível, de modo que o observador, embora se possa aproximar, não consegue imiscuir-se totalmente neles. De forma idêntica, o lago é entendido como um elemento de carácter misterioso e velado, como se descreve na seguinte passagem: “(...) este halo de mistério que resiste e magnetiza.”⁹¹ O lago magnetiza pelo seu mistério, que se sente emanar à superfície, como um halo, mas que resiste a um entendimento profundo. O chamamento que a paisagem opera sobre o narrador associa-

⁸⁹ “(...) je me demande si j’arriverai un jour à le rejoindre, ou si le lac attend quelque chose ou quelqu’un.” (Gaudy 2017, 14).

⁹⁰ “(...) l’ouverture la plus juste sur ce qui ne peut être saisi autrement, sur cette sorte d’espace où l’on ne peut entrer mais qu’elle dévoile un instant.” (Jaccottet 1990, 27).

⁹¹ “(...) ce halo de mystère qui résiste et aimante.” (Gaudy 2017, 72).

se também aqui à efemeridade dos diferentes estados que pode assumir. Na sua transitoriedade, estabelece-se uma semelhança com o que notámos no primeiro capítulo ser uma das características da paisagem que gera a impressão de distanciamento ao olhar do sujeito. Assim se diz na seguinte passagem sobre o lago Grand-Lieu: “Altera permanentemente a sua forma, retrai-se no verão, estende-se no inverno até lambar os arrabaldes das casas.”⁹² O lago, ora excede e transborda, ora se retira, em alterações e tensões entre o fixo e o móvel que suscitam a atenção do narrador. As variações na forma e no comportamento deste elemento da paisagem que guia a narrativa motivam a renovação do questionamento e da vontade de se aproximar dele. As alterações constantes de forma são uma característica intrínseca do lago, que naturalmente foge a uma definição material fixa e rígida. Essa impermanência natural motiva o efeito de magnetização e a renovação do questionamento do narrador, bem como a definição por outros meios que não o olhar direto para o lago. Dado que o objeto escapa à representação, o observador contorna-o para o aproximar na escrita, como veremos em breve com mais detalhe. Sublinhando o motivo da fuga do objeto, afirma-se: “A paisagem escapa às representações, às previsões, aos resumos, escapa-se, evade-se por entre os nossos dedos.”⁹³ Embora haja, de facto, um encontro com o lago, a ausência de uma forma fixa e sólida dificulta a sua apreensão e representação, pois o seu conhecimento absoluto implicaria, se tal fosse possível, contactar com ele em todos os seus estados. O carácter líquido do lago, por natureza impermanente, é identificado pelo narrador como uma característica física, mas entendida metaforicamente como símbolo da inapreensibilidade deste elemento. À semelhança da paisagem tal como é representada na poesia de Philippe Jaccottet — consistindo num conjunto composto de ínfimos mecanismos interrelacionados que contribuem para a experiência de multiplicidade e de efemeridade — no encontro com o lago o narrador identifica também a impermanência das suas formas, ciclos, a fluidez do seu estado líquido e dos seus movimentos. Contudo, ao invés de interrogar a alteridade do mundo natural, como faz o sujeito nas obras Jaccottet, tecendo hipóteses, nunca conclusivas, acerca da sua diferença e procurando ajustar o discurso poético à experiência de contacto direto na paisagem, o narrador de *Grands Lieux* encontra uma forma de se relacionar com esta diferença justamente pela exploração das características que a tornam avessa à vontade de a definir e delimitar. Se a natureza é sentida como distante, porque diferente, o narrador situa-se nessa distância, mantendo-se fisicamente

⁹² “Il change sans cesse de forme, se rétracte en été, s’étale en hiver jusqu’à lécher les abords des maisons.” (Gaudy 2017, 12).

⁹³ “Le paysage échappe aux représentations, aux prévisions, aux relevés, il s’échappe tout court, nous file entre les doigts.” (Gaudy 2019, 130).

próximo do lago, mas num lugar de contemplação retirada. Deste modo, evita descrevê-lo na sua presença concreta e procura na imaginação e na linguagem meios de responder à resistência que o próximo oferece — mecanismos, como vimos, de que o sujeito se afasta na prosa poética de Jaccottet.

De facto, o exercício da escrita é moldado pela atenção particular às marcas de desaparecimento e de inconstância e pela valorização de imagens que ilustram a instabilidade do lago. O narrador exprime, por exemplo, o seu interesse pelas ilhas que o ocupam, sintomático da valorização dos detalhes efémeros: “As ilhas flutuantes do lago são, elas, as verdadeiras ilhas, viajantes e frágeis como fetos de palha.”⁹⁴ A atenção às ilhas flutuantes, que não estão fixas à terra, e a afirmação da sua verdade relativamente a outras, revela uma tendência do olhar em centrar-se no que é impermanente e em procurar registá-lo. Não apenas o lago se altera, mas as suas ilhas deslocam-se, sendo “viajantes”, o que acresce à sua fragilidade. Ao mesmo tempo, em *Grands Lieux* o lago é dito por meio do que o envolve. Por um lado, a transitoriedade dos elementos da paisagem, que se modificam de acordo com o contexto em que se encontram, faz com que se alterem por ação do que os circunda, o que, necessariamente, dificulta a sua representação. Por outro lado, se a compreensão das coisas por via do olhar parece estar toldada num primeiro momento, o sujeito encontra a hipótese de as dizer precisamente por meio da atenção concedida ao que está nas margens do próprio objeto. Este só pode ser compreendido quando o olhar se volta para o que o rodeia: “Os lugares formam-se uns contra os outros. É na comparação, na alternância que revelam os seus contornos.”⁹⁵ Aponta-se aqui para a impossibilidade de conhecer algo isoladamente do sistema dinâmico em que se encontra inserido, sugerindo uma compreensão relacional da paisagem, na consciência da sua complexidade, que se procura espelhar no discurso. Como se fossem partes de um todo que o lago representa, os restantes elementos da paisagem observados fazem dessa unidade, apenas parcialmente revelada, uma totalidade que se reflete em fragmentos ao seu redor. A consciência de que o lago não pode ser conhecido só pela sua existência, já de si líquida e turva, mas que a sua compreensão necessitaria ainda do entendimento da relação que estabelece com os elementos que o circundam nas margens, aumenta a sensação de inapreensibilidade que desperta no narrador. À semelhança de *Grand-Lieu*, os diferentes elementos que vão aparecendo ao olhar do sujeito parecem replicar o carácter evanescente do

⁹⁴ “Les îles flottantes du lac, ce sont elles, les vraies îles, voyageuses et fragiles comme des fœtus de paille.” (Gaudy 2017, 63).

⁹⁵ “Les lieux se creusent les uns contre les autres. C’est dans la comparaison, l’alternance qu’ils révèlent leurs contours.” (Gaudy 2017, 67).

lago, como se todos fossem pequenos astros articulando-se em torno do maior. Tal verifica-se, por exemplo, numa outra passagem em que a “noite” — unidade que se procura dizer — escapa à apreensão, alojando-se noutros objetos: “A noite esconde-se em tudo o que não é a noite”⁹⁶. Esta afirmação é precedida de uma enumeração de todos os indícios da noite que o narrador observa antes da sua chegada, os seus reflexos em diferentes objetos e partes da paisagem. Efetivamente, ao longo da narrativa sublinha-se, de modo recorrente, o interesse pelos elementos do mundo natural no momento preciso em que estes se escapam ao olhar. O parágrafo final da narrativa é também exemplificativo da escolha de dirigir o olhar para as margens na tentativa de compreender o centro, no sentido em que nele se faz a descrição da paisagem e dos diversos elementos que se revelam ao olhar após o desaparecimento do lago na estação quente. A frase final conclui a narrativa como uma abertura, que poderia, na verdade, ser uma introdução metanarrativa à obra: “O lago desapareceu, mas restam dele numerosas paisagens construídas sobre o seu recuo.”⁹⁷ Mesmo nos meses de inverno, em que a presença do lago é mais evidente, o olhar do narrador tende a debruçar-se sobre o que se encontra nas suas margens ou nos vestígios que a sua presença deixa na paisagem em redor. A seguinte passagem é também demonstrativa do olhar que se poussa sobre os reflexos para dizer o que não se descreve: “Tudo o que compõe o lago está disfarçado pelo reflexo do céu numa imitação maravilhosa — se mergulhássemos, envolver-nos-íamos na água castanha, pensando desaparecer no azul.”⁹⁸ A descrição centra-se no reflexo que a água faz do céu, como se se tratasse de uma forma de desaparecimento do lago. Este não se encontra oculto, mas a citação revela a sua dissimulação e disfarce no discurso, que se centra na sua natureza esquiva e se serve de reflexos para o dizer. Neste caso, é a imagem do céu que permite referir o lago. Mas a referência ao gesto de mergulhar — e não de voar — demonstra que, embora dita por meio daquilo que espelha — o céu — a realidade que se pretende representar consiste, na verdade, no lago. Dado que não se mergulha, diz-se uma imitação do lago, o céu azul, em substituição do verdadeiro, que está ausente. Neste sentido, trata-se também de uma descrição metanarrativa no sentido em que revela o facto de, ao longo da obra, se ver apenas o azul do céu. Veem-se somente os elementos que decorrem da imaginação, das metáforas construídas a partir das características físicas inapreensíveis do lago, e daquilo que o lago espelha e reflete. As suas águas castanhas são uma característica física metaforizada para dizer a incapacidade de o ver

⁹⁶ “La nuit se cache dans tout ce qui n’est pas la nuit.” (Gaudy 2017, 30).

⁹⁷ “Le lac a disparu mais il reste de lui les nombreux paysages construits sur son retrait.” (Gaudy 2017, 78).

⁹⁸ “Tout ce qui fait le lac est masqué par le reflet du ciel en une imitation merveilleuse — si on y plongeait on s’enfoncerait dans l’eau brune en voyant sombrer dans le bleu.” (Gaudy 2017, 54).

e de o entender profundamente. Face a este obstáculo, o que se mostra da sua presença é uma coisa outra, apenas parecendo ser o lago.

A oscilação entre a margem e o centro, que lembra, de certo modo, o “grande desconhecido” de que as breves manifestações sonoras continham um eco no ensaio de Bailly, como se consistissem no fragmento de um todo maior, está diretamente relacionada com o questionamento que pontua a narrativa acerca da noção de “grande lugar” (que num jogo com o nome do lago — Grand-Lieu — dá título à obra). O narrador traça as seguintes hipóteses:

Os grandes lugares não são necessariamente lugares grandes. Alguns são minúsculos, íntimos, dilatados pelo que se esconde no interior à medida que nos afastamos deles. (...) Grand-Lieu poderia ser o inverso: o lugar de todos os lugares, o lugar alto, o todo, mesmo se, no fundo, talvez isso tenha o mesmo significado.⁹⁹

Estabelece-se uma coincidência entre um “grande lugar”, que alberga muitos outros, como é o caso de Grand-Lieu na narrativa de Gaudy, e os detalhes que também podem expandir-se e revelar que contêm em si a dimensão de um lugar maior. Uma diferença relativamente ao processo observado na poesia de Philippe Jaccottet surge nesta passagem: o elemento concreto e material da paisagem aparece ele próprio em representação de uma unidade maior. Esta era, na obra do poeta, sugerida pelos detalhes de vários elementos naturais — animais, flores, fenómenos atmosféricos — que compunham o meio natural em que caminhava, mas que não constituíam um símbolo. O sujeito poético de *Après beaucoup d'années* percecionava um tempo anterior, apenas sentido e não visível, contido no mundo físico e próximo, por exemplo, nas peónias “(...) que se escondem, vos escapam — para um outro mundo, que quase não tem relação com o vosso”.¹⁰⁰ As peónias encontram-se num lugar de transição, “escapando-se” para o que fica além do olhar. Contudo, em si mesmas, não constituem esse lugar mais vasto. Grand-Lieu, o lago que o narrador procura dizer, é ele próprio a representação de uma ideia absoluta de paisagem, o “grande lugar” de que todos os outros contêm um pouco em si. O lago transforma-se num símbolo, em representação da verdadeira ausência — o começo uno, primordial e o desconhecido das coisas. Deste modo, a sua presença no discurso faz-se pelas ausências que sugere, e que passa a simbolizar. A ideia de uma inteireza de um começo que o lago representa é notória também na seguinte passagem: “(...) como se as margens do lago indiscerníveis traíssem um lago único, imenso, correndo sob a

⁹⁹ “Les grands lieux ne sont pas forcément les hauts lieux. Certains sont minuscules, intimes, dilatés par ce qui se presse à l’intérieur à mesure qu’on s’en éloigne. (...) Grand-Lieu, ce pourrait être l’inverse: le lieu de tous les lieux, le haut-lieu, le partout, même si au fond, peut-être, cela veut dire la même chose.” (Gaudy 2017, 23).

¹⁰⁰ “(...) qui se dérobent, qui vous échappent — dans un autre monde, à peine lié au vôtre.” (Jaccottet 1994, 104).

superfície do mundo, e que descobriríamos a cada rasgão da paisagem.”¹⁰¹ O lago imenso a que o narrador alude não se trata, evidentemente, de Grand-Lieu, mas de esse outro lugar ausente. Uma vez mais, o lago não se abre para a possibilidade de um estado uno e primordial, mas representa em si mesmo esse reverso do mundo que o narrador gostaria de tocar. Nesta passagem, são as margens do lago que anunciam uma abertura, enquanto o próprio lago físico é somente dito a partir da referência a essa unidade que lhe é associada.

Efetivamente, em diferentes momentos da narrativa, faz-se menção ao desejo de alcançar um inverso das coisas, um mundo mais interior e originário. A dado momento, o narrador diz imaginar poder encontrar este “outro lado” por baixo das ilhas, das quais afirma desejar ver as raízes: “Sempre acreditei que, algures e à revelia da lógica, todas as ilhas flutuavam e que poderíamos (...) adivinhar o avesso do mundo que tem, algures, que existir.”¹⁰² Esta presença desconhecida de um reverso do mundo encontra-se associada a um espaço interior, por baixo da superfície. Diz-se numa outra passagem: “Há, ao andar nas imediações do lago Grand-Lieu, a impressão de se afundar, de descer, embora tudo seja plano, horizontal.”¹⁰³ A impressão de se afundar — único contacto sensorial com o lago — ocorre, contudo, a partir das suas imediações, de modo que a presença deste elemento na sua dimensão física é, uma vez mais, ocultada do discurso. A possibilidade de percepção do “inverso” é um afastamento da “lógica”. Recorda o modo como o contacto com o mundo natural na prosa poética de Philippe Jaccottet se faz por meio da intuição ligada ao domínio das sensações, na base de um encontro com a paisagem decorrente de uma ligação às raízes do mundo natural.¹⁰⁴ Neste volume de Gaudy, contudo, o afastamento do que é puramente racional é feito por meio de uma incursão em cenários fantasiosos sugeridos pelo encontro com a paisagem. A procura do narrador está também radicada na vontade de auscultar a promessa do que não é visível, mas, ao invés de essa procura se dar a partir da nomeação do próximo, decorre da imaginação de um inverso, de que o próprio lago se torna símbolo. Deste modo, em *Grands Lieux*, o narrador não se sente “assaltado” por um lago que irrompe ao seu olhar, atingindo-o, mas é

¹⁰¹ “(...) comme si ses bords indiscernables trahissaient un lac unique, immense, courant sous la surface du monde, et qu’on découvrirait à chaque accroc du paysage.” (Gaudy 2017, 64).

¹⁰² “J’ai toujours cru, quelque part et en dépit de la logique, que toutes les îles flottaient, toujours cru qu’on pouvait (...) y deviner l’envers du monde qui doit bien, quelque part, exister.” (Gaudy 2017, 63).

¹⁰³ “Il y a, à marcher aux abords du lac de Grand-Lieu, l’impression de s’enfoncer, de descendre alors que tout est plat, horizontal.” (Gaudy 2017, 9).

¹⁰⁴ Note-se, contudo, que na poesia de Jaccottet a sensação de uma ligação à origem para a qual a natureza permite uma abertura é encontrada não apenas no movimento da descida, mas numa variedade de gestos, de elementos e de locais. É percebida, por exemplo, no voo dos pássaros, imagem repetidamente convocada pelo sujeito poético. Ao contrário do que acontece na poesia de Philippe Jaccottet, em que a disponibilidade do sujeito poético se estende a tudo o que existe à sua volta, o narrador de *Grands Lieux* focaliza-se essencialmente num elemento paisagístico único a que tudo o resto se encontra subordinado.

atraído pelas imediações e pela ausência do próprio lago, que se oculta da superfície. Embora esteja presente o ato de caminhar no espaço, este elemento da paisagem não está realmente presente no discurso e na sua ausência projeta-se a imagem de uma unidade procurada. O lago é descrito como um vazio, o que motiva, como vimos, o recurso a fragmentos para dele se aproximar: “Avisaram-me de que este lago invisível, fechado por pântanos, era o grande ausente, cuja presença se sente, mas que se avista apenas por fragmentos.”¹⁰⁵ Mas mais do que isso ainda, esta afirmação indica que o lago é uma ausência assim que o sujeito começa a pensá-lo. Embora, à partida, este elemento da paisagem interpelado pelo narrador devesse permitir a possibilidade de ser delimitado e apreendido pelo olhar, por se encontrar próximo e presente, ativa-se previamente no sujeito a consciência do carácter hermético daquilo que se procura conhecer. Como na poesia de Jaccottet, o sujeito pressente a presença de uma extensão no elemento da paisagem que parece expandir-se para além da sua dimensão visível e material. Contudo, se na sua poesia essa sensação resulta do encontro com os elementos concretos do mundo natural, na narrativa de Gaudy apresenta-se o lago, desde logo, como ausência. Trata-se de uma ausência sempre presente, a anunciar-se constantemente na sua fugacidade. Por várias vezes, o narrador não vê onde está o lago, mas vê recorrentemente o facto de este não estar disponível ao olhar. A força dos detalhes na poesia de Jaccottet corresponde, aqui, ao impacto da ausência insistente que conduz o narrador a adotar caminhos circundantes para se aproximar deste elemento. Confirma-se, então, nesta narrativa, a escolha de dizer a partir da distância. O facto de o afastamento ser entendido como única possibilidade de o sujeito chegar ao lago é claramente afirmada quando, noutra momento, o narrador confessa só lhe ser possível dizer os lugares distantes, aqueles que acabou de conhecer: “Apenas sei ver, escrever, os lugares mais distantes, acabados de descobrir. Os outros estão tão perto que já não os distingo.”¹⁰⁶ Encontramos aqui a valorização da distância para a renovação do olhar e da procura. Em Jaccottet diz-se também a necessidade de manter um distanciamento, na representação, para preservar aquele que caracteriza os próprios elementos da paisagem (pois, embora fisicamente próximos, permanecem distantes ao entendimento do sujeito). Aqui, em contrapartida, parece dizer-se uma procura ativa das paisagens distantes ou nunca antes vistas. Do mesmo modo, na passagem anteriormente citada, em que se procurava definir um “grande lugar”, o narrador apontava para a necessidade do afastamento para poder apreender o que é

¹⁰⁵ “On m’avait prévenue que ce lac invisible, fermé par les marécages, était le grand absent, dont on sent la présence mais qu’on ne voit que par fragments.” (Gaudy 2017, 13).

¹⁰⁶ “Je ne sais voir, écrire que les lieux lointains, tout juste découverts. Les autres sont si proches que je ne les distingue plus.” (Gaudy 2017, 38).

“mínimo”: “Alguns são minúsculos, íntimos, dilatados pelo que se esconde no interior à medida que nos afastamos deles (...).”¹⁰⁷

Para além de olhar para os reflexos, os vestígios, os inversos e as ausências do lago, o narrador procede à criação de hipóteses e associações de ideias para se aproximar da possibilidade da representação deste elemento da paisagem:

É impossível saber precisamente em que momento as coisas se invertem. É um pouco como vasos comunicantes entre nós e a paisagem. Por vezes, transborda, a maior parte do tempo, preenche, permite e suscita a acuidade que temos sobre ele. Torna-se então uma forma de escapatória que, no entanto, afina a presença, suscita projeções e associações de ideias — podemos acreditar que nos distrai, mas ensina a unir.¹⁰⁸

Notamos a referência à necessidade identificada de unir coisas distintas, de as conceber por exercício de comparação entre diferentes elementos, mas também entre os centros e as margens, os símbolos e os seus ecos. O lago transborda e preenche, movimentos que a narradora reproduz na narrativa, ao representar um elemento da paisagem por meio do seu preenchimento com elementos circundantes e associações. Grand-Lieu existe e retrai-se, mas por meio da observação das margens, do que não constitui a experiência do lago, embora remeta para a sua presença, o narrador assume a sua força expansora e torna a preencher esse vazio. Identificando as ausências deixadas pelo lago, bem como os vestígios da sua presença, promove, a partir deles, um preenchimento imaginativo e ficcional. Efetivamente, como vimos percebendo, a sua atitude perante a paisagem difere do que observámos a propósito do eu lírico na prosa poética de Philippe Jaccottet. A passagem anterior, referindo as “projeções” do sujeito, como resposta à dificuldade de definir o lago nas suas características impermanentes, espelha a representação que dele é feita em *Grands Lieux*. O narrador procura a reconstrução da experiência na paisagem por meio da imaginação e de uma vivência do que poderia ser.

A atuação do olhar do sujeito sobre a paisagem é perceptível: “Esta falha, este vazio, não está aqui sem motivo, é a minha atenção à forma do lago, à sua natureza fluida, que me permitiu vê-lo, e compreender a sua origem.”¹⁰⁹ O sujeito procura aceder ao lago por meio do redobrar da sua atenção. No entanto, ao contrário do modo como Jean-Christophe Bailly descrevia a

¹⁰⁷ “Certains sont minuscules, intimes, dilatés par ce qui se presse à l’intérieur à mesure qu’on s’en éloigne (...)” (Gaudy 2017, 23).

¹⁰⁸ “Impossible de savoir exactement à quel moment les choses s’inversent. C’est un peu de vases communicants entre soi et le paysage. Parfois, il déborde, la plupart du temps, il remplit, permet et suscite l’acuité qu’on a sur lui. Il devient alors une forme d’échappatoire qui pourtant aiguise la présence, suscite projections et associations d’idées – on peut croire qu’il détourne, il apprend à relier.” (Gaudy 2017, 53).

¹⁰⁹ “Ce creux, ce vide n’est pas là pour rien, et c’est mon attention à la forme du lac, à sa nature flottante, qui m’a permis de le voir, comme d’en comprendre l’origine.” (Gaudy 2017, 69).

atitude da menina do desenho de Greuze, aguardando que um som chegasse até ela e abrindo o seu corpo à possível aparição de um som, o narrador de *Grands Lieux* procura ativamente na paisagem a sensação de origem que acredita nela estar presente. A importância da atuação do sujeito sobre a paisagem, da sua imaginação, revela-se ainda noutra passagem: “(...) sonho com esse lago desaparecido, em filigrana sob o traçado das ruas.”¹¹⁰ Esta passagem reforça a ideia de que a visão do narrador é associativa, uma vez que, além de sonhar o lago, sonha-o a partir de outras visões, como, neste caso, a do traçado das ruas. Nota-se também a interferência perseverante do ato de pensar o lago, que transborda as margens da imaginação do narrador, levando-o a sonhá-lo em situações de que se encontra ausente, absorvendo-o inteiramente. Ao contrário do que notámos no capítulo anterior deste trabalho, aqui encontramos a sugestão de que o gesto do sujeito está na origem do que se revela. A fidelidade ao instante, dita na intenção de manter “íntacto”, alia-se, paradoxalmente, ao ato de “sonhar”. Tal indicia a necessidade de, por não compreender verdadeiramente o objeto, ir além dele por via do sonho. Deste modo, em *Grands Lieux*, o encontro é marcado pelo afastamento da sua dimensão concreta, uma vez que o “sonho” é já um plano totalmente outro e não uma entrevisão a partir do objeto na sua forma material. Encontra-se também nesta passagem uma descrição do próprio gesto da escrita tal como se desenvolve em *Un monde sans rivage* (2019) e que consiste em capturar uma pequena partícula do todo para poder sonhar a totalidade. A natureza e o instante da sua percepção são catalisadores de um processo ficcional. Assim, para além da efemeridade da paisagem que dificulta a sua representação — e, justamente como reação a essa característica — o narrador escolhe o caminho da distância como forma de aproximação. Constrói-se, a partir destas ideias, uma hipótese: poder encontrar *de facto* um elemento da paisagem seria suspender, pelo menos momentaneamente, o olhar para a sua existência visível. Para aceder ao objeto é necessário que ele esteja parcialmente ausente.

A ação do narrador sobre a paisagem é ainda notada nos momentos em que este atribui uma intencionalidade ao lago, personificando os seus movimentos, como é o caso na seguinte passagem: “E sempre um obstáculo: o congestionamento do caminho, das línguas de água inultrapassáveis, a minha orientação enfraquecida. O lago oculta-se, parece brincar.”¹¹¹ A menção ao “congestionamento” e às águas “inultrapassáveis” sublinha a fragilidade do narrador, de orientação enfraquecida face a este elemento que se vela à sua compreensão. Por um lado, o lago veda-lhe constantemente o seu acesso, por outro, o narrador demonstra uma

¹¹⁰ “(...) je rêve à ce lac disparu, en filigrane sous le tracé des rues.” (Gaudy 2017, 65).

¹¹¹ “Et toujours, un obstacle: l’encombrement du chemin, des langues d’eau infranchissables, mon orientation défaillante. Le lac se dérobe, on dirait qu’il joue.” (Gaudy 2017, 13).

capacidade nunca abalada de o velar. Esta presença constante do sujeito em torno do lago recorda as ilhas flutuantes sem ligação à terra, que o narrador afirmava serem as mais verdadeiras. A imagem das ilhas viajantes na superfície do lago pode estabelecer uma relação com o próprio narrador, que navega também ele à superfície, frágil, incapaz de se fixar num ponto e fazer parte integrante dele. O lago “brinca” com o narrador, o que aponta para a percepção deste elemento da paisagem num plano superior ao do indivíduo, impenetrável e parecendo reduzir as suas intenções a uma brincadeira. Ao mesmo tempo, o narrador age sobre a paisagem, no sentido em que procura ativamente a sua contemplação por meio de ideias, histórias, possibilidades e da sua imaginação. Os dois movimentos estão ligados pois, quando não se acede à realidade das coisas ou se formula essa realidade como sendo inapreensível, recorre-se à imaginação para aceder a elas.

O passo em que o narrador descreve o propósito que gera o ato da escrita é talvez aquele em que a intencionalidade se afasta mais evidentemente do modo de estar do sujeito na prosa poética de Philippe Jaccottet: “Escolher Grand-Lieu então, pela sua topografia, a atração do seu nome, como espelho e como laboratório. Decidir ir à pesca de histórias.”¹¹² O verbo “escolher” radica a agência no sujeito, em vez de ser a paisagem a manifestar-se perante ele. É a perspectiva do narrador que assalta os elementos naturais, neles projetando inquietações e ideias que exprimem um olhar subjetivo. Só há possibilidade de dizer o lago a partir do que este esconde, dos seus reversos, daquilo ou de quem espelha. Contudo, ao ser “laboratório” o lago influencia também o discurso literário que se constrói em torno deste elemento. À semelhança do lago, a narrativa define-se pelas relações que estabelece entre realidades, nomeadamente pelo recurso a mecanismos menos transparentes como a comparação e a metáfora, formas de criação de um confronto inesperado de elementos distintos. Ao mimetizar as características do lago na descrição que dele faz, o discurso pode ser um lugar efetivamente propício ao estabelecimento de uma aproximação e relação com este Outro, que na sua presença concreta parecia inacessível.

A atuação do sujeito sobre este elemento relaciona-se precisamente com as diferentes associações que estabelece. Por um lado, notamos a projeção de histórias e lendas na paisagem, atribuindo-lhe uma dimensão mítica. O lago, como apontam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no *Dictionnaire de symboles* (1982), é tradicionalmente associado a uma comunicação inquietante entre o visível e o subterrâneo: “[O lago] simboliza o olho da terra por meio do qual

¹¹² “Choisir Grand-Lieu alors, pour sa topographie, pour l’attrait de son nom, comme miroir et comme laboratoire. Décider d’y aller à la pêche aux histoires.” (Gaudy 2017, 27).

os habitantes do mundo subterrâneo podem olhar os homens, os animais, as plantas, etc.”¹¹³ Na obra de Gaudy, dá-se o inverso do que aqui se descreve: o lago é símbolo da possibilidade de pressentir, e de imaginar como possível, a existência desse mundo subterrâneo e do que poderia estar contido no interior das coisas. Cada objeto e detalhe da paisagem e da casa onde pernoita o narrador é compreendido como o lugar em que algo atípico advirá. Disto é exemplo uma passagem em que se descreve uma aranha, que o narrador percebe como pequeno presságio quando a encontra uma primeira vez e que reencontra depois, como se se tratasse de uma duplicação da primeira: “Uma manhã, no lava-louças da cozinha, uma aranha de patas grossas. No dia seguinte, outra, duas vezes maior, parece querer vingar a morte da primeira.”¹¹⁴ A imagem da aranha redobrando o seu tamanho de um dia para o seguinte será uma projeção do enigma inquietante que o sujeito considera existir em torno da paisagem, refletindo nos elementos ao seu redor a subjetividade da sua procura. Encontra-se outro exemplo no final do primeiro capítulo, que é dedicado à ideia de que muitos lagos possuem cidades antigas imersas sob as suas águas. O narrador estabelece uma ponte entre o “lago inalcançável de Ingeborg Bachmann” (2017, 16), o lago efêmero Grüner See e o próprio Grand-Lieu. Debruça-se, então, sobre a história de Herbauges, a aldeia submersa, e sobre a lenda relativa ao seu reaparecimento, que conduziria ao desaparecimento da vizinha Nantes. Esta história fantasiosa alinha-se com a tendência para procurar ausências, mas também para buscar outros mundos habitáveis, vindos da inexistência, como se verifica na descrição que se faz das duas cidades, Herbauges e Nantes: “(...) conduzindo [Herbauges] ao desaparecimento de Nantes, a sua vizinha diurna e barulhenta, eclipsada de repente por esta cidade silenciosa, suja de lodo, de escuridão, de silêncio.”¹¹⁵ O silêncio e a sombra são o reverso que o narrador procura. Esta cidade descrita, vinda do interior do lago, na sua escuridão, silêncio e existência subterrânea estabelece uma profunda dicotomia com a cidade humana, luminosa, ruidosa e visível à superfície. O interesse do narrador por cidades silenciosas e escuras que engolem as cidades humanas, fruto da civilização e da tecnologia, indicam desde já uma valorização do silêncio e da sombra que discutiremos no capítulo seguinte. A própria cidade submersa torna-se, no último parágrafo do capítulo, um símbolo que poderia acolher, segundo o narrador, todos os

¹¹³ “[Le lac] symbolise l’œil de la terre par lequel les habitants du monde souterrain peuvent regarder les hommes, les animaux, les plantes, etc.” (Chevalier e Gheerbrant 1997, 164).

¹¹⁴ “Un matin, dans l’évier de la cuisine, une araignée aux pattes épaisses. Le lendemain, une autre, deux fois plus grosse, semble vouloir venger la mort de la première.” (Gaudy 2017, 27-28).

¹¹⁵ “(...) entraînant [Herbauges] à la disparition de Nantes, sa voisine diurne et bruyante, éclipse soudain par cette cité silencieuse, tout encrassée de vase, de noirceur, de silence.” (Gaudy 2017, 19).

lugares perdidos. É ainda de notar o modo como diz imaginar esta cidade a emergir do lago, do mesmo modo que as casas perdidas remontam à superfície da sua memória.

De facto, estabelece-se uma relação importante entre a paisagem e uma memória pessoal. O lago não consiste somente num símbolo dessa extensão única e imensa, mas é também uma representação da memória do narrador. Assim parece indicar a seguinte passagem, com que inicia a narrativa, no mês de setembro:

A casa teria caído no fundo do lago onde se dissolvera como um pedaço de açúcar. Seria preciso aproximar-se da superfície para a ver coberta de limo, e de plantas aquáticas — lobelia, *coleanthus*, agrião. Claro que não distinguiríamos as suas divisões, mas qualquer coisa permaneceria visível, como um rasto, um recorte preto. Estas águas são propícias a este tipo de impressões.¹¹⁶

A casa que aqui se refere é a casa de infância do narrador, mencionada no início da primeira parte do texto. Trata-se de uma memória passada, involuntária, que surge por associação com as características do lago. Descrita a partir das memórias que o sujeito detém desse espaço pertencente ao passado, a casa encontra-se na fronteira entre ser o primeiro lugar, anterior a todos os que marcam a vida do narrador — um lugar perdido e originário — e estar transformada pelas mudanças que o tempo impõe, mantendo-se sempre dela, contudo, uma presença pressentida. Neste sentido, há uma forma de correspondência entre a casa de infância e o lago, como lugares de origem e lugares perdidos, que se manifestam sob outras formas, mas que detêm as memórias primeiras das coisas. Nesta passagem, a casa é vista dentro do lago, fundindo-se nele, de modo que este elemento é ele próprio transformado num lugar de memórias, onde estas se encontram mergulhadas. A referência às camadas de plantas aquáticas que escondem a casa alude às camadas da memória, nas quais as lembranças desaparecem, podendo reemergir espontaneamente, sob circunstâncias inesperadas. Assim, nesta passagem, o lago é apropriado pelo sujeito como lugar de deposição das suas vivências, num processo evidente de subjetivização do mundo natural, em que este último se torna meio de construir uma geografia pessoal. Uma vez mais, não se trata de tentar intuir o que está escondido, mas de preencher imaginativamente aquilo que não é acessível. Na prosa poética de Jaccottet, a paisagem está envolvida na identidade do sujeito, no sentido em que o conduz ao questionamento do seu lugar no mundo, do significado da sua linguagem e da compreensão do

¹¹⁶ “La maison serait tombée au fond du lac où elle se dissoudrait comme un morceau de sucre. Il faudrait s’approcher de la surface pour l’apercevoir couverte de limon et de plantes aquatiques — lobélie, coléanthe, cresson. Bien sûr, on ne distinguerait pas ses pièces, mais quelque chose de la maison resterait visible, comme une empreinte, une découpe noire. Ces eaux là sont propices à ce genre d’impressions.” (Gaudy 2017, 9).

que o envolve. Na narrativa de Gaudy, o sujeito constrói-se com a paisagem no sentido em que encontra nos seus elementos lugares de deposição — e recuperação — das suas próprias memórias. Deste modo, a paisagem existe também enquanto espelho de quem a observa. O lago reflete uma interioridade velada, não a da sua existência, mas a do próprio narrador. Constitui, simbolicamente, um espelho para o sujeito, uma abertura para o que está longe ou é subterrâneo, como o é a infância perdida na sua memória. Ainda a propósito da memória, afirma-se que os lugares de que nos lembramos são aqueles em que se abre uma falha para que o corpo possa envolver-se novamente neles. Estranhamente, então, para aceder ao objeto de uma memória é necessário que a memória dele falhe, tal como para aceder ao lago na sua impermanência é necessária a sua ausência.

Num outro momento da narrativa nota-se a abordagem que se faz da paisagem como sendo semelhante ao processo de recuperação da memória: “Sem dúvida cada um tem, então, em si, pontos de começo e de comparação. Sem dúvida, quando mudam e desaparecem, descobrimos com eles que os cheiros são encontrados noutras noites, e as luzes, e as formas e a passagem das horas”.¹¹⁷ A referência à comparação e ao ato de encontrar umas coisas nas outras, quando estas deixam de ser visíveis, recorda a escolha já discutida do fragmento para dizer o lago por meio de outros detalhes da paisagem ou de indícios que recordam a sua existência. O grande lago, que contém as características de todas as outras coisas, é espaço de ligação e reúne em si todos os fragmentos. A procura do lago nas suas margens, que retêm a memória deste elemento, sublinhando, ao mesmo tempo, a sua ausência, pode ser uma forma de aplicar esta teoria da memória à representação das coisas do mundo. Note-se que o uso da forma condicional, recorrente no discurso de *Grands Lieux*, contribui também para a impressão de que a paisagem é dita com base no preenchimento de ausências por hipóteses e projeções imaginativas. Contudo, se há uma evidente atuação do sujeito sobre a paisagem, cuja presença no discurso é conseguida por meio de recursos que partem do observador, na passagem anteriormente citada notamos que, ao atentar nas características do lago, o sujeito é conduzido a pensar a impermanência dos seus próprios lugares. Uma vez mais surge a ideia de que as coisas se constroem por relações, o que se aplica também à construção do próprio sujeito na sua representação. Se o lago é símbolo de outros elementos, pode ser encontrado também em coisas fora de si, e se é construído por outros, participa, ao mesmo tempo, na sua construção. Deste ponto de vista, o lago acaba por exercer uma força importante sobre o sujeito,

¹¹⁷ “Sans doute chacun a ainsi, en soi, des points de départs et de comparaison. Sans doute, quand ils changent et disparaissent, découvre-t-on pas avec eux, que les odeurs, on les retrouve dans d’autres nuits, et les lumières, et les formes et le passage des heures.” (Gaudy 2017, 12).

absorvendo-o de forma total, e sobre o seu gesto da escrita, que se baseia inteiramente na procura da representação do lago. Constitui um “grande laboratório” também no sentido em que as suas características ajudam a refletir sobre aspetos do ser-se humano e dos conceitos, ideias e dúvidas que lhe estão associados.

Além de meio de construção de uma memória pessoal, o lago é ainda símbolo de uma memória coletiva. O percurso que o narrador faz em torno de Grand-Lieu passa pela descoberta do que está na envolvência deste elemento central, não apenas em termos de fragmentos do mundo natural que o envolvem e que o refletem, mas também da comunidade humana construída nas suas margens. Trata-se de outra manifestação do gesto de se debruçar sobre a distância para dizer um objeto, que encontramos na narrativa de Hélène Gaudy: “Quero penetrar as casas nas margens, traçar ligações entre o lago e os seus habitantes, ver como esse território se transforma, segundo que linhas e se estas se movem, sondar esse ponto líquido.”¹¹⁸ A comunidade compõe-se em torno de um elemento do mundo natural e este é entendido como sendo também por ela modificado. A expressão “vasos comunicantes”, que o narrador convoca mais do que uma vez, aponta para o sistema de relações que se estabelece entre o elemento central — neste caso em concreto, o lago — e a comunidade que cria as suas dinâmicas com base neste elemento de partida. Ambos compõem a paisagem e o sistema de trocas opera-se do centro para a margem e vice-versa. As descrições do lago partindo de outros elementos da paisagem que o rodeiam revelam um entendimento do objeto a partir do que com ele se relaciona. Este encontra-se também no modo como o lago se insere numa rede humana de existências e construções, com a qual partilha a mesma paisagem, que define e que o define. O ato de aproximar-se da comunidade para dizer o lago e, inversamente, tomar o lago como símbolo dessa comunidade, é também forma de notar a projeção de elementos exteriores que o narrador efetua sobre o mundo natural: “A esta topografia móvel acrescentam-se as narrativas que aqui me são contadas e das quais podemos extrair, com uma pinça delicada, minúsculos grandes lugares — porque o lago, como o livro a escrever atrai as confidências.”¹¹⁹ A topografia do lago é móvel também porque é entendida a partir de elementos exteriores que o definem e que o sujeito ativamente procura nas suas margens, como a imagem da pinça aqui descreve. Confirma-se ainda nesta afirmação a relação de proximidade que se estabelece entre o lago e o ato da escrita, no sentido em que este incita o narrador à evocação de memórias

¹¹⁸ “Je veux pénétrer les maisons des rives, tracer des liens entre le lac et ses habitants, voir comment ce territoire-là se transforme, selon quelles lignes et si elles bougent, sonder ce point liquide.” (Gaudy 2017, 45).

¹¹⁹ “À cette topographie mouvante s’ajoutent les récits qu’on me raconte ici et dont on peut extraire, avec une pince délicate, de minuscules grands lieux — puisque le lac, comme le livre à écrire aime les confidences.” (Gaudy 2017, 66).

peçoais, à recordação de histórias e ao estabelecimento de ligações. Estas são potencialidades da escrita no entendimento do eu e do mundo que decorrem da possibilidade de explorar a ambiguidade, a imprecisão, de experimentar ligações incertas que encontram ecos, precisamente, no caráter impermanente do lago.

Assim, que um lago na paisagem seja sentido como uma entidade que se escapa à vontade do sujeito de a dizer, indica-nos a presença de duas formas de distância, que marcam quer a paisagem, quer o gesto que procura pensá-la e representá-la no discurso literário. Em primeiro lugar, este mecanismo de aproximação à alteridade do mundo natural a partir da distância reflete o modo como elementos da paisagem, na sua dimensão mais próxima, imediata e concreta, são marcados pela diferença. A paisagem, muda e opaca, impõe uma distância, que recorda a relação entre o sujeito e o mundo natural na poesia de Philippe Jaccottet. Ao descrever o lago como um lugar silencioso — “É um lago silencioso onde não temos qualquer lugar (...)”¹²⁰ — o narrador destaca a incapacidade de compreender e de comunicar de forma transparente com o mutismo da paisagem. Embora se aproxime do espaço humano, “dos arrabaldes das casas”, mantém-se distante, de modo que o sujeito sente que não tem lugar neste espaço, cuja linguagem escapa à sua apreensão. Como resposta a essas características impermanentes que inicialmente pertencem ao lago, e que depois acabam por ser acentuadas na narrativa, o narrador escolhe permanecer à margem deste elemento. Repetidas vezes se dá conta do modo como a paisagem se mantém afastada e, na representação que dela se faz, procura replicar-se esta distância. É também possível que a sensação de esvaecimento provocada pelo mundo natural resulte na vontade de o representar. Encontramos, então, neste lago, o centro da reflexão em torno da necessidade do vazio, ou da falta, para o gesto da escrita. Mas, se na prosa poética de Jaccottet o sujeito poético procura a forma mais justa de dizer a experiência na paisagem, no instante da sua revelação e sem que os mecanismos da linguagem interfiram na sua perceção e no seu discurso, para o narrador de *Grands Lieux* o dizer das coisas faz-se por meio da sua ausência ou pela escolha de dirigir o olhar ao que está em redor do que se intenta conhecer. É por meio das ausências e das suas margens que se irá procurar um encontro com o lago. Ademais, a própria evanescência da paisagem parece conduzir à procura da imaginação para a trazer ao discurso. Recorre-se, assim, à projeção subjetiva sobre o lago que corresponde a esvaziá-lo da sua proximidade para poder dizê-lo, assumindo essa distância e usando-a como espelho. O lago é visto a partir de possibilidades, ações, sonhos e visões, de modo que o discurso nota o que está para além do que se vê para tentar chegar à compreensão

¹²⁰ “C’est un lac silencieux où l’on a aucune place (...)” (Gaudy 2017, 16).

do que é visível. Esta forma de se debruçar sobre o que está em redor para tentar chegar ao que se pode tocar faz de um elemento do mundo natural, como o lago, uma realidade em que se projetam, imaginam, desenham outras camadas sobre o que é imediatamente visível. Projetam-se nele metamorfoses, versões e repetições, bem como narrativas pessoais e imaginadas, encontradas e contadas por outros. Tal processo sugere que o que está *além* do concreto é mais fácil de nomear do que o que está próximo. Pela metáfora, que transcende o que é objetivamente dito acerca de uma determinada realidade, o sujeito aproxima-se da paisagem e da alteridade das coisas próximas, que não podem ser compreendidas com base num olhar objetivo e rigorosamente analítico.

Finalmente, o caminho percorrido nas margens do lago dá-se pelo recurso a outra forma de mediação, para além do olhar para os seus reflexos em detalhes da paisagem e da construção de narrativas pessoais e coletivas como meios de o trazer ao discurso. O desenho da procura pelo lago, em *Grands Lieux*, encontra uma forma de duplicação, nas páginas finais da obra, por meio da captura fotográfica. Nesta última parte, acompanhada do título “Photos”, que mantém o carácter vago na ausência de qualificação do objeto a que dá título, surge uma sequência de vinte e seis fotografias, da autoria de Hélène Gaudy. Na senda do que ocorre na narrativa, o lago mantém-se, na sua existência concreta, ausente da paisagem capturada pela lente. Gaudy recorre ao registo fotográfico para dizer a sua experiência do lago sem nunca o fotografar diretamente. Tal como nas fotografias danificadas, por vezes totalmente em branco, das quais parte a narrativa em *Un monde sans rivage*, como veremos em seguida, estas fotografias procuram representar a distância que separa o narrador do lago e não a sua presença. A ausência deste elemento nas fotografias constitui, novamente, uma escolha da autora como modo de, a partir da distância, representar a inapreensibilidade do lago ao olhar. Prossegue-se, novamente, por via da fotografia, à exploração das possibilidades de uma aproximação à coisa pela distância, de conhecer os elementos da paisagem pela exploração dos limites do objeto sensorial, ou seja, da sua presença naquilo que está fora dos seus contornos físicos. Uma vez mais, o lago é procurado na envolvimento das coisas ao seu redor. No par de fotografias inicial, as ervas rasteiras fazem a mediação entre o sujeito e a presença do lago. Como cobertura de uma parte deste elemento que ali teria estado, ou viria mais tarde a estar, as ervas ocupam todo o espaço da fotografia e estabelecem uma continuidade com o lago que, apesar da sua proximidade, o narrador sente vago e distante. Na prosa poética de Philippe Jaccottet, as flores e as ervas baixas despertam o maravilhamento e a gratidão do observador, fruto de ver as coisas novamente e surpreender-se com a infinitude dos seus estados reais. Pelo contrário, para o narrador de *Grands Lieux*, as ervas são entendidas como um indício, um reflexo e uma forma

de, pelo dizer do contorno, encontrar o lago. Outro exemplo encontra-se na fotografia dos juncos envoltos numa rede, que existem como símbolo e como codificação de uma coisa maior. Surgem como uma pequena abertura de claridade indiciadora de uma passagem para alguma coisa que se encontraria velada. Ao limitarem grandemente a capacidade de aceder ao lago, as fotografias de Gaudy em *Grands Lieux* (do mesmo modo que as dos viajantes em *Un monde sans rivage*) são fotografias do que está na sombra. Mais do que lançar luz sobre o objeto, desviam o olhar para o que está em redor. É a sombra que motiva o traçar do gesto de escrita, ao invés de ser a experiência do encontro a motivá-la.

Esta distância do que é próximo é fundamental na obra de Gaudy como na de Philippe Jaccottet. Encontrando-se presente em ambos os discursos, manifesta-se de formas distintas. A força dos detalhes da paisagem é a que brota na poesia de Jaccottet, agindo sobre o sujeito e impelindo-o ao ato poético para registrar esse encontro e a inquietação que suscita. Esta é uma poesia do exterior, e o seu traçar da paisagem acontece não na interioridade dos sentimentos e pensamentos íntimos, mas no sentir do mundo vivo. Em sentido contrário, a relação entre sujeito e paisagem faz-se em Gaudy pela procura na distância, pela mediação e pelo olhar para a margem como meio de acesso à memória, à imaginação e ao símbolo. Ao invés de Philippe Jaccottet, que vê as violetas na sua dimensão concreta, embora sinta que a sua compreensão total é inacessível, o narrador afasta-se do lago para o tentar dizer. É por meio de reflexos que experiencia o lago e é através deles, também, que o pode pensar. Em *Grands Lieux*, o narrador procura chegar às coisas não apenas por meio da projeção que nelas opera o sujeito, optando por um caminho afastado da sua existência concreta, mas pela própria mediação do olhar por via da adoção de um outro meio de representação. Trata-se, assim, de uma exploração das possibilidades de aproximação à coisa pela distância, de compreender um elemento da paisagem olhando para as suas margens. Afirma o narrador: “Caminho às voltas, criando a impressão um pouco ridícula de repetir pelo ato de caminhar um dos gestos da escrita — esperar que, no vazio em torno do qual escrevemos, se desenhará um lugar, uma narrativa, um rosto.”¹²¹ A distância da representação, no discurso ou por meio da lente é, afinal, em *Grands Lieux*, como o será em *Un monde sans rivage*, único meio de encontro entre sujeito e paisagem.

¹²¹ “Je tourne en rond me faisant l’effet un peu ridicule de redoubler par la marche l’un des gestes de l’écriture — espérer que, dans le creux autour duquel on écrit, se dessinera un lieu, un récit, un visage.” (Gaudy 2017, 48).

2.2. Da claridade do olhar de sobrevoo à sombra do lápis da natureza

Em *Un monde sans rivage*, o discurso é mediado por documentos — um conjunto de fotografias e um diário — que representam uma viagem ao (e no) deserto gelado do Ártico. Trata-se de objetos deixados por três viajantes suecos, o engenheiro Salomon August Andrée, autor do diário, o meteorologista Knut Frænkel e o fotógrafo Nils Strindberg, autor das fotografias, desaparecidos depois de uma expedição em balão de ar quente, em 1897, na tentativa de alcançar o Polo Norte. As fotografias que guiam o ato da escrita consistem possivelmente numa parte do arquivo da coleção “Andréxpeditionen”, atualmente em exposição no museu Grenna, na Suécia, mas com que o narrador diz ter contactado no museu Louisiana, em Copenhaga, referindo-se possivelmente à exposição “Arktis”, que ocorreu entre setembro de 2013 e fevereiro de 2014. A viagem dos três exploradores a bordo de um balão de ar quente tinha por objetivo a exploração científica das zonas geladas do Ártico, mas decorreu sobretudo da ambição de alcançar uma região ainda desconhecida. Não tendo suportado os fortes ventos polares, o balão despenhou-se na paisagem gelada, permanecendo os três viajantes no Ártico sem possibilidade de regresso, durante três meses. Em 1930, os seus corpos foram encontrados na ilha Kvitøya, preservados no gelo e, com eles, as fotografias tiradas por Nils Strindberg. A narrativa articula diferentes tempos: o processo, por parte do narrador, de entrar em contacto e analisar as imagens de Nils, a reconstrução da vivência dos viajantes, a digressão por experiências que estabelecem semelhanças com a dos exploradores suecos e, ainda, o relato de momentos em que outros analisam este conjunto de fotografias ou outros elementos associados a esta viagem. Trata-se de uma escrita que assenta na construção de cenários e simulacros, bem como na conjugação de diferentes vozes, mimetizando a indefinição das fotografias danificadas de Nils Strindberg, marcadas por espaços em branco, manchas e zonas de sombra. Estas imagens provêm de quarenta e oito rolos de uma das câmaras 13x18 Pettersson AB (Brito 2016, 17) que permaneceram soterradas no gelo durante décadas e que foram encontradas junto com os corpos dos viajantes. Reveladas nesse ano, mostram apenas pequenas partes do que inicialmente representavam, dada a longa estadia no Ártico que contribuiu em grande medida, além da simples passagem do tempo, para a sua degradação. Tendo por base estas imagens danificadas, o narrador assume a distância em relação à paisagem do Ártico e à viagem na sua reconstrução dessa experiência não vivida e irrecuperável.

Efetivamente, em *Un monde sans rivage*, contrariamente a *Grands Lieux*, não é a experiência vivida a originar a escrita, mas uma reprodução desse real. A fotografia surge como o plano de representação que medeia o pensamento da relação sujeito-paisagem, do encontro entre o humano e o mundo natural, a que o narrador nunca acede diretamente.

A experiência dos três viajantes, na recriação que dela se faz nesta narrativa, inicia-se num distanciamento face à paisagem do Ártico que intentam conhecer, dado que se situam num balão de ar quente, a partir do qual Nils pretende fotografar o deserto gelado. O balão representa um ponto de vista distanciado que os viajantes adotam, no início da exploração, sobre a paisagem. Este meio de deslocação aéreo, além de favorecer a captura fotográfica, confere estabilidade e segurança aos viajantes, por se encontrarem num ponto de vista elevado. A fotografia, neste primeiro momento da viagem, consiste num olhar externo à paisagem e num instrumento de mediação do ato de conquista daquele espaço desconhecido. De facto, a atitude distanciada dos viajantes no balão corresponde a um olhar mediado e vertical, contrário ao ato de caminhar adotado pelo sujeito poético na poesia de Philippe Jaccottet, que, na ausência de um objetivo definido, abre o corpo à expressão da paisagem. A vontade de alcançar o Ártico está sobretudo ancorada num desejo de conquista, relacionada com o poder e a vontade de transpor obstáculos. Assim se diz na seguinte passagem: “Como a águia, o seu balão saberá lançar um olhar penetrante sobre os confins do mundo, vê-los com essa precisão, essa clarividência que oferece o céu, e iniciar a sua possessão.”¹²²

A comparação com a águia confere a este olhar vertical uma intencionalidade que, longe de ser desinteressada, cria, entre sujeito e paisagem, um cenário de caça. A perseguição calculada e furtiva que esta imagem sugere é radicalmente diferente do “toque justo” como definido por Jean-Christophe Bailly. A caça não corresponde à breve união de um encontro, mas à perseguição da vitória e da posse sobre uma presa. Para a ideia de uma entrada na paisagem que fere e danifica contribui também a descrição de um olhar “penetrante”. Ademais, o recurso ao termo “possessão” aponta para a instrumentalização que marca o contacto com o mundo natural. A posse surge como ato final da procura de conhecimento científico, diferindo em grande medida da nomeação como discutida por Walter Benjamin. O ato de possuir não é aqui uma aproximação da “essência” das coisas, mas uma apropriação física e material dos elementos do mundo natural. O papel ativo do sujeito altera a existência da paisagem que o recebe, no sentido em que deixa de existir independentemente do observador para ser

¹²² “Comme l’aigle, son ballon saura jeter un œil perçant sur les confins du monde, les voir avec cette précision, cette clairvoyance que prête le ciel, et entamer leur possession.” (Gaudy 2019, 59).

“possuído”, tornando-se objeto da sua vontade.¹²³ A passagem faz também referência ao facto de serem explorados os “confins do mundo”, últimos lugares ainda incógnitos ao olhar de águia humano. Estes são percebidos como vastas extensões a serem usadas para satisfação das conquistas de uma sociedade crescentemente apoiada no progresso tecnocientífico. Os gestos de “precisão” correspondem precisamente ao ato de mapear, de conhecer integralmente, de medir e de descrever, característicos do método científico. A “clarividência” de um céu sem nuvens, a que é comparado o ponto de vista elevado dos viajantes, diz ainda uma transparência de que dúvidas e hesitações se encontram ausentes.

O olhar penetrante da águia enquanto forma controlada e calculada de se relacionar com o mundo em redor contrasta com a experiência de encontro com a paisagem, momentânea e seguida da constatação de um novo afastamento, na prosa poética de Philippe Jaccottet. O confronto com a alteridade da paisagem é aqui uma escolha consciente e não, como na sua poesia, um encontro inevitável que vem atingir o observador. Ao invés da procura tornar presente a experiência fugaz, fundada numa disponibilidade do corpo, sublinha-se nesta passagem a intenção marcada, por parte de um observador cujo olhar domina a paisagem, de descrever exaustivamente a realidade. A valorização de um saber totalizante, característico do pensamento de exploração e de apropriação, é ainda contrário à consciência da incapacidade de abranger todas as dimensões da existência dos elementos da paisagem, que é mecanismo de prosseguimento da busca na prosa poética de Jaccottet. Deste modo, esta descrição no seu conjunto opõe-se à ideia de “sombra”, distância que o narrador vai procurar explorar como forma mais justa de preservar o caráter indefinível e impercetível do próprio real.

A par da reconstrução da viagem dos três exploradores suecos, o narrador debruça-se, ao longo da narrativa, sobre diferentes episódios que dão conta de uma idêntica curiosidade não desinteressada que se verifica a partir do século XVIII em torno das zonas ainda desertas e desconhecidas do mundo. No capítulo “Ícare”, em que se descrevem diferentes tentativas de apreender o mundo a partir do alto, a tendência para se perspetivar a paisagem como objeto de conhecimento é associada ao mito de Ícaro. Numa alusão à queda que marca a falência do intento de conquista dos três viajantes, que discutiremos em seguida, Ícaro simboliza aqueles que se distanciam da paisagem ao procurarem um olhar abrangente. Este desregula a relação primitiva entre sujeito e mundo natural em que ambos se encontram envolvidos numa mesma

¹²³ O Grande Norte surge para Andréé como possibilidade de satisfazer uma vontade de apropriação que não poderia restringir-se ao espaço conhecido da Europa, como se verifica na seguinte passagem, comentário retrospectivo ao seu percurso: “Atravessou o Atlântico, deixou a Europa atrás de si. Demasiado pequena, a Europa, demasiado estreita, a Suécia. Precisa de mais, de maior, à escala da sua juventude.” (Gaudy 2019, 303).

escala de existência. Fala-se, por exemplo, de Élisabeth Tible, que terá efetuado, em Paris, um voo semelhante ao do padre Bartolomeu de Gusmão frente à corte em Lisboa, também mencionado pelo narrador. Descreve-se a invenção do balão *Mongolfière*, associada a estes progressos tecnológicos em matéria de aeronáutica, e referem-se também os voos de Félix Nadar, autor da primeira fotografia aérea, em 1858, e promotor de várias experiências de voos de balão, com o propósito de fotografar a paisagem a partir do alto. Estes exemplos de interesse pela paisagem com vista à sua captura, medição e eventual apropriação para necessidades humanas culmina com a viagem de Nils, Andrée e Knut, descrita do seguinte modo: “(...) eles também sabem que estão ali para fazer com que sua nação avance no imenso tabuleiro de xadrez, para anexar terras virgens, para trazer água ao moinho da descoberta e da dominação.”¹²⁴

Ao descrever estas experiências, o narrador recorre a termos e expressões como “dominação” na passagem citada, mas também, “aprisionar as nuvens”, “classificar o mundo”, “domesticar”.¹²⁵ Menciona também, por exemplo, a atitude obstinada do comportamento de Nadar, nomeadamente no que diz respeito à sucessiva renovação das suas experiências para alcançar um voo de balão bem sucedido. Os termos escolhidos apontam para a ideia de que estas experiências representam uma transição no modo de entendimento da paisagem: da contemplação para a instrumentalização. Precisamente, a propósito de Nadar e da fotografia como instrumento de posse, diz-se ainda no capítulo em questão: “O que vemos não chega: é preciso transformá-lo em prova, em instrumento.”¹²⁶

O mito de Ícaro apresenta igualmente uma relação com a viagem de Nils, Andrée e Knut. O deslumbramento face à perspectiva de descoberta de que decorre o voo dos viajantes, negligenciando a dimensão instável das dinâmicas atmosféricas da paisagem sobre a qual pretendiam estender o domínio da sua conquista, encontra reflexos na figura mitológica e nas consequências da ambição do seu próprio voo. O progresso concebido como apreensão e domínio do objeto move os exploradores, como lemos na seguinte passagem: “(...) é ainda um progresso, uma coragem, desterrar, arrancar, levar, apenas contribuindo para o aumento do saber, alimentar a convicção tranquila de se encontrar num lugar inesgotável, que seria

¹²⁴ “(...) eux aussi savent qu'ils sont là pour faire avancer leur nation sur l'immense échiquier, pour annexer les terres vierges, pour apporter de l'eau au moulin de la découverte et de la domination” (Gaudy 2019, 107)

¹²⁵ “emprisonner les nuages” “classifier le monde”, “domestiquer” (Gaudy 2019, 102, 105, 197).

¹²⁶ “Ce qu'on voit ne suffit pas: il faut le transformer en preuve, en outil.” (Gaudy 2019, 106).

impossível não aproveitar.”¹²⁷ A “convicção tranquila” diz uma ausência de inquietação decorrente da certeza, por parte dos viajantes, de estarem a caminho de um espaço infinito e inesgotável, passível de ser usado permanentemente. O narrador sugere uma mentalidade de exploração que marca o século XIX, enquanto período de experiências, de investigação arqueológica, de exploração geográfica e de colonização pelas potências europeias das terras do mundo ainda não “civilizadas”. Os verbos “desterrar”, “arrancar” e “levar” associam-se a uma noção de progresso, em que se adota uma percepção do mundo natural como matéria para saquear e se perspectiva a produção e acumulação de conhecimento científico como necessitando de atos de agressão de uma natureza supostamente inexaurível. Estes termos dizem uma apropriação em que o sujeito exerce uma força sobre o mundo que observa, manipulando as condições da sua existência primeira, retirando-o, inclusive, da sua forma e do seu espaço originais. Novamente encontramos nesta descrição uma atitude profundamente contrária à noção de “toque justo” que explorámos a propósito da prosa poética de Philippe Jaccottet, mas também ao distanciamento do narrador no ato de contemplação do lago, das suas margens, dos seus detalhes e reflexos, em *Grands Lieux*. A tranquilidade daquele que procura fechar a mão sobre o mundo que o envolve difere em grande medida da inquietação sentida pelo sujeito que, como notámos nas obras anteriormente discutidas, ao observar a alteridade das coisas, questiona a sua própria existência e capacidade de as compreender. Recordamos aqui o pensamento de Maurice Merleau-Ponty que, em *O Olho e o Espírito*, contrapõe à experiência de aproximação às coisas a atitude distanciada da ciência, que as manipula, ao invés de as habitar (2000, 13). Ponty refere-se a esta postura científica como “pensamento de sobrevoos”¹²⁸, que parece ser uma descrição adequada à atitude de exploração instrumental da paisagem, apontada em *Un monde sans rivage* como origem de um distanciamento do mundo natural. O narrador dá conta desta perspectiva marcada por uma vontade de apropriação que se inscreve sobre a paisagem: “O mundo, naquele tempo, está próximo e eles sentem o dever de apreender o mínimo átomo, o mínimo grão de pó, o mundo serve para isso mesmo, para ser descoberto (...).”¹²⁹ Novamente, sublinha-se a agência do sujeito sobre a paisagem que aqui se torna objeto ao serviço de uma vontade. O interesse pelos detalhes é contrário ao que se verifica

¹²⁷ “(...) c’est encore un progrès, un courage, de déterrer, d’arracher, de prendre, cela ne fait qu’accroître la somme des savoirs, nourrir la conviction tranquille de se trouver au cœur d’une manne inépuisable dont il serait regrettable de ne pas profiter.” (Gaudy 2019, 129).

¹²⁸ Afirma Maurice Merleau-Ponty em *O olho e o espírito*: “É necessário que o pensamento da ciência — pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto em geral — se coloque de novo num aí prévio, *in locus*, sobre o solo do mundo sensível e do mundo trabalhado.” (Ponty 2000, 20).

¹²⁹ “Le monde, en ce temps-là, est à portée de main, ils se doivent d’en saisir le moindre atome, la moindre poussière, il sert à ça, le monde, à être découvert (...).” (Gaudy 2019, 129).

na prosa poética de Jaccottet, pois o que dirige a sua atenção não é o maravilhamento perante a sua fragilidade e liberdade (como é também o caso relativamente às ilhas flutuantes do lago Grand-Lieu), mas a possibilidade de conhecer e apreender esses detalhes. A captura distanciada pela fotografia, na viagem de exploração de Andrée, Nils e Knut, surge, de modo semelhante, como meio de apropriação. Assim se diz na seguinte passagem: “A fotografia, a aeronáutica: mesmo combate. Trata-se sempre de apreender, de apanhar, de encolher, de possuir.”¹³⁰ Também estes termos associados ao ato da fotografia refletem a vontade de estabilização, de fixação e de captura que caracteriza o desígnio dos exploradores. O olhar da máquina fotográfica representa simbolicamente este modelo de objetividade, desprovido de irregularidades e de dúvidas no contacto com o mundo natural.

Em certas passagens, os viajantes, mesmo após a queda do balão, sob a reconstrução que deles faz o narrador, parecem manter uma vontade infantil de ver o que se esconde para além do mundo conhecido, imediatamente visível:

Porque além do orgulho de serem os primeiros e do reconforto de manterem uma ligação com a terra, há, perante esta densidade de paisagem, a sua curiosidade nunca apagada e o seu desejo louco, de entrever, no final da viagem, o continente branco que continuam a imaginar.¹³¹

Tal vontade infantil recorda um poema de Jaccottet em que se refere a curiosidade de ir ver o que está escondido ao olhar e que despertará um novo espanto no observador: “A criança sonha com passar para o outro lado das montanhas, o viajante fá-lo por vezes (...)”¹³² Esta curiosidade conduz os viajantes a entrever um convite naquilo que é desconhecido, nas terras geladas que apelam à construção de mapas para suprir a profunda alteridade do seu vazio. No entanto, embora o narrador retrate o que parece ser uma curiosidade de ver mais longe, revela-se, no decorrer da narrativa, que a sua curiosidade não implica uma disponibilidade para o maravilhamento, mas uma vontade de conhecer com a intenção de clarificar o mistério do mundo. Christopher Miller, em *Surprise: The poetics of the unexpected from Milton to Austen* (2015), descreve este pensamento científico do período iluminista, opondo-o a uma forma desinteressada de relação com a paisagem: “No discurso científico, a atitude desinteressada de curiosidade substituiu o estado de surpresa, que veio a ser entendido como representativo dos

¹³⁰ “La photographie, l’aéronautique: même combat. Il s’agit toujours de saisir, d’attraper, de rétrécir, de posséder.” (Gaudy 2019, 103).

¹³¹ “Parce qu’au-delà de la fierté d’être les premiers comme du réconfort de maintenir un lien avec la terre, il y a, devant cette densité du paysage, leur curiosité jamais éteinte et leur désir fou, d’apercevoir, à l’issue du voyage, le continent blanc qu’ils persistent à imaginer.” (Gaudy 2019, 225).

¹³² “L’enfant rêve d’aller de l’autre côté des montagnes, le voyageur le fait parfois (...)” (Jaccottet 2015c, 20).

«ignorantes e bárbaros».”¹³³ A contemplação que suscita a possibilidade de se ser surpreendido encontra-se na experiência que a prosa poética de Jaccottet descreve repetidamente. Esta é, de facto, conseguida por meio da ausência de um interesse particular que guie a busca, à exceção da vontade de pertença, que se sabe, de resto, ficar sempre aquém. A associação que o sujeito poético estabelece entre a inocência da infância e a abertura ao maravilhamento que a criança, mais facilmente do que o adulto, alcança é apontada por Miller. O espanto perante o enigma da paisagem, que decorre do ato de caminhar e da abertura dos sentidos ao mundo exterior na poesia de Jaccottet, estaria aqui mais próximo de um tempo que o narrador não define com precisão. Percebe-se, contudo, tratar-se de um tempo anterior ao das viagens ao Ártico e que se descreve do seguinte modo: “Durante muito tempo, tivemos o nariz na paisagem, fomos dela uma parte minúscula, enterrada, cega (...)”¹³⁴ O facto de o pensamento científico se tornar central parece corresponder, em certa medida, à marginalização do entendimento intuitivo que a criança tem do mundo, surpreendendo-se com ele sem sentir necessidade de o compreender inteiramente. Em *Geocriticism: Real and fictional spaces* (2007), Bertrand Westphal estabelece uma associação semelhante, que reflete as descrições do narrador, entre a ideia de uma eventual apreensão absoluta do mundo e o fim da surpresa que guia a relação humana com esse espaço até então aberto e inesperado que o circunda: “[o mundo] será representável na sua integralidade, finalmente apreendido como uma totalidade, qualquer coisa fechada em si mesma”.¹³⁵ O narrador aponta ainda para o modo como esta ação humana, que torna o mundo natural um objeto da sua vontade de desvendar, o expõe a alterações, fragilizando-o. A seguinte passagem sugere esta consciência, referindo as metamorfoses da paisagem que decorrem da ação humana:

Olhando bem, alguma coisa se adivinha, já, nas fotografias da expedição. Se detêm um tal poder de urgência e de melancolia, é porque não vemos somente Strindberg, Fränkel e Andrée a dissipar-se, mas adivinhamos também, no seu filtro de gelatina destruído, a desagregação do lugar onde caminham, esse lugar que julgávamos intocável e cujas metamorfoses fragilizam, por capilaridade, todos os nossos lugares conhecidos, as nossas imagens acumuladas.¹³⁶

¹³³ “In scientific discourse, the disinterested attitude of curiosity supplanted the slack-jawed stance of amazement, which came to be seen as «the hallmark of the ignorant and barbarous».” (Miller 2015, 304).

¹³⁴ “Longtemps, on a eu le nez dans le paysage, on en était une part minuscule, enfouie, aveugle (...)” (Gaudy 2019, 105).

¹³⁵ “[the world] will become representable in its entirety, finally apprehended as a totality, something closed in upon itself.” (Westphal 2007, 59).

¹³⁶ “À bien y regarder, quelque chose se devine, déjà, sur les photographies de l'expédition. Si elles recèlent un tel pouvoir d'urgence et de mélancolie, c'est qu'on n'y voit pas seulement Strindberg, Fränkel et Andrée en train de s'évanouir mais qu'on devine aussi, dans leur gélatine détruite, l'effritement du lieu où ils marchent, ce lieu

O pensamento expansionista e a visão utilitarista do mundo natural decorrente do desenvolvimento da técnica surgem como responsáveis por estas metamorfoses que nele se operam. Relaciona-se a atitude de domínio com o desaparecimento a que o narrador alude nestas páginas finais e que adúltera a experiência primordial com a paisagem. Revela-se, deste modo, uma consciência ética, poderíamos dizer de cariz ecológico, que pontua também a reflexão em *Un monde sans rivage*. Formula-se, em passagens como esta, uma condenação do privilégio dos interesses humanos num mundo crescentemente tecnicizado, que tende a negligenciar a estreita articulação entre a existência humana e a do mundo natural. Esta, sugere-se, depende da preservação da diferença e da linguagem particular da natureza. Nesta linha, é significativo que o deserto gelado represente também o lugar inicial de que todos os outros, inclusive os que a imaginação do sujeito gera, estão dependentes, e a consequente possibilidade do seu desaparecimento, o que aponta para esse entrechecimento entre a esfera do indivíduo e a do mundo que o circunda. Trata-se também de um pensamento semelhante ao que observámos em *Grands Lieux*, em que o lago, na sua impermanência e no carácter fugitivo dos seus ciclos e movimentos, é possibilidade de aceder a histórias e pensamentos, conceitos e possibilidades, e constitui um espelho dos lugares interiores do narrador. O vazio da paisagem deserta é visto como um “grande lugar” que alberga em si esses outros espaços individuais do observador que nele os projeta. A perda deste grande lugar na sua expressão original resulta de uma ação externa que lhe retira o mistério, o que fragiliza, por consequência, espaços e imagens interiores construídos a partir dele. Esse tipo de desvelamento do enigma do mundo exterior, e em particular do mundo natural, move, precisamente, os viajantes numa fase inicial.

A queda do balão representa, em *Un monde sans rivage*, um desequilíbrio na relação desejada pelos viajantes com a paisagem, inicialmente marcada pela distância dos observadores. A imagem da descida é central no decorrer da narrativa pois, na reconstrução feita da viagem e dos que a protagonizam, a queda representa a perda do lugar de estabilidade e vem abalar a intenção de capturar a paisagem. O olhar objetivo e abrangente a partir de um ponto fixo e vertical transforma-se num percurso em que é o próprio corpo que contacta com a paisagem. Embora no diário de Andrée o mesmo apresente uma visão distanciada e bem-humorada sobre o decorrer dos acontecimentos, inclusive no momento posterior à queda, ao olhar do narrador este contacto revela ser uma experiência que desestabiliza profundamente os viajantes. Na paisagem mais despojada — o deserto gelado — a alteridade do mundo natural

lointain qu'on croyait intouchable et dont les métamorphoses fragilisent, par capillarité, tous nos lieux connus, nos images amassées.” (Gaudy 2019, 301).

parece ser particularmente evidente. Se na prosa poética de Jaccottet a variedade de detalhes, múltiplos estados e nuances dos elementos do mundo natural são responsáveis por essa estranheza que atinge o sujeito, no caso da experiência dos viajantes é o vazio quase completo a estar na origem do assombro. A falha, concreta e simbólica, em que consiste a queda icária do balão, é inicialmente descrita pelo narrador por meio da comparação com um animal portador de uma enorme boca aberta: “Estão frente a uma forma sombria: um imenso balão caído, imóvel como um animal encalhado. Sente-se, no tecido estendido, o sopro de um vento, como se uma boca imensa o enchesse ainda.”¹³⁷

Esta imagem atribui ao momento da chegada à paisagem deserta, numa posição de nova proximidade, a inquietação associada ao animal encalhado. Diz-se, assim, a perda de poder de agência dos viajantes, agora sujeitos à ação que a paisagem exerce sobre eles. De facto, a boca aberta a que é comparada a paisagem sublinha a perturbação que para eles representa o deserto gelado, refletindo a entrada num grande vazio. Também a imensidão demonstra a força desmesurada da paisagem, capaz de derrubar grandes engenhos e vontades humanas. A queda representa o começo da perturbação que o mundo natural impõe no contacto próximo que com ele iniciam os viajantes, no seu mutismo, vazio e imensidão, mas também nos seus ritmos e configurações distintas. Descreve-se, por exemplo, a ausência de ciclos naturais que constituem habitualmente referências inabaláveis: “No inverno, no Svalbard, a lua nunca se põe. Está ali, algures, única forma vagamente familiar refletida pelo mar, pelo gelo.”¹³⁸ A impressão de ausência de margens, que decorre do apagamento da linha do horizonte, dada a homogeneidade das cores do céu e do mar, assim como a luminosidade permanente, constituem aspetos perturbadores ao observador. O título *Un monde sans rivage* espelha precisamente a imprecisão da paisagem a ser representada, cujos ritmos e contornos são estranhos ao olhar humano. A ausência de margens revela a extensão do desconhecido que constitui o Ártico e que foge ao conhecimento e domínio do ser humano, ainda que este procure tudo descrever, conter e categorizar, como o intentaram os viajantes. O gelo cria um efeito de suspensão, pois parece conservar a passagem do tempo e reter os estados primeiros de existência dos seus diferentes elementos:

Dá-se uma vertigem perante a ideia de que cada rocha revela os estados que atravessou, que por ela passaram e, de um momento para o outro, tudo o que povoa a paisagem

¹³⁷ “Ils sont devant une forme sombre: un immense ballon tombé, immobile comme un animal échoué. On sent, dans le tissu tendu, le souffle d'un vent, comme si une bouche immense le gonflait encore.” (Gaudy 2019, 9).

¹³⁸ “En hiver, au Svalbard, la lune ne se couche jamais. Elle est là, quelque part, seule forme vaguement familière reflétée par la mer, par la glace.” (Gaudy 2019, 274).

parece estar igualmente num adiamento, em suspenso, como se uma maré refluísse lentamente (...).¹³⁹

O enigma desta paisagem está neste seu estado de suspensão, que convoca uma antiguidade nela retida, cujas dimensões são dificilmente mensuráveis. Estas características contribuem para uma sensação de isolamento, que existe de facto, mas que é acentuada pela dimensão daquilo que está contido na paisagem, como se se tratasse de um palimpsesto conservando diferentes camadas que o entendimento humano não pode claramente definir. Deste modo, a paisagem deserta é marcada pela ausência de elementos familiares. A perda das referências que estabilizavam, também por via do hábito, o olhar distanciado, conduz a um descentramento do sujeito. Em simultâneo, e como consequência deste esvaziamento de referências, acentua-se a resistência interpretativa do mundo. Efetivamente, o desaparecimento do hábito que guia o humano em sociedade, permitindo a sua ambientação ao espaço, vem alterar a relação do sujeito com o que lhe é exterior e turvar a claridade do seu olhar. A luminosidade intensa da paisagem gelada tolda a visão dos viajantes, o que faz com que a sua aproximação a este lugar não corresponda a um entendimento crescente do mesmo, pelo contrário. A luminosidade atinge como um ferimento, como se descreve na seguinte passagem: “(...) a queimadura do branco, a famosa cegueira das neves que cega lentamente, mas seguramente.”¹⁴⁰ Esta cegueira associa-se à queda numa conjunção simbólica de deflação da capacidade de compreensão do sujeito face ao mundo natural. A experiência no deserto gelado distingue-se, então, de um modo de relação entre o sujeito e a paisagem marcado pela obediência à satisfação contínua da vontade de ver. Apesar de mais libertos do véu da sociedade, o olhar dos viajantes não se clarifica, antes se torna mais turvo como consequência dessa perda das referências familiares. Estabelece-se aqui uma diferença relativamente à relação com a visão que notámos na prosa poética de Jaccottet. Nela, o sujeito poético procura atribuir ao seu olhar a limpidez necessária à possibilidade de ver as coisas tal como estas são realmente na sua dimensão mais concreta. As referências, culturais e linguísticas, que familiarizam a alteridade do mundo natural, são uma forma de, no entendimento do sujeito poético, turvar o olhar e de impor um véu sobre a luminosidade das coisas. Encontramos, então, duas concepções distintas do ato da percepção: para o eu lírico das obras de Jaccottet a visão decorre da intuição, da exposição ao voo das aves que atingem o observador na sua distância;

¹³⁹ “Un vertige saisit, là, à l'idée de tout ce que la roche révèle, des états qu'elle a traversés, qui sont passés sur elle, d'un coup, tout ce qui peuple le paysage paraît également en sursis, en suspens, comme si une marée immense refluit très lentement (...).” (Gaudy 2019, 300).

¹⁴⁰ “(...) la fameuse cécité des neiges qui aveugle lentement mais sûrement.” (Gaudy 2019, 127).

os viajantes, pelo contrário, veem através dos instrumentos, das concepções científicas-culturais e do conforto que o hábito oferece. Despido desses véus, o seu olhar não se torna mais luminoso, mas cega. O narrador irá, contudo, encontrar no olhar mais turvo uma forma de abertura à impermanência da paisagem e uma libertação da clausura na obsessão de construir um saber total sobre as coisas do mundo exterior. Embora o estado de errância seja uma consequência evidentemente não premeditada pelos próprios, a deambulação dos três viajantes abre caminho a um encontro com o exterior no abandono das suas primeiras esperanças de conquista. A queda representa também o início do movimento constante de caminhar que marca a vivência dos três viajantes no Ártico. Estes caminham como se a imobilização fosse impossível: “Caminham hoje como ontem, a qualquer hora, de noite, de dia (...)”¹⁴¹ A convicção de que a viagem de balão seria um percurso de um ponto de partida, o Svalbard, a um ponto de chegada, passando pelo Polo Norte, numa viagem direta e linear, é simbólica do progresso destruído pela circularidade da paisagem. Justamente, a repetição constante do retomar da marcha atribui um efeito de suspensão temporal ao percurso, que sugere a anulação de uma dinâmica de progresso associada à vontade de compreensão absoluta inicial, que guiava a tentativa de posse do espaço. As marcas desta circularidade encontram-se, nomeadamente, na descrição de um tempo longo experienciado pelos viajantes, que é reiterada ao longo da narrativa: “Começam por esperar, *muito tempo*, vários dias, perto do balão despenhado (...)”, “(...) nessas *longas* horas (...)”, “(...) é a paisagem inteira e, com ela, o tempo, *que pararam* (...)”, “(...) estão *presos* no frio, no tempo, no escuro (...)”¹⁴²

Tal como a própria paisagem parece suspensa nos seus ritmos e na sua evolução, os viajantes perdem a possibilidade de progredir no seu entendimento, o que encontra eco nestas imagens de suspensão do movimento. A deflação da atitude inicial do sujeito perante a paisagem é representada também na sujeição do corpo e dos sentidos à atuação do mundo natural. A imagem “(...) o herbário em que se transformava o seu peito (...)”¹⁴³, por exemplo, vem sugerir o esbatimento de fronteiras entre o corpo e a presença do exterior que nele se grava. Noutras passagens, o corpo dos viajantes é descrito pelo narrador como um diário construído pelas “(...) plantas que secavam junto à pele (...)”¹⁴⁴ Tal como o pessegueiro que vinha atingir

¹⁴¹ “Ils marchent aujourd'hui, comme hier, à n'importe quelle heure, la nuit, le jour, pareil (...)” (Gaudy 2019, 134).

¹⁴² “Ils commencent par attendre, *longtemps*, plusieurs jours, près du ballon échoué (...)”, “(...) en ces *longues* heures (...)” (Gaudy 2019, 112), “(...) c'est le paysage entier et le temps avec lui qui avec eux *s'est arrêté* (...)”, “(...) ils sont *coincés* dans le froid, dans le temps, dans le noir (...)” (Gaudy 2019, 117). (Sublinhados nossos).

¹⁴³ “(...) l'herbier que devenait leur poitrine (...)” (Gaudy 2019, 302).

¹⁴⁴ “(...) les plantes qui sèchent à même la peau (...)” (Gaudy 2019, 302).

o olhar do sujeito poético em *La Semaïson*, de Philippe Jaccottet, na narrativa de Gaudy a paisagem deserta está na origem de uma experiência semelhante: “Os seus corpos atravessados pela paisagem, marcados por tudo o que a compõe, fundem-se nela, começam a assemelhar-se-lhe.”¹⁴⁵ Laurent Demanze, autor do artigo “L’œil est une plaque photographique. Résistance mélancolique de l’archive chez Hélène Gaudy” (2020), aponta justamente para o modo como, no percurso dos viajantes na paisagem gelada, a pele se torna mediadora, quebrando a distância protetora que o balão distanciado oferecia. Os limites dos corpos dos viajantes fundem-se com o espaço, tornando-se matéria dificilmente situável entre texturas: “Por vezes, no bote e quando a intensidade do mar se faz sentir, deslizar como se sobre um rio veloz, mas frente a si, nenhum desfiladeiro, nenhuma cascata, só o corpo sem fim, na horizontal.”¹⁴⁶ O corpo é representado não como matéria fixa e enclausurada nas suas fronteiras, mas como movimento, numa corporeidade que se constrói como relação do sujeito com o mundo e com a alteridade. Este corpo, dorido e danificado pelo caminhar constante, marcado pelas queimaduras e pelo estado semi-delirante de febre, pontua a descrição da viagem errante: “(...) reconhecer nos seus rostos os seus olhos febris, a sua testa queimada.”¹⁴⁷ Tal modo de se aproximar do meio envolvente com base na adaptação do sujeito constitui um modelo de conhecimento que contraria a hierarquia que situa aquele que pretende conhecer acima (e fora) do objeto de conhecimento. A proximidade à paisagem implica que o sujeito que contempla não se limite a agir, primeiramente através da observação e depois do registo, mas seja afetado por essa aproximação. Efetivamente, a superioridade da razão, do conhecimento científico, ou, poder-se-ia dizer, do progresso, é menorizada no relato que o narrador faz da experiência destes viajantes. Não se retrata um envolvimento pacificador com o mundo natural, mas um contacto com a paisagem que age sobre a individualidade do observador. Os viajantes abandonam um olhar distanciado sobre o mundo natural e tornam-se parte dele, penetrando uma zona de indiscernibilidade entre sujeito e objeto. Esta diluição das fronteiras estanques do sujeito e da sua vontade de compreensão do que lhe é exterior é mencionada pela autora numa entrevista acerca de *Un monde sans rivage*: “Vemos estes homens na tentativa persistente de ver, e dissolverem-se pouco a pouco nesse desejo de ver: ser engolidos, nas suas próprias imagens,

¹⁴⁵ “Leurs corps sont traversés par le paysage, marqués par tout ce qui s’y traîne, ils s’y fondent, ils s’y perdent, ils se mettent à lui ressembler.” (Gaudy 2019, 139).

¹⁴⁶ “Parfois, sur le canot et quand la mer est vive, glisser comme sur une rivière rapide mais devant soi, aucun canyon, aucune cascade, juste le corps sans fin, à l’horizontale.” (Gaudy 2019, 226).

¹⁴⁷ “(...) reconnaître dans leurs visages ses yeux fiévreux, son front brûlé.” (Gaudy 2019, 224).

pela paisagem que tanto quiseram esgotar.”¹⁴⁸ O ato de caminhar replica em certa medida o momento da queda, uma vez que a possibilidade de desequilíbrio é uma constante para os viajantes: “(...) cada gesto pode comprometer o seu equilíbrio precário e conduzi-los ao vazio.”¹⁴⁹ Deste modo, a consciência que o sujeito tem da sua presença no espaço está, repetidas vezes, associada ao momento em que sente perdê-la. A experiência dos viajantes no Ártico concretiza, tornando-a mais literal, a força com que a paisagem atinge o eu lírico na poesia de Jaccottet, em que a violência do real é também notada, como apontávamos no primeiro capítulo. Recordemos as palavras do sujeito poético em *Après beaucoup d’années* (1990), referindo-se aos pássaros, elementos recorrentemente notados na sua prosa poética: “havia, na ascensão e no canto dessas pequenas criaturas uma violência que ainda me preenche”.¹⁵⁰ Assim, também em *Un monde sans rivage* a prontidão inicial de um contacto distanciado como forma de conhecimento requer, afinal, a transformação da própria subjetividade, num processo de troca mútua. Não somente o sujeito age sobre a paisagem, mas a paisagem define em parte a sua existência e capacidade de entendimento.

A queda do balão é, então, acesso a um reverso da percepção do mundo natural enquanto objeto de um olhar de domínio. Na experiência dos viajantes, o narrador interessa-se pelo que no seu desígnio de conquista, que espelha muitos outros semelhantes, são marcas de sombra, de imprecisão e de incapacidade de conhecer. A viagem de Nils, Andrée e Knut na paisagem do Ártico constitui uma forma de pensar um contacto próximo com o mundo natural na sua alteridade, distinta de uma procura ativa de conhecimento. A entrada num espaço desconhecido, que conduz à criação de uma relação com o que é exterior ao eu, implica a reponderação da sabedoria humana aplicada ao entendimento profundo da alteridade do mundo. Num dos capítulos finais de *Un monde sans rivage*, o narrador sugere, precisamente, a necessidade de adotar uma postura recuada para que a paisagem se preserve da ação que os sujeitos lhe impõem:

¹⁴⁸ “On les voit, ces hommes, s’acharner à voir, et se dissoudre peu à peu dans ce désir de voir: être avalés, sur leur propres images, par le paysage qu’ils ont tant voulu épuiser.” (Gaudy 2019b).

¹⁴⁹ “(...) chaque geste peut faire vaciller leur équilibre précaire et les précipiter dans le vide.” (Gaudy 2019, 97).

¹⁵⁰ “Il y avait dans l’ascension et le chant de ces petites créatures une violence qui me remplit encore.” (Jaccottet 1990, 144).

(...) seria preciso fechar os olhos durante anos, séculos, até que o mundo descansa do nosso olhar, que os lugares se tornem mitos que voltariam a viver em nós sob forma de memórias ou ilusões possíveis, até não termos a certeza se existiram.¹⁵¹

Representar esta viagem parece ser para o narrador uma forma de dar a ver um modo de contacto com o mundo em que, havendo uma aproximação do sujeito à paisagem, tal significa preservar a distância que naturalmente existe entre ambos. A postura de observação a partir de um ponto de vista distanciado procura apreender cada detalhe da paisagem, nomeadamente por meio da captura fotográfica. Em contrapartida, a diluição de fronteiras do sujeito inserido no mundo natural contribui, paradoxalmente, para que esta conserve a sua alteridade. Ao mesmo tempo, conduz a que a relação entre as partes assente na surpresa da descoberta e na interrogação. Se a visão inicial dos viajantes está de acordo com uma vontade de conhecimento total, associada à clarividência mencionada na passagem anteriormente citada, que é também comparada à ausência de “noite”, pois “(...) não deve haver mais noite atrás das pálpebras.”¹⁵², o narrador pretende justamente recuperar estas zonas de sombra.

As diferentes formas de distanciamento face à apreensão da natureza, que o narrador associa simbolicamente à queda do balão, são replicadas no modo como se observa e se reflete ao longo da narrativa sobre as fotografias danificadas de Nils. Também na fotografia, enquanto modo de representação, se observa uma transição semelhante à que ocorre na viagem, de um ponto alto para uma descida que, embora aproxime fisicamente os viajantes da paisagem, torna mais turva a sua visão. Como discutido, o ato de fotografar associado ao início da viagem no balão corresponde a uma vontade de conhecimento, de estabilização e de apropriação do mundo natural. Assim se diz na seguinte passagem: “É a prova de que a fotografia já não mostra apenas a superfície das coisas, que é capaz de captar o que o olho não pode ver: as marcas do tempo como o interior do corpo, tudo o que vai morrer, tudo o que está vivo.”¹⁵³ A fotografia é o olhar de sobrevoos de que fala Ponty, na sua capacidade sobre-humana de penetrar o interior das coisas, mas sem que esse olhar penetrante estabeleça um verdadeiro encontro com o mundo sobre o qual lança o seu poder de reprodução mimética. As fotografias de Nils Strindberg, pelo contrário, têm a particularidade de se encontrarem danificadas, colocando em causa a sua posição enquanto modelo portador de uma perfeição na representação que assegurasse a

¹⁵¹ “(...) il faudrait fermer les yeux pendant des années, des siècles, jusqu'à ce que le monde se repose de notre regard, que les lieux redeviennent des mythes qui revivraient en nous à l'état de souvenirs ou d'illusions possibles, jusqu'à ce qu'on ne soit plus sûrs qu'ils ont existé.” (Gaudy 2019, 302).

¹⁵² “(...) il ne doit plus y avoir de nuit derrière les paupières.” (Gaudy 2019, 207).

¹⁵³ “C'est la preuve que la photographie ne montre plus seulement la surface des choses, qu'elle est capable de capter ce que l'œil ne peut pas voir: les traces du temps comme l'intérieur du corps, tout ce qui va mourir, tout ce qui est vivant.” (Gaudy 2019, 206).

capacidade do sujeito de capturar realmente a paisagem. As fotografias foram, em 1930, no mesmo ano em que as retiraram do gelo, reveladas por um fotógrafo, John Hertzberg (1871-1935), no Instituto Real de Tecnologia, em Estocolmo. O narrador descreve o momento da revelação das fotografias num capítulo intitulado precisamente “Révélateur”, no qual aponta para as alterações significativas que este conjunto de fotografias sofreu pela ação do gelo, da água e da luminosidade. Os rolos degradaram-se depois de terem sido revelados por Hertzberg, restando apenas o que este fotógrafo conseguiu extrair nas cópias que realizou. Da fotografia mimética, a que se associa um poder de atuação superior, quase relembrando, na passagem citada, uma atuação *ex-machina*, o narrador debruça-se sobre as fotografias danificadas, que toldam a capacidade de um olhar desimpedido e de longo alcance. A materialidade gasta destas imagens parece ser um reflexo da deflação do olhar abrangente e penetrante associado à intenção inicial da captura fotográfica. Estabelece-se, assim, uma correspondência entre a ação da paisagem deserta na fotografia e nos viajantes, na estranheza que esta provoca. Tal como o deserto gelado, as imagens de Nils Strindberg toldam a visão, dado que o seu próprio percurso no decorrer do tempo conduziu à perda da sua nitidez inicial e, conseqüentemente, do acesso ao objeto a que se dirigiria o olhar de quem as captou. Ao referir as fotografias, o narrador cria uma ambigüidade entre as imagens e o que poderia ser uma descrição da paisagem gelada:

A imagem possui toda a estranheza dos começos da fotografia, dos primeiros retratos de pessoas anónimas e de espectros. Uma grande quantidade de pontos escuros que a crivam como insetos. A sua superfície é de um cinzento aveludado, de um mar ondeando com reflexos de ondas deixados pela luz, lisa como um tecido, profunda como água, semeada de constelações abstratas, manchas, crepitações, margens que escorrem como tinta, marcas de uma claridade demasiado violenta manchando a paisagem ou vapor a dissipar todas as nuances de negro.”¹⁵⁴

A comparação com o mar, que descreve a fotografia como sendo “profunda como água”, cria, desde logo, a impressão de um espaço com dimensão e profundidade, características que se esperam de elementos dotados de relevo, mais do que de um objeto bidimensional como é a fotografia. Encontra-se a sensação de profundidade, inversamente, em altura, na referência às constelações, e ainda uma profundidade imaterial, na menção aos espectros. Desenha-se, por fim, uma “atmosfera” gasosa, que sugere também a

¹⁵⁴ “L’image porte toute l’étrangeté des débuts de la photographie, des premiers portraits d’anonymes et de spectres. Une multitude de points sombres la criblent comme des insectes. Sa surface est d’un gris velouté, d’une mer moirée de reflets vagues laissés par la lumière, lisse comme un tissu, profonde comme l’eau, semée de constellations abstraites, taches, crépitements charbonneux, bords qui bavent comme l’encre, traces d’une clarté trop violente rayant le paysage ou vapeur qui dissipe toutes les nuances de noir.” (Gaudy 2019, 9).

tridimensionalidade da superfície da fotografia. Todas estas diferentes formas de aludir à sua extensão apontam para algo que não é nítido, mas, pelo contrário, como dito no início da citação, anónimo e estranho. Essa impressão de sombra difere da ideia de captar e tornar a paisagem familiar que discutimos anteriormente. Trata-se de uma descrição em que o conjunto de referências esconde, cega, turva o olhar e aponta para o que é rarefeito, opondo-se ao ato de tornar nítido e facilmente visível. Seguem-se as referências às margens que, tal como no deserto do Ártico, se diluem, e ainda ao mar que reflete a luz, recordando a confusão entre o mar de gelo e o céu no deserto gelado, dada a ausência de horizonte nesta paisagem. As marcas da luminosidade intensa, responsáveis pela cegueira concreta e simbólica dos viajantes, são, justamente, as que, segundo o narrador, o gelo terá deixado nas fotografias tiradas por Nils Strindberg. Expostas durante décadas, a paisagem tornou-as também desprovidas da capacidade de darem a ver. A descrição no seu conjunto cria a impressão de uma imagem turva que replica as limitações do olhar e da possibilidade de compreensão dos viajantes durante o seu tempo de errância. De facto, as imagens de Strindberg caracterizam-se pela indefinição do que representam:

Algumas são demasiado pálidas, outras sobreexpostas. Em breve, adivinhamos a matéria do gelo que revela ravinas, rugas que desgastam o branco, que o quebram em blocos compactos. Por vezes, é uma montanha, mas poderia ser, também, um animal deitado.¹⁵⁵

As falhas da imagem confrontam o observador com um conjunto de lacunas que o faz experienciar a perda de referências, o desconhecido, o “branco” da imagem, reproduzindo o vazio da paisagem. Tal como o deserto gelado, o narrador descreve a fotografia como um espaço apenas constituído por reflexos, desprovido de pontos de identificação. Deste modo, as fotografias de Strindberg, que deveriam ser a âncora protetora da certeza do real e da capacidade de sobre ele poder construir representações transparentes, oferecem, ao invés, uma representação insuficiente da paisagem e da sua vivência nesse espaço, suscitando inquietação e questionamentos no recetor. De facto, o arquivo fotográfico de Nils, marcado por falhas, véus e sombras, constitui um modelo que a palavra pretende reproduzir. Tal como o narrador de *Grands Lieux*, centrado na impermanência do lago e nas ausências que os seus movimentos de retração deixam na paisagem, em *Un monde sans rivage* a falha no entendimento e na apreensão total das coisas é também uma questão central, impulsionadora do gesto da escrita.

¹⁵⁵ “Certains sont trop pâles, d’autres solarisées. Bientôt, on y devine la matière de la glace qui révèle des ravines, des rides qui usent le blanc, le brisent en blocs compacts. Parfois, c’est une montagne mais ce pourrait être, aussi, un animal couché.” (Gaudy 2019, 17).

Hélène Gaudy afirma, a esse propósito: “Quis escavar este inverso. A questão da falha interessa-me.”¹⁵⁶ A referência ao inverso é importante, pois já em *Grands Lieux* se verificava a procura do reverso para descrever ou construir uma reflexão sobre determinado elemento. Assim, a fotografia replica o modo como a paisagem deserta constitui uma deflação do entendimento total ao olhar dos viajantes e retira poder de representação aos gestos que tentam apreendê-la. Debruçar-se sobre estas fotografias danificadas é, em *Un monde sans rivage*, a escolha da distância, que se alinha com a tendência de partir do olhar sobre as margens de um elemento natural para procurar a aproximação ao mesmo. O interesse pelos registos fotográficos que testemunham o primeiro olhar dos viajantes sobre o Ártico poderia advir da vontade de lhes dar sentido a partir de uma sequência narrativa organizadora, mas o que resulta deste interesse é uma desorientação que mimetiza o caminhar errante das personagens. “Avançam como num sonho pesado, lento (...)”¹⁵⁷, descreve o narrador imaginando o caminhar dos viajantes. Notamos o modo como em ambas as obras de Hélène Gaudy que referimos se encontra a necessidade de partir de lugares e experiências perdidas: no primeiro, os vestígios do lago e as memórias de infância, histórias, materiais e primeiros olhares perdidos; no segundo, os documentos que suscitam imaginar os passos dos viajantes sobre a paisagem ainda desconhecida do Ártico. São os espaços vazios que trazem o desejo de preenchimento do contorno, de tornar presente uma experiência perdida, irrecuperável e, por isso, imaginada e reconstituída por vestígios. Afirmava-se em *Grands Lieux* a esperança de que “(...) no vazio em torno do qual se escreve, se desenhará um lugar, uma narrativa, um rosto.”¹⁵⁸ Estabelece-se, também, em *Un monde sans rivage*, uma associação entre a ausência e a construção narrativa que relembra este processo. A paisagem não experienciada acentua este gesto de representação que surge como preenchimento de um vazio.

Num breve apêndice a *Un monde sans rivage*, intitulado “Bibliographie et Pistes”, a autora refere o ensaio de Jean-Christophe Bailly, *L’Instant et son ombre* (2008) uma das obras que o ensaísta dedica à fotografia. No primeiro capítulo, sobre o aparecimento do visível neste tipo de representação, intitulado “Une meule en plein soleil”¹⁵⁹, Bailly parte das experiências fotográficas de William Fox Talbot¹⁶⁰ no volume *The pencil of nature* (1844) para discutir o

¹⁵⁶ “J’ai voulu creuser cet envers. La question de l’échec m’intéresse.” (Gaudy 2019b).

¹⁵⁷ “Ils avancent comme dans un rêve lourd, lent (...)” (Gaudy 2019, 262).

¹⁵⁸ “(...) dans le creux autour duquel on écrit, se dessinera un lieu, un récit, un visage.” (Gaudy 2017, 48).

¹⁵⁹ Trata-se de uma alusão ao título de uma pintura de Claude Monet, mas refere-se também a uma das duas fotografias que guiam a redação do ensaio de Bailly. Uma das vinte e quatro imagens do livro de Talbot, a fotografia em questão representa igualmente um fardo de palha.

¹⁶⁰ Talbot (1800-1877) foi o inventor do calótipo, um negativo registado em papel tornado fotossensível a partir da conjugação de uma solução salina com nitrato de prata. No seu catálogo de fotografia, a primeira publicação

modo como a fotografia e o real se encontram e se relacionam. Ao tomar este texto como referência, Gaudy aproxima a sua obra da reflexão sobre o surgimento da fotografia nas suas origens e, sobretudo, do questionamento sobre o visível, a que Bailly estende o seu comentário a partir da representação fotográfica. Efetivamente, esta é entendida, no seu ensaio, como ponto de partida para pensar o enigma da visibilidade das coisas e interrogar as relações entre a percepção do sujeito, a alteridade do mundo e o seu registo. Talbot apresenta um entendimento do ato fotográfico como um processo natural, atribuindo-lhe o nome “pencil of nature”, expressão que guia a discussão de Bailly ao longo do capítulo em questão. Os “desenhos fotogénicos” — impressões de silhuetas gravadas por meio da reação entre compostos químicos e a ação da luz — são a expressão mais evidente de uma escrita do sol. Segundo Talbot, estas fotografias constituem uma forma de representação gerada pela mão da natureza. A deposição do mundo na matéria dá-se sem revelar o seu fundo e surge sob a forma de uma presença de que a “superfície” é indicadora. A fotografia afigura-se como o processo de tornar visível uma ação invisível, enquanto indício de algo que permanece à distância. Efetivamente, em *L’Instant et son ombre*, concebe-se este processo como um encontro, no qual a atitude do sujeito que fotografa tende para a passividade. Na esteira da expressão com que Talbot descreve o fenómeno fotográfico, e que desde logo retira em grande medida a intencionalidade do processo, a passividade daquele que em princípio diria “eu” por meio do traçar do seu gesto, e que aqui está quase ausente, parece ser o meio que possibilita este encontro. Segundo Talbot, os começos da fotografia significam que o mundo passa a deter o pincel, aquando do advir das primeiras experiências que a sua obra alberga e do próprio daguerreótipo, também apresentado pelo seu criador como “(...) um processo físico e químico que confere [à natureza] a facilidade de se reproduzir a si mesma.”¹⁶¹ Esta abertura para receber a impressão do mundo recorda a chapa sensível que mencionava Cézanne. Os desenvolvimentos da ciência e da técnica, tanto no caso dos viajantes como no caso de Talbot, permitem a captura da representação da natureza. Mas no caso das fotografias de Talbot, esses avanços feitos pela humanidade colocam-na num lugar passivo, dando atividade à natureza. As “palavras de luz”, que este autor encontra possibilitadas pelo meio fotográfico, são um encontro entre o mundo e a esfera humana da

do género, *The pencil of nature* (1844), composto por reproduções de trinta e quatro negativos, Talbot usa pela primeira vez o termo fotografia, apresentando esse novo meio de representação como uma escrita de luz. Bailly destaca na obra de Talbot uma alegria face a essa nova arte da representação e compara a ideia do “lápiz da natureza” com a ideia de Novalis de que “tudo fala” (Bailly 2008, 6). A fotografia é apresentada por Talbot como possibilidade de atribuir uma linguagem a todas as coisas.

¹⁶¹ “(...) un procédé physique et chimique qui lui donne [à la nature] la facilité de se reproduire elle-même.” (Daguerre apud Bailly 2008, 26).

representação em que não se opera uma fusão, uma adaptação da primeira à segunda. A matéria destas palavras é a luz, sem a qual não se constituem.¹⁶²

Jean-Christophe Bailly encontra nestas primeiras experiências fotogénicas características que se mantêm ao longo da evolução da fotografia. O autor faz uso de uma imagem materna — “o ventre da luz”¹⁶³ — para descrever o depositar da luz no material fotográfico. Esta diz a impressão de um encontro com o mundo na sua voz, de que o “lápiz da natureza” de Talbot dava já conta, mas que o Bailly concretiza, fazendo dessa ação da luz o experienciar de um modo antigo e primeiro de linguagem do mundo. Em *L’instant et son ombre*, considera-se que a fotografia se distingue do traço do desenho ou da pintura por ser uma deposição, de que está ausente o contacto entre o real e o que o fixa.

Em *Un monde sans rivage*, o capítulo “Constelações” é dedicado às experiências fotográficas que August Strindberg (1849-1912), escritor sueco e, por coincidência, tio de Nils Strindberg, realizou por volta de 1893-94. As suas *Celestografias* partilham com o “lápiz da natureza” de Talbot a ideia de uma *graphia* do mundo natural. Ao expor placas fotográficas à luz das estrelas, Strindberg pretendia que as estrelas se desenhassem nelas sem intervenção ativa da mão humana ou de uma máquina a servi-la. Strindberg parece ter acreditado num primeiro momento que a sua experiência funcionara e que teria conseguido gerar o surgimento do céu noturno estrelado nas suas placas. Tal foi, contudo, rejeitado pela comunidade científica, pois estas formas tinham sido obtidas pela conjugação química das placas com elementos exteriores, nomeadamente poeiras. De qualquer modo, as experiências de Strindberg representam, como as de Talbot, o fascínio pelo mistério da visibilidade do mundo e a possibilidade de aceder a esse surgimento por via da representação, sem a intervenção corruptora da mão ou do olhar humano. Existe também, aparentemente, uma proximidade entre o processo de danificação das fotografias de Nils Strindberg, nas quais a paisagem se grava, modificando-as por ação própria, e a experiência de August Strindberg, ao tentar que a luz celeste se gravasse, sem intervenção de uma máquina, nas suas placas fotográficas. É particularmente relevante, contudo, o facto de o narrador considerar a experiência de August como sendo a expressão de uma vontade de reprodução mimética do mundo natural que não difere em grande medida da tentativa de compreensão total ambicionada por exploradores e cientistas. Trata-se de uma perceção distinta da que apresenta Bailly relativamente às experiências de Talbot, entendendo-as como um encontro do ato de representação com a

¹⁶² Jean-Christophe Bailly considera a fotografia como uma forma de derrota: a derrota do dizer do sujeito para a expressão do mundo sobre esse sujeito.

¹⁶³ “le ventre de la lumière” (Bailly 2008, 42).

expressão da exterioridade das coisas. Pelo contrário, afirma-se na seguinte passagem, acerca do efeito da vontade de conhecimento e de estabilização do mundo natural de que as *Celestografias* são, ao olhar do narrador, símbolos:

Essas extensões longínquas, esta neve, este céu, estas árvores imensas, então esta noite, estes brilhos, estas auroras boreais tornam-se para ele materiais, ingredientes, e no ato artístico como na exploração traça-se esta mesma seta de direção única: que tudo venha das mãos dos homens, que estes sejam os criadores e proprietários (...)¹⁶⁴

De novo se recorre ao uso de termos como “ingredientes” e “materiais”, próximos da ideia de instrumentalização que tinha já sido notada quanto à descrição das experiências, tanto expansionistas como de cariz científico, também descritas em *Un monde sans rivage*. O que distingue, então, os dois momentos em que o “lápis da natureza” se reproduz a si mesmo, nas experiências de August e nas fotografias danificadas de Nils Strindberg? No caso das fotografias danificadas pelo Ártico, de Nils Strindberg, a ação da paisagem torna-se de algum modo independente da vontade humana. Ao invés, o narrador compreende as *Celestografias* de August como uma forma de gerar um modo de linguagem para a natureza, retirando-a do distanciamento conferido pelo seu mutismo original. No momento em que, mesmo aparentemente retirando o gesto humano do processo, August acredita criar uma linguagem para os elementos da natureza, está, segundo o narrador, a procurar superar a expressão original do natural — o seu silêncio — conduzindo-a intencionalmente à formação de uma imagem. A expressão da natureza seria, afinal, uma criação humana, como sugere a passagem anteriormente citada.¹⁶⁵ A distinção entre as experiências de August Strindberg e as fotografias danificadas de Nils revela a importância que o narrador, tal como Cézanne ao descrever o trabalho do pintor sobre a paisagem, atribui à intencionalidade. Nas fotografias danificadas, o Ártico reproduz-se pela sua própria mão, à revelia da intencionalidade do homem. O narrador descreve-as do seguinte modo:

Espelhos gastos onde [os viajantes] se terão brevemente refletido, não contarão nada mas captarão tudo, a mínima deposição de areia, a mínima baixa de temperatura, o que

¹⁶⁴ “Ces étendues lointaines, cette neige, ce ciel, ces arbres immenses, alors cette nuit, ces éclats, ces auroras boréales lui deviennent matériaux, ingrédients, et dans l’acte artistique comme dans l’exploration se trace cette même flèche à l’unique direction: que tout vienne des mains des hommes, qu’ils soient les créateurs et les propriétaires (...)” (Gaudy 2019, 283).

¹⁶⁵ Também Talbot poderia ser criticado a partir do olhar cético do narrador de *Un monde sans rivage* sobre o progresso científico, uma vez que a sua técnica está de acordo com a vontade científica de apreender as coisas precisamente como são. Trata-se, de certo modo, de uma forma ainda mais pura de “distância científica”, em que a apreensão mais real da natureza, a partir de instrumentos de registo criados pelo homem, necessita de mínima intervenção humana, recordando a atitude distanciada dos viajantes e o seu olhar de sobrevoos, captando “de longe” a paisagem por meio da sua lente fotográfica.

escapa à ótica precisa do aparelho: a sombra das noites, os vazios acumulados entre negativos, o silêncio do mar gelado, o que ativa o nervo ótico, os nervos em geral — a matéria móvel das histórias.¹⁶⁶

As fotografias tinham a intenção inicial de comprovar a captura da paisagem pelos viajantes. Por ação da própria paisagem, contudo, derrotando equipamentos e instrumentos, e danificando, pela sua ação, as fotografias, gera uma nova fotografia, que a representa, a partir das sombras, das falhas e da diluição de formas. As fotografias são também, ironicamente, uma breve reflexão dos viajantes, que se encontram, por isso, reduzidos a diferentes formas de humildade. Fotografados, ao invés de fotógrafos, passam a ser parte da paisagem. Ao invés de distintos e superiores, a sua existência efémera e breve opõe-se à imensidão e permanência do gelo do Ártico. Ao representar também a captura dos viajantes pela própria paisagem, destrói, com esses movimentos, a intencionalidade humana inicial. Encontra-se nelas uma forma de desaparecimento da paisagem que inicialmente representavam, substituída pela sombra, sobre a qual o fotógrafo não tem intervenção. Como vimos, deflacionadas no seu poder mimético pela própria paisagem, as fotografias não são representações perfeitas, mas espelhos gastos refletindo imagens turvas. A fotografia, instrumento humano de captura, é, então, “instrumentalizada” pela paisagem de acordo com a sua existência que se espelha não na nitidez, mas no desfoque da fotografia e na sua ação destruidora. Deste modo, as falhas das fotografias de Strindberg são a expressão da paisagem na sua própria linguagem silenciosa e que se reflete nos vazios e silêncios que grava no material fotográfico. Trata-se do verdadeiro lápis da natureza, escapando ao controlo e às intenções humanas. Assim, de certo modo, o conhecimento que os viajantes teriam ambicionado construir sobre a paisagem e os seus múltiplos detalhes, por meio também da captura fotográfica, pode ser, afinal, intuído nas fotografias danificadas. Contudo, ao invés de representado, encontra-se apenas sugerido pelas ausências, os silêncios, os vazios. Essas zonas de penumbra que danificam a representação transparente permitem uma aproximação, pelo caminho da distância, aos ritmos e flutuações do deserto gelado. Por um lado, a “matéria das histórias”, referida na paisagem acima, brota das ausências e dos espaços em branco. Por outro, a afirmação sugere que o caráter variável, fluido e intuitivo da criação de histórias tem algo desta expressão orgânica da paisagem, que se faz na margem dos códigos da linguagem verbal e visual.

¹⁶⁶ “Miroirs émoussés où ils se seront brièvement reflétés, elles ne raconteront rien mais elles capteront tout, le moindre dépôt de sable, la moindre baisse de température, ce qui échappe à l’optique pourtant précise de l’appareil: l’ombre des nuits, les vides massés entre les clichés, le silence de la mer gelée, ce qui active le nerf optique, les nerfs tout court – la matière meuble des histoires.” (Gaudy 2019, 284).

Este capítulo acerca das experiências de August Strindberg e a comparação que o narrador estabelece com as fotografias de Nils permite compreender a valorização que se faz da distância original do mundo natural nesta obra de Gaudy, que as representações podem tender a aproximar ou a distorcer. Encontra-se, então, em *Un monde sans rivage*, um maravilhamento perante o que não pode ser intencionalmente reproduzido, nem plenamente compreendido pelos métodos de medição concreta dos diferentes elementos, valorizada pela ciência. O afastamento que a representação sofre relativamente ao mundo natural é a forma mais próxima de o observar na sua manifestação real, precisamente porque esse afastamento constitui em si a expressão da paisagem, sobreposta à vontade humana. Ao dar a ver indiretamente e por nuances, as fotografias distanciadas da representação nítida constroem uma forma de conhecimento mais intuitivo, que aproxima verdadeiramente, por via da sensibilidade, da linguagem do mundo natural. Ao gravar-se nas fotografias de Nils Strindberg, a paisagem aproxima-se e, ao mesmo tempo, faz com que estas fotografias estejam mais distantes da representação do Ártico que inicialmente permitiam. Este duplo movimento recorda aquele que a paisagem impõe também ao olhar dos viajantes, pois ao aproximar-se torna-se mais limitado. Precisamente, em *L'instant et son ombre*, Jean-Christophe Bailly, apesar de discutir a fotografia por meio da ideia de uma expressão direta da natureza, mas provida de uma intencionalidade humana, na linha de William Fox Talbot e de August Strindberg, volta-se para um fenómeno do visível em particular, que a fotografia capta de modo privilegiado: a sombra. Bailly encontra na fotografia — de acordo com a técnica de Talbot, mas que estende ao ato fotográfico em termos mais gerais — um ato de representação que assentaria numa perturbação ou indefinição, que no original o autor define como “trouble”. O termo “trouble” é particularmente interessante, pois engloba o sentido mais literal, que teria por sinónimo a palavra “desfocado”, característica de um objeto “turvo”, e o sentido mais figurado de algo “obscuro” e “perturbador”. A estranheza que suscita o “surgimento” pelo qual a fotografia acontece permite enfatizar a mesma estranheza do mundo concreto que desponta para os sentidos do sujeito na sua concretude, mas que oculta os meios e os tempos desse surgir. O modo como se dá a vinda e a chegada do mundo ao papel fotográfico mantém-se invisível e o gerador da sua presença encontra-se ausente. Este processo desconcertante de emergência do mundo ao olhar (de que o olhar fotográfico é uma reprodução) recorda o espanto que causa a paisagem ao sujeito na prosa poética de Jaccottet. A sua obra é marcada por esta sensação de que algo irrompe perante o observador, tocando-o nesse súbito romper do mutismo e da

distância, regressando, depois, intocado ao seu estado distanciado.¹⁶⁷ A fotografia como a concebe Bailly é, então, a expressão de um tempo do mundo anterior à sua representação, na sua pureza inicial: “(...) antes do pensamento, antes da chegada do pensamento, como um puro caráter pensativo que seria o da natureza sonhando-se.”¹⁶⁸

A sombra é o lugar que, para Bailly, concentra esta inquietação associada ao surgimento do mundo natural. Justamente, as zonas de claridade que o deserto gelado inscreve nas fotografias de Nils são como sombras que toldam a imagem inicial. A sombra e a sua indefinição deslocam a representação fotográfica do seu gesto de fixação, ou de definição de uma porção de realidade. Constitui um elemento inesperado que o real vem, por vezes, inscrever na fotografia, escapando ao olhar do fotógrafo. A descrição que o autor faz da sombra em *Une éclosion continue* (2022), outro ensaio sobre fotografia, poderia referir-se à relação do narrador de *Un monde sans rivage* com a representação da paisagem deserta do Ártico. Recorda também o reconhecimento de uma distância insuperável baseada na diferença e na sensibilidade do “toque justo” que a prosa poética de Philippe Jaccottet procura: “(...) relembramos que um outro mundo habita o mundo e que para ele ou para nós, só tem existência assim revestido de desconhecido.”¹⁶⁹ Este desconhecido e esta distância surgem para o narrador de *Un monde sans rivage* como fatores de acesso ao conhecimento que mantêm a distância original das coisas do mundo natural, sem se fecharem sobre o que intentam observar. Trata-se de uma valorização da sombra e do conhecimento não totalmente revelado como formas de encontro com a paisagem que preservam as suas características. Este elogio toma, então, como exemplos: a desorientação do percurso dos viajantes no Ártico, frustrando a ambição de conhecer a paisagem sem correr os riscos do encontro com esse mundo exterior ao sujeito; e

¹⁶⁷ Contudo, de acordo com o entendimento do narrador de *Un monde sans rivage*, a poesia de Jaccottet não alcançaria realmente um “toque justo”, na medida em que dela está ausente a verdadeira mão da paisagem, a que agiu e se apropriou das fotografias dos viajantes, para se dar a ver de acordo com as suas próprias regras e na sua essência, não descrita, mas imposta fisicamente. Embora procure, por meio de características já exploradas, assemelhar-se à chapa sensível de Cézanne, o sujeito poético mantém-se, na sua linguagem e percepção, um “lápiz humano”. Faltaria à poesia de Jaccottet ser tocada, como as fotografias de Nils, pela verdadeira ação da natureza que, pela fragmentação, criação de sombras e de vazios esconderia a relação entre a paisagem e o sujeito. O narrador de *Un monde sans rivage* valoriza o que é distante, mas que teve ação direta da “mão da natureza”, não só como representação direta, mas que, pela sua própria força de existência destrói qualquer intencionalidade de representação humana, criando um registo a partir da sua ação. Essa ausência completa de intencionalidade é algo que o sujeito poético na obra de Jaccottet, brotando do esforço para tentar captar o mais limpidamente possível a diferença e partindo da valorização da sensibilidade para a concretização dessa tentativa, tem consciência de não conseguir alcançar.

¹⁶⁸ “(...) avant la pensée, avant la venue de la pensée, telle une pure pensivité qui serait celle de la nature se rêvant.” (Bailly 2008, 74).

¹⁶⁹ “(...) c’est de nous rappeler qu’un autre monde habite à même le monde et que pour lui ou pour nous il n’y a d’existence que doublée d’inconnu.” (Bailly 2022, 97).

também a fotografia danificada, por oposição à lente poderosa de uso científico, que replica o caráter outro da paisagem gelada e mantém o acesso parcialmente velado ao observador.

Do mesmo modo que a paisagem deserta e que as fotografias danificadas são lugares de sombra face ao surgimento do mundo natural, a escrita em *Un monde sans rivage* mantém também alguma distância, avançando sem procurar qualquer possibilidade de reunião ou fusão, não apenas com a vivência dos viajantes e o curso dos acontecimentos que a compõem, mas também com a paisagem gelada em si mesma. São recorrentemente acentuadas as marcas de imprecisão e impermanência na descrição do deserto de gelo, como ilustra a seguinte passagem: “Além de ser um deserto, além de ser gelado, o lugar que percorrem tem a capacidade de se mover. Não se trata de terra firme mas um aglomerado de formas que incessantemente se deslocam desenhando outra coisa (...)”.¹⁷⁰ Manon Delcour, autora de um artigo dedicado a esta narrativa, intitulado “Traces «photocartographiques» dans *Un monde sans rivage*, d’Hélène Gaudy” (2022), aponta para o modo como a obra de Gaudy “(...) assume plenamente estas lacunas e artifícios da imagem, como o demonstram a recorrência de momentos de reconhecimento de incerteza (...)”.¹⁷¹ *Un monde sans rivage* apresenta-se como um conjunto de apontamentos, em que a narrativa temporalmente fragmentada não responde a uma progressão unitária, nem procura concluir uma história ou encontrar uma resposta para as questões afloradas. A descontinuidade dos elementos narrativos a nível espaciotemporal e das personagens replica a incerteza provocada pelo contacto com a paisagem. Inclusivamente, a consciência dos limites da possibilidade de conhecer absolutamente, com que os próprios viajantes se deparam, espelha-se na construção a partir de um movimento interrogativo. Este apoia-se, por um lado, na colocação de hipóteses e, por outro, na profusão de termos que denotam marcas de imprecisão, ao invés de afirmações assertivas ou definitivas. As hesitações aproximam também o gesto da escrita neste texto daquele que adota o eu lírico em Philippe Jaccottet, cuja poesia é com frequência rasgada pela inquietação quanto à possibilidade e ao modo como surge o discurso. Afirma a autora numa entrevista acerca de *Un monde sans rivage*: “(...) mantendo presente que a distância que me separa deles é impossível de colmatar e que, afinal, é preferível alojar-me nesse afastamento.”¹⁷² Assim, o gesto interrogativo de Gaudy,

¹⁷⁰ “En plus d’être un désert, en plus d’être glacé, le lieu qu’ils arpentent a la capacité de se mouvoir. Ce n’est pas une terre ferme mais un agglomérat de formes qui sans cesse se déplacent et dessinent autre chose (...)” (Gaudy 2019, 212).

¹⁷¹ “(...) assume pleinement ces lacunes et leurs de l’image, comme le montre la récurrence des aveux d’incertitude (...)” (Delcour 2022, 84-86).

¹⁷² “(...) gardant à l’esprit que l’écart qui me sépare d’eux est impossible à combler et qu’il vaut mieux, finalement, me loger dans cet écart.” (Gaudy 2019b).

que diz o seu caminho pelo desconhecimento, aproxima-se conscientemente pela distância, isto é, não torna menos distante, mas permite *habitar essa distância*.

Confirma-se, então, em *Un monde sans rivage*, um interesse pela sombra como representação do que no mundo natural escapa à apreensão mimética. A prosa poética de Philippe Jaccottet e as duas narrativas de Hélène Gaudy que discutimos debruçam-se sobre o caráter outro do mundo natural que o torna inquietante e maravilhoso. O real, não sendo estável e modificando-se nos seus ritmos, ciclos e temporalidades próprias, gera ao olhar do sujeito o maravilhamento e o desejo de presença. Esta vontade de tornar próximo exprime-se, então, por meio do ato de cantar o enigma do mundo natural na prosa poética de Jaccottet, e por via da exploração das margens do que não se pode fixar, nas obras de Gaudy. Se em *Grands Lieux* a escolha das margens se faz pela observação da impermanência e pelo recurso à projeção imaginativa, em *Un monde sans rivage* procuram-se as zonas turvas e de sombra que se descobrem como aproximação à alteridade indecifrável do mundo natural.

Considerações finais

E como último ofício, enfim:

fechar somente estas páginas, estes tecidos
e que não se oiça mais, nascido deste cuidado,
do que um restolhar, muito longínquo, do vento.¹⁷³

Terminamos o percurso de indagação acerca das relações entre o “restolhar muito longínquo” do mundo natural e o “ofício” do escritor que é interpelado por esse mundo e que procura fazer uso da palavra para o enunciar. Debruçando-nos sobre um conjunto de obras de dois autores do mesmo universo linguístico e cultural, mas com expressões literárias distanciadas, identificámos, nessas reflexões e representações distintas do ato de estar frente ao mundo, a presença de interrogações comuns acerca das propriedades e qualidades da paisagem e de desafios semelhantes no encontro entre a percepção (e a atuação) humana e a singularidade do mundo natural, plasmado nos discursos de ambos. A prosa poética de Philippe Jaccottet e as narrativas de Héléne Gaudy possibilitaram pensar a natureza no discurso literário para além de um cenário e de um motivo de inspiração, questionando o seu entendimento como recetáculo inerte de subjetividades ou como objeto de uma visão expansionista ou puramente científica. cremos que esta possibilidade se relaciona com o modo como se encontra subjacente às diferentes representações a consciência de uma tensão entre dois polos, de proximidade e de distância do sujeito relativamente à paisagem, entre os quais se oscila permanentemente. A existência desta tensão reflete um processo de revisão do posicionamento do sujeito face ao mundo natural, gerado pela experiência de contacto, que surge como uma oportunidade para reconsiderar a relação do ser humano com o que o circunda.

A partir da prosa poética de Philippe Jaccottet, debruçámo-nos, por um lado, sobre a experiência na paisagem — as características do mundo natural e do sujeito que desencadeiam um encontro e o modo como esse instante acontece — e, por outro, sobre o momento da sua

¹⁷³ “Et pour dernier office, enfin: / replier seulement ces pages, ces étoffes/ et qu'on n'entende plus, né de ce soin, / qu'un froissement, très loin, de l'air.” (Jaccottet 1994, 194). Note-se que, no original, a palavra “étoffe” tem o duplo sentido de “tecido” ou “veste”, mas também de “assunto” ou “matéria”.

transposição para a linguagem. Em primeiro lugar, constatámos a relevância dos pormenores individuais para o efeito de desvelamento que a paisagem suscita ao eu lírico no momento em que estes irrompem perante si. São os elementos que emergem do todo, e que poderiam escapar à desatenção de um sujeito autocentrado, que geram uma abertura transformadora, revelando ser uma exposição ao desconhecido, de que contêm um eco. Mais do que uma harmonia de conjunto, a totalidade ou a vastidão, é o elemento particular que interpela o sujeito poético, na sua individualidade e força própria. Os detalhes, próximos e conhecidos, representam uma revelação, indicando o enigma que se encontra presente na realidade que mais imediatamente nos circunda. Esta entrevisão do desconhecido relaciona-se com a sensação de mutismo impenetrável do mundo natural para a qual aponta Walter Benjamin no seu ensaio sobre diferentes tipos de linguagem, referido na Introdução. A obra de Jaccottet, pelas múltiplas descrições e designações atribuídas aos instantes de encontro com a paisagem, aprofunda as hipóteses que se tecem no ensaio de Benjamin acerca da impressão de mutismo — e decorrente opacidade — que a natureza impõe.

Dessas descrições permanentemente renovadas e reformuladas, emergiram três principais características geradoras de espanto perante o mundo natural, clarificando a nossa interrogação inicial acerca dos motivos que poderão estar na origem desta percepção de mutismo impenetrável. Por um lado, a alteridade dos ritmos e modos de existência que criam a impressão de uma linguagem outra e silenciosa ao entendimento humano; por outro, a sensação de alargamento do pormenor individual numa infinitude que decorre da multiplicidade e incomensurabilidade dos diferentes estados que cada elemento pode assumir; finalmente, o facto de se estabelecer, ao olhar do sujeito, uma relação da paisagem com um tempo recuado. Este lugar indefinido, ainda prévio à consciência e ao saber discursivo, reconhece-se por vezes como um tempo passado de união entre o humano e o mundo natural. Mas se existe o reconhecimento de uma linguagem original revelada em determinados corpos da paisagem, assume-se que esta manifestação se encontra ancorada na sua presença material. A estranheza e o mistério que o mundo natural provocam no entendimento humano brotam de uma existência concreta, o que revela a coincidência paradoxal da proximidade inequívoca da paisagem e do distanciamento decorrente da sua diferença de ritmos e linguagens. A experiência de abertura que resulta da revelação dessa diferença recorda-nos a potencialidade do ato de interrogar e de procurar compreender o que parece mais familiar.

Em segundo lugar, procurámos responder a uma outra interrogação que guiou esta tese e que se prendia com a identificação das características do observador face à paisagem. Identificámos a importância da presença do corpo no espaço, da sua disponibilidade e

permeabilidade às manifestações do exterior, o que abre a possibilidade de conhecer a partir dos sentidos. O corpo surge como produtor de conhecimento e mediador privilegiado no contacto com o mundo natural. Não comportando em si uma dimensão discursiva, encontra-se mais próximo do mutismo da paisagem. Em sentido contrário à valorização da razão como forma de entendimento do mundo, a prosa poética de Jaccottet propõe o esquecimento momentâneo dos interesses do sujeito, de modo a permitir a entrega ao impulso da sensação e, na ausência de um objetivo definido, seguir a indeterminação da busca constante.

Tomando como orientadora a noção de escuta definida por Jean-Christophe Bailly, notámos que a disponibilidade do observador, por via da abertura dos sentidos ao exterior, permite uma reversão da tradicional hierarquia sujeito-objeto que tende a marcar as relações humanas com a paisagem. A alteridade do mundo natural que coloca o sujeito perante o desconhecido exige o seu reposicionamento relativamente ao que o circunda. A natureza, na sua linguagem silenciosa, ao interpelar o observador, permite repensar os caminhos que esse encontro trilha no entendimento do próprio sujeito. De facto, é central nas obras discutidas a ação do mundo exterior sobre a identidade do eu, permeável às manifestações efémeras do mundo natural. Desafia-se a conceção dos elementos da natureza como objetos inertes e disponíveis aos desígnios humanos. Estes assumem, ao invés, o lugar de sujeitos ativos que se lançam ao olhar do caminhante. Tal dá conta do modo como a paisagem em si mesma assume um lugar central na compreensão do próprio sujeito relativamente à sua presença no mundo. De facto, a ideia de ferida que resulta da incursão do mundo exterior no sujeito, ilustrativa do modo como a experiência atinge o eu lírico, expõe os limites da noção de sujeito estanque e intocado. Questiona-se a ideia de uma entidade inteiramente autónoma que elabora pensamentos sobre realidades exteriores, enunciados, posteriormente, por meio de palavras. A perspetiva do sujeito é, pelo contrário, transformada pelo encontro, revelando-se, por conseguinte, uma individualidade mutável e alvo de metamorfoses operadas pelas existências que o rodeiam. Os elementos exteriores descritos, que tradicionalmente e discursivamente se encontram do lado de fora daquele que sente, pensa, e diz têm, afinal, a capacidade de o ferir, de o moldar e de o alterar, passando, assim, a ser parte constituinte da sua existência.

Na poesia de Jaccottet, o eu lírico acolhe esta desestabilização identitária, provocada pela sua porosidade às sensações e às experiências vividas, que o conduz a repensar a sua compreensão e conhecimento do mundo. A procura de uma forma primordial de sentir serve também a vontade de se aproximar da existência da natureza, uma vez que valoriza a intuição como saber não discursivo e que tende a rejeitar um contacto resguardado e distante com as coisas do mundo, ou uma construção de conhecimento com base na sua conceptualização.

Trata-se, então, de uma atitude que concretiza o ato de estar, de facto, no mundo e que contraria a indiferença àquilo que o habita, lançando um caminho de ligação com as coisas e criando a possibilidade de as considerar na sua existência mais verdadeira. Este modo de pensar o sujeito face à paisagem surge como uma proposta ontológica que questiona a clausura de uma definição do estado de “sujeito” como profundamente outra ao de “objeto”. Sugere a existência de estados diferentes de relação “sujeito-objeto” e coloca, assim, em causa uma subjetividade egotista, distante do que a circunda. É na indiscernibilidade e numa “escuta absoluta”, de corpo inteiro, em que se turvam os limites de uma identidade homogénea, que se pode tornar possível a aproximação ao Outro.

Em terceiro lugar, atentámos no modo como o ato de estar *com* a paisagem, adotando um “toque justo”, se manifesta também num conflito metapoético que marca o gesto da escrita. Neste ponto, dedicámo-nos a um terceiro questionamento apresentado na Introdução, que se prendia com as dificuldades que podem estar subjacentes ao processo de tradução da experiência para a palavra e a escrita literária. Notámos o assumir das dificuldades associadas ao processo de tradução em palavras da experiência anteriormente descrita, caracterizada pela efemeridade e pela diferença. Encontramos aqui uma segunda evidência da tensão proximidade-distância na obra de Philippe Jaccottet: o imiscuir do corpo no espaço que o envolve acontece em simultâneo com a procura de preservar o enigma da paisagem, garantindo que a proximidade não signifique um esbatimento das suas características. Vimos como nesta prosa poética se questiona a possibilidade de um conhecimento sólido e transparente do mundo natural: embora sujeito e paisagem convirjam momentaneamente, a sua representação assume a impossibilidade do conhecimento pleno. Ao mesmo tempo, a incompreensão da comunicação não verbal do mundo natural surge como catalisador do desejo de o tornar presente por meio da escrita. Assim, mecanismos da linguagem como a metáfora, o símbolo ou a comparação, que aproximam o mundo do entendimento humano, são percebidos como formas de atenuar a distância que à partida marca as relações do sujeito com a paisagem. O eu lírico ambiciona um discurso poético livre de conceções humanas e culturais, de modo a dizer uma relação pura com a alteridade da natureza. Procura-se uma superação das condições humanas de pensamento e de linguagem, distantes da natureza por não constituírem pura sensação, o que resulta numa atitude autocrítica manifestada no discurso poético e no desenvolvimento de enunciações programáticas que dão conta do posicionamento ético do eu lírico face ao gesto da representação. Mas embora a poesia de Jaccottet decorra da ancoragem no mundo e da inserção do sujeito no âmago da sua existência, diluindo fronteiras entre ambos, e brote do maravilhamento que recorda o olhar da criança na abertura para o Outro, o gesto da escrita não

descarta a “intenção” autoral e humana. Tal não impede, contudo, que se regresse inevitavelmente ao registo da surpresa e do espanto.

Os versos anteriormente citados em epígrafe — “E como último ofício, enfim:/ fechar somente estas páginas, estes tecidos/ e que não se oiça mais, nascido deste cuidado/, do que um restolhar, muito longínquo, do vento.” — são um reflexo destas duas forças que movem o discurso poético na obra do autor: a consciência das limitações da linguagem na tradução da vivência do mundo natural e o recurso à palavra resultante da vontade de tornar presente a experiência de maravilhamento que preenche e abala. O som “muito longínquo” alude ao eco do que é distante, anterior e desconhecido, a origem do espanto. Ao afirmar que o último gesto do poeta será fechar as páginas e deixar que o ruído do mundo exterior substitua a sua palavra, assume-se que fazer jus à presença da natureza seria abandonar o gesto da escrita. Mas, face à presença das coisas, o ato poético não deixa de ser um “ofício”, termo que remete para a ideia de uma cerimónia; e as páginas são um “tecido” que envolve as coisas. Atribui-se, então, um carácter solene à poesia que parece decorrer de ela ser o lugar que recebe, ao cantar, o distante, o inaudível, aquilo que existe independentemente e para além de qualquer cerimónia, depois do fechar das páginas. A palavra poética é o canto que acaba por oferecer uma forma de expressão ao que a move, que a precede e que a ultrapassa: será a natureza na sua própria linguagem. Mas o canto é ele mesmo precioso, uma vez que a palavra é o lugar onde se renova o olhar para essa linguagem outra, que permite revivê-la ao torná-la presente e que desperta os sentidos humanos para o rumor da natureza. Apesar da impossibilidade de enunciar uma experiência de que o sujeito se encontre totalmente retirado, o discurso poético é meio de aproximação ao mundo exterior a que o eu lírico sempre regressa como forma de renovar e louvar o maravilhamento suscitado pelo instante de encontro com a paisagem. De facto, embora as interrogações que marcam a prosa poética de Jaccottet sejam sintomáticas da procura de um sentido ou, pelo menos, uma expressão da inquietação provocada pela opacidade da linguagem natural, o discurso poético é, sobretudo, lugar de enunciar e, mais do que isso, cantar a alteridade do que escapa à conceptualização.

O gesto da escrita decorre da gratidão perante o instante efémero em que se percebe a pertença ao todo, que desperta a nostalgia de um estado anterior, de origem das coisas e da sua própria existência, que se quer guardar para reviver na palavra poética. O ato de cantar e assim fazer o louvor da paisagem diz a alegria de uma existência *com* as coisas, para as quais o gesto da escrita abre um caminho de aproximação. Apesar da inevitabilidade dos filtros que a dimensão poética do discurso e que toda a linguagem impõem, a poesia brota, sobretudo, da sensibilidade para se comover, se surpreender e se maravilhar perante o belo, e exprime

também a incapacidade de reprimir a palavra para o cantar. Trata-se de uma poesia que apela a atentar nas pequenas fulgurações de elementos da paisagem, que se dão à redescoberta por um olhar disponível. Deste modo, os textos de Philippe Jaccottet conduzem-nos a pensar um gesto fundamental à arte da representação: a curiosidade que leva o ser humano a aperceber-se da complexidade do que o envolve e a apontar para as coisas, numa procura de compreender, mas também de, simplesmente, notar a sua presença. Embora o regresso ao silêncio seja um horizonte sempre presente, a sua prosa poética apela ao renovar do espanto, no sentido da possibilidade de contemplação e de encontrar nas falhas do entendimento não uma fatal desagregação entre a linguagem e o mundo, mas a possibilidade da surpresa, o renovar da atenção, apesar dos desafios que a palavra poética apresenta.

Diferentemente do gesto de tornar presente a concretude do real, procurando preservar e celebrar a alteridade do mundo natural, nas narrativas de Hélène Gaudy explora-se a instabilidade do real por meio da atenção às margens e às zonas de penumbra e de ambiguidade. A primeira narrativa analisada, *Grands Lieux*, permitiu-nos aprofundar a problemática da atitude do sujeito face à paisagem, explorando as respostas encontradas pelo narrador face à dificuldade de compreensão da concretude do lago pelo entendimento humano. Apesar de próximo, o lago apresenta características perturbadoras como a sua evanescência e impermanência, a fluidez do seu estado líquido, a irregularidade dos seus contornos, a sua profundidade, a sua cor turva. Encontra-se também nesta narrativa a percepção da paisagem como uma realidade Outra. Vimos que, como resposta à impermanência do lago, o narrador adota deliberadamente o distanciamento como forma de colmatar a ausência de uma linguagem comum entre sujeito e paisagem. Parte-se do olhar para as “margens” para alcançar o centro, por via da projeção, da idealização, do sonho e de possibilidades de significação, representando vestígios, momentos de ausência, reflexos e elementos em redor, como formas de dizer a presença do lago. A ideia de uma paisagem absoluta de que todas as outras são um reflexo — o “grande lugar” — substitui a presença da existência concreta desse elemento da paisagem no discurso literário.

Identificamos, deste modo, nas obras de Gaudy, um entendimento relacional da construção de conhecimento da paisagem baseado na impossibilidade de conhecer o mundo natural isoladamente do que o circunda. Notámos ainda o processo de atentar num detalhe que se oferece aos sentidos para, a partir dele, construir uma aproximação ao todo não tanto pela intuição, mas pela imaginação. Os meios dessa aproximação são contrários aos que se expressam na prosa poética de Philippe Jaccottet, que propõe a intuição e o olhar infantil como formas de caminhar na paisagem sem lhe impor as regras de um pensamento conceptual,

rejeitando o recurso ao símbolo ou à metáfora enquanto marcas da linguagem humana que afetam a singularidade do instante de encontro com a paisagem. Para o narrador de *Grands Lieux*, a ambiguidade do real motiva justamente o recurso à opacidade da metáfora, do símbolo, da lenda, mais do que a clareza da nomeação, que viria impor uma rigidez pouco natural à composição fluida da paisagem. A imaginação, de que a metáfora e o símbolo são exemplos, substitui a intuição como forma de estabelecer uma relação com a alteridade das coisas do mundo. Assim, a imaginação representa também um afastamento do que é puramente racional, mas que se dá por meio de uma incursão em situações fantasiosas que brotam do contacto com a paisagem. O que não é imediatamente claro e transparente ao olhar pode ser imaginado, de modo que não se tenta intuir o que está escondido, mas antes preencher imaginativamente aquilo que não é acessível. Trata-se de uma tentativa de, por um aparente desvio especulativo, aproximar-se da paisagem contemplada. A escolha de uma representação do lago por meio da distância acontece desde o primeiro momento, não sendo apenas uma consequência da profunda alteridade do mundo, mas um caminho deliberadamente tomado. Constatamos que a experiência do encontro e o ato da representação estão aqui entrelaçados, não sendo o segundo reação à primeira, mas uma representação necessária ao encontro. Este narrador procura ativamente aceder ao lago, de modo que é a sua interrogação constante da natureza deste elemento, e o seu olhar voltado para determinadas características em particular, a moldar a percepção que dele se constrói, por oposição à revelação do mundo natural ao olhar do sujeito, como vimos em Jaccottet. Mas se o narrador parece agir sobre a paisagem, verifica-se também uma interposição do lago em todas as dimensões do real, sugerindo que este elemento ocupa de modo absoluto os pensamentos do narrador. Tal faz com que haja abertura para se considerar que também em *Grands Lieux* o sujeito se constrói a partir do lago, não obstante o facto de se dar uma procura ativa dessa relação de influência. Existe uma busca, no lago, de respostas para a definição da identidade do eu. Trata-se, então, de uma percepção relacional do sujeito que apela a outros corpos para pensar a sua identidade, atitude que se encontra ainda na tendência do narrador para a união de realidades distintas: do seu próprio ser com o lago, deste com elementos nas suas margens, ou ainda com ideias e histórias que dele decorrem.

Finalmente, a aproximação à paisagem a partir da distância revela-se na mediação do olhar por meio da captura fotográfica, que explora a ausência do lago nas fotografias como forma de responder à inapreensibilidade deste elemento concreto. Também por meio da fotografia se adota a distância (do lago) para tentar dizer. A distância transformadora marca a experiência e a representação em *Grands Lieux*. A representação nítida e sensorial como forma mais próxima da materialidade das coisas do mundo, a que se recorre com frequência nos

poemas de Jaccottet, é aqui substituída pelo afastamento do elemento material e pela valorização do olhar à distância das suas margens. Não obstante o método quase oposto que apresenta, a narrativa aponta para algo que também a poesia de Jaccottet sugere, de forma diferente: a estranheza da paisagem está na sua presença, na sua existência ao olhar humano, cuja evidência e independência a tornam profundamente surpreendente.

Em *Un monde sans rivage*, escolhe-se também a distância e a margem, pensando a paisagem a partir da experiência de outros, vislumbrada em fotografias. Se o eu lírico na prosa poética de Jaccottet e o narrador de *Grands Lieux* contactam com o mundo exterior por meio do caminhar no espaço, o narrador de *Un monde sans rivage* reflete sobre a relação com a paisagem a partir de experiências alheias. O narrador adota um distanciamento histórico que permite discutir a relação entre o ser humano e a paisagem, e diferentes modos de a representar, em particular na transição do século XIX para o século XX. A posição crítica face à motivação humana de conquista da paisagem protagonizada pelos exploradores do Ártico concretiza-se na narração heterodiegética, ausente dos textos anteriores. Além da palavra, a fotografia assume um papel relevante, pois diferentes formas de fotografar permitiram ilustrar atitudes distintas no modo de contactar com a paisagem e de a representar. A primeira associa-se a uma dinâmica de exploração, conquista e acumulação de conhecimento científico decorrente de uma mentalidade voltada para o progresso, de que os viajantes Andrée, Knut e Nils são representantes. O narrador sublinha a perseguição da vitória e da posse que marcam esta forma de relação com a paisagem, em que a ação do sujeito surge carregada de uma vontade de apropriação que se impõe sobre a dimensão primeira das coisas. Aponta-se aqui para o modo como o pensamento expansionista e a visão utilitarista do mundo natural são marcados por uma ambição de transparência, em que dúvidas e hesitações desaparecem, numa atitude que corrobora a ideia de um sujeito individualista e distanciado. Por oposição a uma conceção relacional do contacto com o mundo exterior ao eu em que diferentes existências se encontram ligadas, porque se afetam e se constroem mutuamente, neste caso o sujeito e o seu conhecimento absorvem o Outro na sua estrutura, abarcando tudo numa grande unidade, sem que tal signifique para o próprio uma adaptação identitária.

A imagem da queda do balão dos exploradores marca uma transição desta atitude, representada pela intenção de conquista dos viajantes, para a exploração do movimento pendular entre proximidade e distância que o verdadeiro contacto com a paisagem sugere, também nesta narrativa. Tanto de modo literal como simbólico, a queda do balão representa uma aproximação física à paisagem que, em simultâneo, revela o distanciamento que esta impõe, no sentido em que escapa ao conhecimento e domínio do ser humano, no seu mutismo,

vazio e imensidão. A distância segura do gesto de apropriação, que não se imiscui, e por isso não é afetado pela experiência, é substituída pela distância do mundo natural, revelada no contacto direto com a expressão verdadeira da sua linguagem. A tentativa de descrever, conter e categorizar é contrariada pelo contacto sensorial do corpo com a paisagem. De facto, a queda dos viajantes é marcada pela ironia da inversão do motivo da caça, tornando-se o caçador presa da paisagem, como também acontece, embora de modo simbólico, na prosa poética de Jaccottet. A captura fotográfica seria, na intenção inicial dos viajantes, o produto de uma viagem bem-sucedida, isto é, testemunho da apreensão e da captura do Ártico tendo em vista comprovar essa vitória. O que na narrativa se mostra, contudo, é o efeito inverso, que ocorre com a queda do balão. A fotografia como instrumento infalível de captura da paisagem e símbolo dos triunfos da ciência, da técnica, da indústria e do espírito aventureiro do “Homem”, passa a ser testemunho do processo em que a paisagem lentamente absorve os viajantes. A queda revela-se, então, absoluta, tendo em conta a punição mortal infligida pelo Ártico, espaço que deveria ser inacessível ao humano e cuja transgressão leva à condenação, sobretudo devido a essa inversão de papéis entre o sujeito e a paisagem. Assim se concretiza a crítica ética e ecológica à crença na capacidade de compreender, apreender e dominar o mundo natural dos viajantes, que se considera errónea e nociva.

As fotografias danificadas de Nils Strindberg são, então, adotadas como lente através da qual o narrador pensa o contacto com a paisagem em termos diferentes dos que se associam à fotografia tirada de um ponto de vista elevado. Essas fotografias, que pretendiam ser uma forma de registo controlada pelo seu autor, acabam por ser, inversamente, manipuladas pela própria ação do mundo natural, constituindo o resultado da expressão direta da paisagem, de que a intervenção humana se encontra apagada. Do mesmo modo que o corpo dos viajantes, as fotografias danificadas contêm em si as marcas do mundo natural e uma estranheza semelhante à que este provoca ao entendimento humano. Representando a expressão silenciosa da paisagem, elas reproduzem o mecanismo de proximidade-distância que marca o contacto entre os viajantes e o Ártico. Neste ponto do último capítulo, regressamos ao problema da possibilidade de tradução da linguagem muda do mundo na representação, encontrando na abordagem das fotografias de Nils pelo narrador uma teoria de alguma forma próxima à do “toque justo” que discutimos a propósito da prosa poética de Jaccottet. Tal como os viajantes, que ao imiscuírem o seu corpo no espaço veem a sua perceção da paisagem diminuída, também a fotografia, ao aproximar-se da expressão direta do mundo, se torna menos nítida ao entendimento. Nas fotografias danificadas de Nils, invadidas pela ação do tempo, o narrador encontra uma forma de representação em que o mundo se exprime na sua própria linguagem.

As sombras que se instalaram nessas fotografias são o lugar em que essa expressão independente de qualquer tradução atinge a sua forma mais verdadeira, por serem as que mais escapam ao controle do fotógrafo; assim, nas suas zonas de sombra, a fotografia aproxima-se da expressão do mundo natural, porque a sombra é verdadeiro aparecimento e, além disso, silêncio gravado como imagem. Ora, se a linguagem do mundo é o seu mutismo, então o silêncio da sombra representa-a de forma mais próxima, sem intervenção humana, tornando-a, necessariamente, mais turva ao entendimento.

A referência às experiências de August Strindberg permitiram-nos esclarecer a valorização das sombras e imprecisões como acesso à expressão direta da natureza. Nestas, como nas primeiras fotografias de William Fox Talbot que procuravam registrar a linguagem do mundo sem influência da tradução humana, existe uma intencionalidade de fazer a natureza “representar-se”, criando imagens de si mesma. Para o narrador, somente quando as sombras se instalam se ouve o silêncio do mundo. À transparência da visão preponderante dos exploradores sobre a paisagem, a narrativa de Gaudy contrapõe a sombra. Assim, tece-se um elogio ao desconhecimento como caminho para preservar o caráter indeterminado e incerto do próprio real. Se a paisagem existe naturalmente numa distância face à esfera de existência humana, explora-se o afastamento dos mecanismos miméticos da representação para se aproximar da espontaneidade da sua existência.

Em *Un monde sans rivage*, o ato de olhar para a sombra enquanto expressão do natural aproxima o entendimento do gesto da representação da perspectiva que caracteriza a prosa poética de Philippe Jaccottet, em que o ato de traçar contornos não desvenda, mas torna o enigma da paisagem mais próximo, fundador do espanto que renova o olhar habituado. Assim, nestas obras, se abala a necessidade de tecer certezas na compreensão das coisas do mundo que envolvem o sujeito, em particular aquelas que existem de modo mais distanciado da racionalidade e da linguagem humanas, como aqui foi discutido a propósito da paisagem e dos seus elementos individuais. Por oposição à primazia dogmática do método científico na vivência humana, a narrativa de Gaudy aponta para a legitimidade da ambiguidade do sensível, considerando-a tão válida e necessária como o conhecimento derivado do mundo quantificável. Sugere-se em *Un monde sans rivage* que o método científico não deve ser preferível à experiência direta nas coisas, ainda que esta comporte dimensões de sombra, de instabilidade, de fragilidade.

Concluimos que ambos os autores, cujas obras aqui discutimos, propõem um caminho de aproximação ao mundo natural que se distancia de um espírito racionalizante como via para o entendimento do Outro. Questionar o autocentramento e a confiança na transparência da

percepção surge como força que move uma aproximação à paisagem. Trata-se de explorar o conhecimento da instabilidade e da incerteza que o mundo natural revela e de os pensar numa rejeição da necessidade de o adaptar a um saber conclusivo e transmissível. Mais do que a nomeação, a procura do outro lado do pensamento, o que justamente escapa à atribuição clara de um nome, parece ser a proposta encontrada. Intenta-se, assim, ir além da abstração do pensamento e, através da intuição na prosa poética de Philippe Jaccottet, da criação de histórias em *Grands Lieux* e da valorização do desconhecimento em *Un monde sans rivage*, chegar de forma mais justa à linguagem muda das coisas.

Os dois autores propõem também, deste modo, pensar a criação literária como lugar de exploração do indecifrável e ultrapassar a clausura numa racionalidade que pode tornar a experiência assética ou abstrata. O discurso literário acolhe a incerteza quanto ao conhecimento do Outro e recorda a importância que esse mistério tem na construção da identidade do eu. Precisamente, o ímpeto de procura faz-se de um caminho que não pressupõe ponto de chegada, alicerçando-se antes num movimento de repetição, construindo-se por aproximações, privilegiando a interrogação e a colocação de hipóteses. Dada a sua abertura a dizer a singularidade das diferentes formas de existências e de situações, fora de um saber discursivo organizado, estes textos recordam a criação artística como um espaço privilegiado para pensar a ambiguidade de estar no mundo. Trata-se de procurar conhecer não pela superação do objeto de conhecimento, mas pelo envolvimento com o enigma e o espanto que decorre em parte, justamente, do desconhecimento. Nessa procura, mantém-se a consciência, expressa nas palavras de Hélène Gaudy, que poderiam ler-se também num poema de Jaccottet, de que “(...) preservar o que é vivo, seria talvez, também, aceitar a sua noite.”¹⁷⁴ Se, por meio da palavra, o sujeito pensa, canta e faz o louvor do mundo natural, se procura na linguagem e na imaginação meios de se aproximar da diferença dessa existência outra, se questiona o papel do sujeito na sua relação com a paisagem, a todos estes gestos subjaz a consciência de que o rumor do mundo, em parte silencioso ao entendimento humano, será, provavelmente, sempre o último som. É nessa consciência — que assume dimensões distintas nas obras de Jaccottet e Gaudy e mesmo significados diferentes no âmago dos textos de cada um — que as obras iluminam as potencialidades de voltar a atentar na aparente evidência e concretude do mundo natural que nos envolve.

¹⁷⁴ “(...) préserver le vivant, ce serait peut-être, aussi, en accepter la nuit.” (Gaudy 2019. Entrevista à revista *Diacritik*.)

Referências bibliográficas

Obras estudadas

Gaudy, Hélène. 2017. *Grands Lieux*. Normandia: Joca Seria.

Gaudy, Hélène. 2019. *Un monde sans rivage*. Arles: Actes Sud.

Jaccottet, Philippe. 1970. *Paysages avec figures absentes*. Paris: Gallimard.

Jaccottet, Philippe. 1971. *La Semaison*. Paris: Gallimard.

Jaccottet, Philippe. 1990. *Cahier de verdure*. Paris: Gallimard.

Jaccottet, Philippe. 1994. *Après beaucoup d'années*. Paris: Gallimard.

Jaccottet, Philippe. 2001. *Et, néanmoins*. Paris: Gallimard.

Obras consultadas

Abram, David. 1996. *The spell of the sensuous. Perception and language in a more-than-human world*. Nova Iorque: Vintage Books.

Alighieri, Dante. 2011. *A Divina Comédia*. Tradução de Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal Editora.

Almeida, Catarina Nunes de. 2016. *Migração silenciosa. Marcas do pensamento estético do Extremo Oriente na poesia portuguesa contemporânea*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.

Bachmann, Ingmar. 1992 [1991]. *Leçons de Francfort. Problèmes de poésie contemporaine*. Tradução de Elfie Poulain. Arles: Actes Sud.

Bailly, Jean-Christophe. 2008. *L'Instant et son ombre. Une histoire de photographie*. Paris: Éditions du Seuil.

- Bailly, Jean-Christophe. 2009. “De la fragilité des statuettes. Pour une esthétique de la précaution” In *Lignes*, 29, 191-200. Disponível em : <https://doi.org/10.3917/lignes.029.0189>.
- Bailly, Jean-Christophe. 2015. “«Les fontaines qui écoutent au loin»” In *L'élargissement du poème*, 60-62. Paris: Christian Bourgois.
- Bailly, Jean-Christophe. 2022. *Une éclosion continue*. Paris: Éditions du Seuil.
- Benjamin, Walter. 2015 [1972-1989]. “Da linguagem em geral e da linguagem das coisas” In *Linguagem, Tradução, Literatura*, 9-29. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Berleant, Arnold. 2019. “Preface” In Serrão, Adriana Veríssimo e Moirika Reker, eds. *Philosophy of landscape: think, walk, act*, 9-10. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Bonnefoy, Yves. 2011. “O desenho e a voz” In *Colóquio/Letras*, 176, 133-139.
- Bonnefoy, Yves. 2021. *L'Inachevé*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Brito, Eduardo. 2016. “Wandering in a Sea of Ice Voyage, Narrative and Resonance in the photographs of Nils Strindberg” In *SOPHIA Crossing Borders, Shifting Boundaries – The Aura of the Image*, 1, 15-29.
- Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant. 1982 [1969]. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter.
- Delcour, Manon. 2022. “Traces «photocartographiques» dans *Un monde sans rivage*, d'Hélène Gaudy” In *Littérature* 2022/3, 207, 6-92.
- Demanze, Laurent. 2020. “L'œil est une plaque photographique. Résistance mélancolique de l'archive chez Hélène Gaudy” In *Critique* 8, 879-880, 706-717.
- Dupin, Jacques. 1982. *Une apparence de soupirail*. Paris: Gallimard.
- Dupin, Jacques. 1991. *L'échanuré*. Paris: POL.
- Gasquet, Joachim. 2002 [1921]. *Cézanne*. Paris: Encre Marine.

- Gaudy, Hélène. 2019. “Hélène Gaudy: «Les métamorphoses que subit notre monde changent tout notre régime de valeur, et le langage lui-même»” In *Diacritick* [em linha]. Disponível em: <https://diacritik.com/2019/09/11/helene-gaudy-les-metamorphoses-que-subit-notre-monde-changent-tout-notre-regime-de-valeur-et-le-langage-lui-meme/>.
- Gourio, Anne. 2017. “Jaccottet, l’émerveillement murmuré” In *De l’émerveillement dans les littératures poétiques et narratives des XIX^e et XX^e siècles* [em linha]. Grenoble: UGA Éditions. Disponível em: <<http://books.openedition.org/ugaeditions/6657>>.
- Han, Byung-Chul. 2023. *Vita contemplativa - Ou sobre a inatividade*. Tradução de Ana Falcão Bastos. Lisboa: Relógio D'Água.
- Hugotte, Valérie. 1999. “À l’écoute de l’intensité” In *Le corps clairvoyant*, 413-419. Paris: Gallimard.
- Hutcheon, Linda. 2003. “Historiographic metafiction: ‘the pastime of past time’” In *Poetics of Postmodernism*, 105-124. Londres: Routledge.
- Jaccottet, Philippe. 2015. *L’ignorant* [1958]. Paris: Gallimard.
- Jaccottet, Philippe. 2015a [1968]. *L’Entretien des muses*. Paris: Gallimard.
- Jaccottet, Philippe. 2015b [1987]. *Une transaction secrète*. Paris: Gallimard.
- Jaccottet, Philippe. 2015c [1997]. *À la lumière d’hiver*. Paris: Gallimard.
- Jullien, François. 2014. “Pays - Paysage: L’étendue, la vue, la découpe” In *Vivre de paysage ou l’impensé de la raison*, 4-21. Paris: Gallimard.
- Klee, Paul. 2001. *Escritos sobre arte*. Tradução de Catarina Pires e Marta Manuel. Lisboa: Edições Cotovia.
- Marx, William. 2011 [2005]. “Fin de l’écriture: la hantise du silence” In *L’adieu à la littérature. Histoire d’une dévalorisation XVIII^e-XX^e Siècle*, 97-101. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Massey, Doreen. 2005. *For space*. Londres: Sage.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

- Merleau-Ponty, Maurice. 2000. *O olho e o espírito*. Tradução de Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Vega.
- Miller, Christopher R. 2015. *Surprise: The poetics of the unexpected from Milton to Austen*. Nova Iorque: Cornell University Press.
- Nichols, Ashton. 1987. *The Poetics of Epiphany*. Tuscaloosa/Londres: The University of Alabama Press.
- Nietzsche, Friedrich. 2001 [1882]. *A Gaia Ciência*. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pinson, Jean-Claude. 1995. “Philippe Jaccottet et l’énigme de la beauté” In *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, 168-184. Paris: Champ Vallon.
- Rilke, Rainer Maria. 2020 [1905]. *Livro de Horas*. Tradução de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Roussigné, Mathilde. 2015 (em preparação). “À l’épreuve du terrain. Pratiques et imaginaires littéraires contemporains”. Tese de Doutorado, Université Vincennes - Saint-Denis – Paris VIII. Disponível em: <https://theses.fr/s139006>.
- Sauty, Violane. 2022. “Écritures de terrain: (en)quêtes dans la littérature contemporaine non-fictionnelle”. Tese de Doutorado, Université Sorbonne Nouvelle - Paris III.
- Serrão, Adriana Veríssimo. 2004. “Filosofia e paisagem. Aproximações a uma categoria estética” In *Philosophica*, 23, 87-102.
- Simille, Françoise. 2010. “La notion de passage dans l’œuvre de Philippe Jaccottet”. Tese de Doutorado, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III. Consultado em: ffNNT: 2010PA030121ff. fftel-00720105.
- Stoichita, Victor. 1997. *A Short History of the Shadow*. Londres: Reaktion Book.
- Viart, Dominique. 2018. “Les littératures de terrain”, In *Revue critique de fiction française contemporaine* [Em linha].
- Westphal, Bertrand. 2011. *Geocriticism*. Tradução de Robert T. Tally Jr. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.