

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Orientação: Professor Luís Urbano

Espaço e Narrativa

Agradecimentos

Agradeço a todos os que contribuíram para a realização desta dissertação:

Ao professor Luís Urbano, orientador da dissertação.

Ao professor Luís Adriano Carlos, pelo seu rigor e por me ter motivado a continuar a desenvolver este projecto.

À professora Joana Matos Frias pela total disponibilidade que demonstrou e pelas pistas que foi dando ao longo do trabalho.

E, fundamentalmente, aos meus pais, que me impuseram disciplina e ajudaram sempre que precisei.

Obrigada a todos.

Resumo

A mobilidade marca os lugares e não-lugares por onde transitamos. Os espaços acompanham o ritmo impresso pelo nosso corpo e soltam imagens que nos inflamam a imaginação. Estas imagens, fluidas e efêmeras, têm uma forte carga poética, quando abarcadas pela nossa intimidade. As imagens poéticas que o sujeito apreende do espaço e da arquitectura são preservadas e divulgadas pela literatura. Através desta arte, as imagens podem tornar-se mais claras. A literatura tem o poder de produzir imagens fugazes e aguçar a memória dos leitores, necessária à construção de uma narrativa.

A contemporaneidade está associada fundamentalmente a narrativas individuais, dado que uma individualidade crescente surge em pujança na reestruturação dos espaços urbanos e da paisagem. Esta nova abordagem do espaço exige um reposicionamento dos limites entre o público/privado e exterior/interior.

Atestamos que a relação do homem com a terra tem sido descaracterizada e o seu vínculo com o lugar tem-se diluído. O homem em emergência ganha distanciamento relativamente à realidade, no entanto é precisamente este deslocamento que lhe permite aprimorar um olhar literário e trespasante; um olhar viajante que se procura deter na novidade, no estranho e no único.

“Para ver o que não vimos, fixar a imagem das coisas, dos costumes, de situações novas, é preciso inventar, senão palavras novas [...], pelo menos um novo uso das palavras, um novo arranjo das palavras e das frases.”¹

Nota: Todas as citações em outras línguas sofreram traduções; a grande maioria delas foi traduzida pela autora.

¹ Olivier Rolin, “O meu chapéu cinzento – pequenas geografias”

Abstract

Mobility marks places and non-places in which we flow. Spaces walk side by side with the pace set by our body and let images that ignite the imagination loose. These images, fluid and ephemeral, have a strong poetic charge, when embraced by our intimacy. The poetic imagery captured by the subject on space and architecture are preserved and disseminated by literature. Through this art, images can gain more clarity. Literature has the power to produce fleeting images and sharpen the memory of readers, necessary to construct a narrative. The contemporary world is essentially associated with individual narratives, since a individual growing sets the restructuration of urban places and the landscape. This new approach to space requires a repositioning of the boundaries between the public / private, exterior / interior.

We assume that the relationship between man and land has been deteriorated and his link with the place has been diluted. The emergent man keeps away from reality. Yet it is precisely this displacement that allows him to enhance a literary and crossing look, a traveler look that seeks to hold on the new, the strange and the unique.

"To see what we haven't seen, to fix the image of things, customs, new situations, we need to invent, if not new words [...] at least one new use of words, a new arrangement of words and phrases."¹

¹ Olivier Rolin, "O meu chapéu cinzento – pequenas geografias"

Índice

Introdução	1
"Espaço líquido" e literatura	1
<i>Flâneur</i> e "homem doméstico"	2
Objectos de estudo	2
Atributos simbólicos do espaço	4
Estruturação do trabalho	5
Espaço, Arquitectura e Literatura	7
Virtualidades e itinerários flutuantes do espaço na literatura	9
Espaços de evasão	10
Caminhos possíveis na literatura e na arquitectura	12
Realidade filtrada por arquitecto e poeta	15
Representação e linguagem na/da arquitectura	17
Construção do Espaço no Texto Literário	23
Relação dinâmica entre espaço e sujeito	25
Espaço humanizado da descrição	26
Realidade reforçada pela ficção	28
Representação do espaço	31
O corpo da arquitectura	32
Modelos histórico-culturais do espaço	33
Construções paisagísticas como operações retóricas	42
Natureza e Paisagem	45
Distinção entre paisagem e natureza	47
Pertinência do tema da paisagem no estudo do espaço	50
O mundo do <i>logos</i>	52
Natureza produtiva, natureza objectiva e natureza primordial	58
A paisagem originária	61
O "homem doméstico" e práticas ritualísticas	65
"Espaço humano sui generis"	67
Modelos espaciais	70
Organização do espaço na obra literária	71
Memória e imaginação na experiência do tempo e do espaço	72

Espaço ligado a situação-limite.....	74
Ruína em “Finisterra”	76
Migrações de “Casa na duna” para “Finisterra”	78
Casa como câmara escura	79
Janela.....	81
Diversos meios artísticos em “Finisterra”	85
Memória	88
Literatura e posteridade	89
Infância, tempo de sublimidade	90
Práticas ritualísticas	92
O problema da habitação	95
Casa: lugar central da existência ou corpo em dissolução?.....	97
Construir, cuidar, conservar	99
Poético, pensar, habitar	100
Limiar/Limite/Transição	103
Descontinuidade do espaço.....	105
Identidade do lugar	107
Parede e distância.....	108
Limiar.....	109
Espaço pessoal, territorialidade, privacidade	110
Arquitectura como ficção realizada	115
O Estrangeiro, o <i>Flâneur</i> e a Deambulação pela Cidade	117
Olhar arquitectónico e olhar cinematográfico	119
Atitudes de defesa do indivíduo perante a cidade	121
O estrangeiro.....	121
A prática da <i>flânerie</i>	123
Desterritorialização em “A noite e o riso”	124
Conclusão	129
Bibliografia.....	133
Créditos de Imagens.....	138

Introdução

Espaço líquido e literatura

Cada vez mais nos debatemos com o esbatimento de fronteiras: espaço privado que adquire uma dimensão pública e espaço público que se reveste de valor privado. O espaço exterior ao sujeito pode tornar-se um espaço íntimo e interior, e espaço interior pode projectar-se e adquirir uma dimensão exterior. A partir deste entendimento, podemos apropriar-nos da noção de sociedade líquida de Zygmunt Bauman e remetê-la ao espaço. Surgiria assim o “Espaço líquido”.

Sugerimos a revalorização da palavra como resposta ao espaço fluido que actualmente verificamos; meio artístico que tem o poder de construir imagens poéticas, imagens fugazes que não têm qualquer representação imagética.

A literatura tem a complexidade de evocar conteúdos visualizáveis e imprimir ritmo, musicalidade e composição (domínios do espaço e tempo) às matérias e imagens que constrói.

A arquitectura retira da linguagem sentidos subjectivos da forma e da sua percepção.

A literatura extrapola o sentido do espaço e do habitar, personifica e anima ambientes e atmosferas, questionando a sua essência. A literatura cria um itinerário flutuante sobre a arquitectura e o espaço, dá-lhes vidas diferentes, alarga as suas possibilidades e virtualidades, desencadeia novos questionamentos e problemáticas.

As realidades imaginárias desenvolvidas nas obras literárias alargam a conceptualização arquitectónica. São fortes instrumentos para pensar, desenhar, problematizar e comunicar o espaço, além de ampliarem os horizontes e reflexões relativamente ao mesmo. A literatura pode introduzir a emergência de novos conceitos de vivência e formas de habitar.

A literatura oferece-nos um simulacro de espaço. Esse espaço suscitado por palavras não precisa sair do papel, não requer a associação a imagens directas e acabadas para ganhar vida e nos povoar a imaginação. A descrição de um mesmo espaço num romance pode activar-nos vários tipos de sensações. Podemos encontrar recantos desconhecidos, imagens que construímos de raiz por não associarmos a nada que conheçamos, activar lugares da memória, etc. O mais rico neste processo é estarmos em permanente reciclagem, renovação, sobreposição de imagens e de conceitos de espaço e estarmos aptos a abraçar e renunciar espaços imaginários que vão e vêm com a mesma mobilidade que marca a actualidade. A literatura pode descrever lugares imaginários e impelir-nos para a descoberta de novas relações espaciais não concretizáveis, ou até então, nunca exploradas.

Pode, ao contrário do que indica o senso comum, uma palavra valer mais do que mil imagens?

Flâneur e
"homem doméstico"

O tema do trabalho surge no âmbito de analisar o sujeito que reúne processos de percepção, memória, pensamento, tecendo um papel activo e complexo na interacção com o espaço.

A partir da literatura, abolimos a ideia de "sujeito colectivo" e propomos uma visão mais intimista e humana do espaço. A maior vantagem da narrativa literária é que ela se aproxima mais da experiência humana e do Ser, enquanto ente individual, do que a maioria dos trabalhos teóricos relacionados com a arquitectura, que geralmente se limitam à dimensão colectiva do homem.

A mobilidade explorada em diversas vertentes, quer na figura do "estrangeiro" de Simmel e no *flâneur* de Baudelaire e Walter Benjamin, quer no narrador de "Viagem à roda do meu quarto", impulsiona a compreensão sobre o esbatimento de fronteiras entre público e privado, exterior e interior. Para melhor entendermos esta dissolução, recorremos a autores que ora deambulam na cidade como se esta se tratasse de sua própria casa (Nuno Bragança), ora viajam dentro das fronteiras físicas da casa, projectando-se para palcos e lugares imaginários (Carlos de Oliveira). Construções mentais, representações e projecções são reflexos de mentalidades e modos íntimos de habitar o espaço e com ele se criarem cumplicidades e ligações afectivas.

O interesse é descobrir se existe uma diferença estrutural que separa o *flâneur* do "homem doméstico", através da análise das relações que estabelecem respectivamente com a cidade e com a casa.

Objectos de estudo

As obras principais à volta das quais se vai desenrolar a dissertação são "A Noite e o Riso" de Nuno Bragança e "Finisterra" de Carlos de Oliveira. Faremos ainda algumas incursões em "Directa" do primeiro autor e "Casa na Duna" de Carlos de Oliveira. Pegando em dois autores contemporâneos que se posicionam no contexto português, tentamos perceber duas visões que, sendo distintas são simultaneamente próximas.

Estes autores têm em comum a representação ou criação literária de espaços e estruturas ou pormenores arquitectónicos com o objectivo de reforçarem elementos simbólicos da narrativa. Ou seja, os espaços gerados pelas suas criações poéticas não são meros cenários onde se desenrolam as acções, mas sim, parte integrante dessas acções. Estes espaços revelam-se "personagens" determinantes para a estruturação dos eventos e da própria narrativa.

Deparamo-nos com a dificuldade de encontrar uma linha lógica e coerente relativamente à escolha das obras e que possa servir de base à presente reflexão, dada a imensidão de material que encontramos que poderia servir o tema. Os objectos de estudo constituem apenas uma hipótese entre outras que reflectem ou testemunham as questões formuladas. A sua escolha prende-se fundamentalmente a um gosto pessoal podendo, naturalmente, ser ampliada.

São pretextos para pensar, e redefinir a nossa relação com o espaço. Pretextos para questionar o modo como o sentido atribuído à dimensão temporal e ao espaço se pode distender. São os domínios teóricos que fundamentam e contextualizam as obras estudadas e não o contrário.

Encontramos uma visão centrada no contexto rural e na casa em Carlos de Oliveira e no labirinto policêntrico de Lisboa e seus arredores em Nuno de Bragança. Ambos aprofundam o tema da intimidade e cada um, de forma muito própria, define fronteiras público/privado e interior/exterior, revela o seu esbatimento, simula a inversão destes domínios.

Efectivamente, a “mestiçagem dos territórios” – a ausência de fronteiras entre os domínios – é uma marca do contemporâneo.

A casa e a cidade surgem como focos portadores de significados, apresentando um carácter metamórfico e representativo da natureza do indivíduo e das relações sociais.

A casa de “Casa na Duna” sofre ataques do exterior, progredindo numa sucessão de etapas decadentes (exploradas na restante obra em prosa do autor), até atingir o expoente máximo da ruína em “Finisterra”, quando é “assaltada” pela massa social reunida nas figuras do executor fiscal e do técnico de hipotecas.

O narrador de “A Noite e o Riso” parte da infância, na qual as fronteiras entre a “bolha” na qual foi criado e a anarquia exterior são ainda bem definidas e delimitadas. O exterior apresenta-se ainda como ameaça ao interior. A fase inaugural da narrativa revela a tensão a que está sujeito, devido à posição em que se vai progressivamente colocando: no limiar dessas zonas. Posteriormente o narrador debate-se com a dissolução dessas barreiras, movendo-se do limiar para a zona obscura da “Lisboa-a-Louca”.

“E imagine quem puder minha pessoa de criança frágil, caixilhos de solidão acolchoada contra micróbios e correntes de ar. Eu de olhos e ouvidos por abrir lançado em semelhante maralhal. [...] O que recordarei enquanto recordar é a incursão de espanto e derrelicto quando Lisboa-a-louca me acometeu de vários lados, por interposta amostragem da minha geração em Madragoa. [...] Aos meus olhos esparvoados por veludos, o desvairamento das crianças ditas populares foi um disparo de canhão batendo em cheio num museu de porcelanas. Certa Lisboa veio-me assim”³.

Em “Directa”, o autor inicia e conclui o romance na casa da personagem principal. Entre estes dois momentos esta desloca-se na cidade e nos seus arredores, desdobrando-se em duas personagens, uma que narra na primeira pessoa do singular e outra que narra na terceira pessoa do singular; dois registos relacionados com a dualidade do rural e urbano, respectivamente. Desta forma o narrador revela a transposição da realidade exterior e material para o domínio do seu interior. A questão da intimidade e da definição de identidade associada ao espaço está aqui bem presente.

As quatro obras abordam mais ou menos profundamente o tema da casa. Em “Casa na duna” a casa representa na narrativa a centralidade à volta da qual tudo se organiza; as personagens de “Finisterra” permanecem na casa, projectando no seu interior e nas suas paredes realidades que vão para lá dos limites físicos da mesma; em “A noite e o riso” é na casa que o narrador sustém a sua infância e de onde parte para um conhecimento profundo do Eu; a casa é onde o narrador

³ Nuno Bragança, “Nuno Bragança Obra Completa – A noite e o riso”. Pp. 70, 71

acorda e de onde sai e onde regressa e onde se deita em “Directa”. Adquirindo um papel central ou partilhando a centralidade com outros pólos, a casa é comumente tida como o espaço da intimidade por excelência. Estes autores propõem a sua desconstrução e o seu questionamento face às dinâmicas sociais e externas que se lhe opõem.

O Eu, o espaço da interioridade, a casa, a cidade e a paisagem interpenetram-se, numa espécie de mútua apropriação.

Atributos simbólicos do espaço

Um dos objectivos do trabalho é realçar o modo como as personagens, sem o espaço, perderiam grande parte do seu significado ou até mesmo, seriam despidas do seu conteúdo, da mesma forma que se essas personagens fossem retiradas do espaço este ficaria vazio de sentido. Pretendemos sublinhar a importância simbólica do ambiente espacial, que desempenha, quer como actor, figurante ou narrador, peça fulcral para o reconhecimento e entendimento da narrativa e das estruturas do indivíduo.

Denota-se, nas obras em análise, o maior cuidado na figuração do cenário espacial, o qual encerra, por vezes, a chave de leitura e de interpretação das mesmas. O contexto espacial no qual os autores inserem as suas personagens é de grande importância para a compreensão e reforço da respectiva mensagem. Assim, a análise detalhada do espaço e das respectivas características, de pormenores arquitectónicos, por vezes aparentemente insignificantes, deve receber particular e especial enfoque por parte do leitor, já que o ambiente no qual as personagens se situam poderá indiciar futuros desenlaces da narrativa e ser até mesmo a chave de uma leitura mais profunda das obras analisadas.

Os autores das obras estudadas moldam o espaço e expõem através dele a carga emotiva que ora atravessa as personagens, ora delas parte. Questionamo-nos se o espaço tece as malhas dos acontecimentos e contamina as personagens, descortinando os passos da narrativa que tomará forma, se partilha simplesmente humores com as figuras intervenientes, vestindo-as dos tons que mais se adequam ao conjunto, se vagueia como atmosfera subtil que envolve toda a trama, se entra em evidente ruptura e hostilidade com as personagens...

A experiência espacial da humanidade, realizando-se na história, vem marcada com expressões fatalmente condicionadas pelos múltiplos momentos históricos e estilos culturais. No entanto, não é a variedade infinita de representações e experiências literárias do espaço que nos interessa, mas pelo contrário, os seus elementos comuns.

Propomos falar de modalidades espaciais na literatura e da condição humana, não tendo como fim analisar os respectivos contextos histórico-culturais das obras, até porque o objectivo é não limita-las a circunstancialidades factuais, históricas, políticas, etc. As obras seleccionadas têm validade enquanto objectos artísticos que representam não a realidade, mas sim o real: são testemunhos artísticos do real. Do ponto de vista estético e artístico não se limitam a uma cronologia; carregam, contudo, o efeito/peso da história.

A arte deveria ser uma parábola – deveria mostrar as constantes da história, assumir uma forma transtemporal e universal.

A análise do espaço na literatura deve partir de uma contextualização teórica que a fundamente. É este o motivo pelo qual se dedicam apenas dois capítulos a uma análise mais aprofundada das obras. Os restantes cinco capítulos procuram sustentar as nossas investidas e exposições. Atacamos temas que perpassam toda a literatura ocidental e a própria arquitectura e percebemos que os dilemas recorrentes numa são os problemas fundamentais da outra.

Começamos por fazer, no primeiro capítulo, uma breve intersecção entre a literatura e a arquitectura. Estabelecemos um paralelismo entre as duas e clareamos os contributos de uma para o enriquecimento da outra, suas particularidades, afinidades e cisões.

No segundo capítulo tentamos perceber de que forma é que a literatura tem a capacidade de nos dar a ver; de onde surge o seu poder imagético; de que maneira se espacializa a literatura. Faremos ainda um breve percurso pela história do espaço na literatura e noutras áreas do saber, que nos permitirá confirmar a riqueza, versatilidade e actualidade das obras analisadas.

A paisagem é uma das entidades mais referenciadas na literatura a partir do romantismo. E o que é isso da paisagem? Em que é que a paisagem se distancia da natureza? No terceiro capítulo tratamos de dissecar cada uma destas realidades vitais e referir a pertinência do seu estudo em questões ligadas ao espaço.

No quarto capítulo incidimos essencialmente em “Finisterra” de Carlos de Oliveira, investindo pontualmente em “Casa na duna”, já que este romance nos permite compreender melhor certas dinâmicas da obra anterior. A questão do habitar aparece aqui como fio condutor e problema que inaugura e encerra ambas as narrativas.

Embalados por esta temática, decidimos recair sobre o problema da habitação no quinto capítulo. A partir de uma leitura atenta da obra de Heidegger, sugerimos a poética e o pensar como forças matriciais para a recuperação de uma morada poética e de um habitar autêntico.

No penúltimo capítulo abordamos o papel decisivo dos limites na criação dos lugares (fundamentais ao habitar) e, conseqüentemente, na criação de identidades colectivas e individuais. Deixamos algumas pistas relativamente à diluição de limites que marca a contemporaneidade e a possibilidade desta estar na origem da desvinculação do homem ao lugar.

É a mobilidade que gera esta diluição de fronteiras e o sentimento de estar aqui e lá em simultâneo e de não estar efectivamente em lugar algum. Finalmente, no último capítulo, alongamo-nos na imagem de marca da actualidade: a mobilidade. A obra de “A noite e o riso” de Nuno Bragança permite-nos situar dentro do novo ritmo imposto pela modernidade e presenciar os conflitos, tensões que geram a angústia do sujeito contemporâneo.

Estruturação do
trabalho

A maioria da gente enferma de não saber dizer o que vê e o que pensa. Dizem que não há nada mais difícil do que definir em palavras uma espiral: é preciso, dizem, fazer no ar, com a mão sem literatura, o gesto, ascendentemente enrolado em ordem, com que aquela figura abstracta das molas se manifesta aos olhos. Mas, desde que nos lembremos que dizer é renovar, definiremos sem dificuldade uma espiral: é um círculo que sobe sem nunca conseguir acabar-se. A maioria da gente, sei bem, não ousaria definir assim, porque supõe que definir é dizer o que os outros querem que se diga, que não o que é preciso dizer para definir. Direi melhor: uma espiral é um círculo virtual que se desdobra a subir sem nunca se realizar. Mas não, a definição ainda é abstracta. Buscarei o concreto, e tudo será visto: uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma.

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal na sua realidade directa; os campos, as cidades, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias. [...]

Dizer! Saber dizer! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual!

Bernardo Soares

falar é inaugurar um sítio

Philippe Hamon

Espaço, Arquitectura e Literatura

A arquitectura está aberta ao jogo de influências de outras áreas do saber e à cultura de um modo geral. Se o nosso campo de interesse é a arquitectura e o espaço, as nossas associações vão estar relacionadas com ambos. Ao optarmos por outras áreas do conhecimento, outros temas convergem para o campo do nosso interesse através do fenómeno da atracção.

Virtualidades e
itinerários flutuantes do
espaço na literatura

Resumir em ideias claras a articulação entre a arquitectura e a literatura, ou seja, esquematizar parte de um sistema cultural, desempenha em certa medida algo de enganador ou tendencioso, já que a simplicidade implica o sacrifício de vários matizes e anula de certa forma o sentido de uma realidade altamente complexa. Contudo, o resumo é algo de indispensável como tentativa de aproximação à realidade. É um trabalho que exige simplificar sem deformar. Centramos a nossa atenção sobre os aspectos essenciais sem ocultar a complexidade e tensão permanente com que nos deparamos.

A partir da arquitectura, a literatura procura um meio de sugerir intenções, indiciar significados silenciosos, explorar um sentido de lugar, através de apropriações, ligações afectivas, pontos de vista, etc. O romance é lugar privilegiado para conceber o espaço e para reflectir sobre ele, já que este é uma das componentes que o constitui. A sua relativa extensão proporciona “a possibilidade de um tratamento evolutivo mais ou menos contínuo.”⁴ O espaço na literatura serve como mecanismo-chave para criar sensações, sugerir a relação emocional das personagens e conduzir a trama.

A literatura permite a construção de ambientes, lugares, edifícios e utopias. Além disso, é a forma de diálogo mais directa para percebermos a percepção, sentimentos, sensações, ideias, que determinado espaço desperta nas personagens, no narrador e no próprio autor. Permite-nos ter uma visão mais global e integradora das diferentes dimensões do espaço. A transposição das experiências espaciais para um discurso estruturado impulsiona uma descrição atenta dos processos de diálogo e comunicação das personagens com o espaço. A descrição apela a que se refiram hierarquias, mencionem factores determinantes na percepção do espaço, subentendam ou eliminem outras condicionantes, abordem os sentidos e sensações alimentados, tracem os mecanismos de interacção e a sua importância/irrelevância para a apropriação do espaço, etc.

A literatura constitui, pois, uma forma mais íntima, ou pelo menos mais clara de entendermos a experiência, percepção, “intelectualização” e problematização do espaço.

⁴ Helena Buescu, “Incidências do olhar”

A literatura também é algo que nos regra e confina de certa forma, tal como a arquitectura; mas é o meio artístico que estabelece um diálogo mais directo entre duas intenções; algo que não é mediado, pelo menos directamente, pela intervenção de outras pessoas e de regras e burocracias da arquitectura. Essas outras pessoas de que falo continuam presentes no processo da literatura, porque são inerentes à cultura e consequentemente à linguagem. Permanecem, porque tanto autor como leitor são resultado das pessoas com quem vivem, com quem se cruzam, dos seus ídolos ou referências; logo a sua identidade, modos de escrita e de leitura/interpretação advém indirectamente desse fundo cultural. No entanto, “Um escritor [...] precisa providenciar um cenário, um lugar, ao acontecimento humano que apresenta e, por isso, tem de executar um trabalho de projecto arquitectónico sem um cliente, sem cálculos estruturais e sem um alvará de construção.”⁵

E se pensarmos que as realidades espaciais veiculadas pela literatura podem adquirir uma forma e ganhar uma vida no nosso mundo objectivo? Será que os arquitectos não devem procurar nas grandes obras literárias pistas ou luzes que sustentem seus projectos?

Espaços de evasão

Da simbiose conseguida entre o que apela à dimensão do possível (o observado) e a dimensão projectada pelo ser que o observa (percepção e imaginação), resultam espaços que reflectem a capacidade que o homem tem de ultrapassar os próprios limites – espaços de evasão. O inventado torna-se um espaço de “poder estranho, mas real, de sobrevoar a nossa pequenez numa existência imaginada, sem confins”⁶.

A ficção delimita, orienta e permite que diversos modos de ver e sentir o espaço sejam expressos e apreendidos. É, no fundo, um espaço de evasão, onde a verdadeira libertação do Ser se concretiza.

A literatura constitui uma fuga ao real, na medida em que estende e intensifica as emoções. Também a arquitectura não reside na sensação de realidade que expressa, mas em sua capacidade de inflamar a nossa imaginação. O desenrolar contínuo de imagens mentais coloca-nos numa tensão entre um desfrute passivo e um movimento de agregação activo. A abstracção está contida nas formas manipuladas que têm a capacidade de nos excitar a imaginação, direccionando-a a significados múltiplos. É a “matéria” subtil que se solta do ritmo: “derivação, somatório de regiões de pensar, espacejamento”⁷ de imagens “sem outro conhecimento que o do seu próprio relacionado, harmónico e ritmado suceder”⁸.

A reforçar a inscrição de forças abstractas nas obras tanto literárias, como arquitectónicas, está o facto de tanto umas, como outras, conterem matérias invisualizáveis, que se soltam das suas “formas triviais.”

⁵ Juhani Pallasmaa, “Uma Nova Agenda para a Arquitectura”, org. Kate Nesbitt

⁶ Carlos de Oliveira, “O Aprendiz de Feiticeiro”

⁷ Ernesto de Sousa, “O que é o cinema”

⁸ Ibidem

Do mesmo modo que as palavras escritas sobre uma folha branca de papel guiam os nossos olhos através do seu traçado para se sucederem e logo se evadirem e se projectarem além de si, “para se apagarem num salto mortal sobre o anímico da leitura, também uma casa guia os nossos passos através de si, abre-nos as portas ou bloqueia a entrada com os seus muros, atribui espaços às tarefas domésticas. [...] Escreve-se quando se traçam letras e quando estas se colocam por diante como guias numa leitura, como sinais que se adiantam para serem seguidos [...] [uma casa] Tem algo que se dá por antecipado, pro, e também algo de letra [...] E nas letras há sempre um salto para outro sítio. Elas apagam a sua materialidade e humildemente se retiram para deixar lugar a uma mudança de nível, do sensível para o inteligível, da forma inscrita à significação referida, do físico ao puramente psíquico: salto mortal. E a casa salta, como as letras, porque uma casa tem sempre um carácter simbólico. Salta para além da função, da utilidade, para além até das intenções do próprio autor”⁹.

O edifício sugere percursos de leitura. A consideração do edifício como texto está intimamente relacionada com uma concepção orgânica do mesmo, fundada em outros “textos”, cabendo ao homem decifrá-los. Esta descodificação está carregada de subjectividade; surge de um modo específico do homem olhar e sentir o que o espaço é, admitindo-lhe alcançar o que aos outros é vedado.

Nenhuma obra remete exclusivamente para ela mesma; não há nenhuma obra arquitectónica ou literária de pura sintaxe, despojada de conteúdo semântico. Todas as obras criam associações na mente do observador. Umberto Eco explica que essas associações são regras da inter e hipertextualidade, afirmando que nenhuma imagem é lida independentemente da experiência que o indivíduo tem de outras imagens. Da mesma forma, nenhum texto é lido independentemente da experiência que o indivíduo tem de outros textos. Helena Buescu reforça esta ideia, ao mencionar que “qualquer história literária é, como aliás o acto de leitura individual, não um mero objecto *dado*, pré-existente e passível de uma apreensão única por qualquer sujeito mas, pelo contrário, em grande medida uma *leitura* de múltiplos textos [...] E essa leitura constrói-se sempre com base numa intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, *intersecção em permanente mutação e historicidade*.”¹⁰

O mundo do texto alarga-se ao mundo da imagem. A “intersecção” que Helena Buescu refere é um convite à imaginação do leitor, no sentido em que esta lhe permite povoar as zonas “obscuras” dos mundos do texto e da imagem com a sua “bagagem cultural” (conhecimento que o leitor tem de outros textos e outras imagens). Desta forma o leitor acredita movimentar-se num espaço por ele criado.

⁹ Julián Guerrero, “Pensar a Casa”

¹⁰ Helena Buescu, “Incidências do olhar”

A coerência e consistência do mundo do texto advém, não da sua relação com as coisas, mas da sua relação com outros textos que lhe servem de referência. Parece-nos evidente que podemos adoptar os conteúdos explorados por Helena Buescu no campo da arquitectura. Obras arquitectónicas contêm simbolismos e conteúdos, remetem a “modelos” e constituem, eles mesmos, novas condicionantes e referências a outras obras. O projecto de uma casa é sempre produto da memória e um objecto referencial; estabelece pontes com outras casas, ainda que não seja sempre um processo consciente de determinados sujeitos. Longe de lhe restringirem a liberdade artística, os elementos pré-textuais reforçam-no, actuando como estímulos ou agentes catalisadores da criatividade. E, se há valor artístico, a obra contém sempre uma originalidade, por maiores ou mais extensos que sejam os elementos referenciais nela incorporados.

A arquitectura produz imagens. A literatura, no seu discurso, incorpora imagens. A imagem não é uma estreita representação da realidade. Tem uma carga mental, remete a outras entidades; é sempre subjectiva pelo seu modo de captação/manipulação. As imagens não param, uma ordem inflexível origina-as e destrói-as, sem nunca permitir que se recomponham, que existam por si.

A essência das imagens não é a mesma para as pessoas; a diferença é no sentido do concreto remetido ao valor abstracto. Por abstracto, apoiando-nos na reflexão de Tadao Ando, aludimos a “uma exploração meditativa que atinge a cristalização da complexidade e riqueza do mundo”¹¹.

Admitimos que as obras não se limitam a existir passivamente; encontram-se, sim, enredadas num contínuo processo de comunicação, são produções de sentido. Esta perspectiva assume que as narrativas literária e arquitectónica funcionam como um “tecido” que ultrapassa o mero somatório de obras concretas e particulares.

O texto fala de outros textos, a imagem remete a outras imagens, o edifício revela outros edifícios, constituindo assim espaços de evasão. Através destas diferentes linguagens, o mundo assume-se como estrutura de sentido. É nesta medida que o mundo se abre.

“Toda a ficção inscreve-se em nosso espaço como viagem”¹² A esta afirmação acrescentamos que a narrativa espacial é também uma viagem. São viagens a mundos feitos à medida, tanto de que narra como de quem lê.

Caminhos possíveis na
literatura e na arquitectura

Os projectos arquitectónicos e discursos literários têm papéis activos – ora servem de “guias” na construção de edifícios, que, por sua vez, impõem limites e suscitam movimentos, despertando sensações no utilizador, ora interpelam e estimulam a actividade reflexiva do sujeito,

¹¹ Tadao Ando, “Uma nova agenda para a arquitectura”, org. Kate Nesbitt

¹² Michel Butor, citado em “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”, António da Silva Gordo. Pp. 34, 35

activando, igualmente, sensações e imagens mentais.¹³

A maior diferença entre literatura e arquitectura prende-se nos diferentes graus de liberdade que permitem ao observador – o mundo amplo proposto pela literatura e o (quase) livre arbítrio da arquitectura.

Num aparente paradoxo, apesar de a arquitectura ter a condição, inexistente na literatura, de concretizar um espaço real, esta tem a capacidade de controlar a causalidade e sequência.

As direcções são impostas na literatura pelo autor, e podem ser indiciadas ou propostas pelo arquitecto, sem terem contudo um carácter impositivo. À excepção dos casos em que o leitor faz saltos propositados na narrativa e reordena a ordem proposta pelo autor e em que a sucessão dos elementos é contradita por uma leitura caprichosa, repetitiva ou selectiva, a sequência é determinada. Na arquitectura, a “narrativa espacial”, movimentos e direcções adoptados, advêm da experiência cinestésica e visual do utilizador do espaço; o criador limita-se a propor “caminhos possíveis”. A liberdade do utilizador do espaço não é total; há elementos concretos que impedem uma total arbitrariedade na selecção dos percursos. Ainda assim, há na arquitectura, uma maior flexibilidade relativamente à literatura nas sequências que propõe.

Na literatura, ainda que haja uma sequência fincada, há um espaço e tempo abertos, criados ficticiamente pelo autor a partir de palavras, que posteriormente tratamos de reinventar e reconstruir através de mapas mentais; na arquitectura, a sucessão e sequência de espaços, assim como o tempo em que o movimento se constrói, devem-se ao deslocamento motor e/ou visual do utilizador.

Regra geral, a literatura distingue dois modos de entender o espaço: “o espaço como geometria tridimensional, e espaço como campo perceptual.”¹⁴ Ambos “são abstracções a partir da totalidade intuitiva tridimensional da experiência quotidiana, que podemos chamar de ‘espaço concreto’”¹⁵.

A literatura é um revelador da realidade. Ao captar o real, o escritor conserva-o no papel, combina-o pela montagem, som, ritmo, intervindo desta forma na realidade, dando-lhe um sentido. A literatura é, assim, uma “espécie de reservatório de imagens [mentais], mais visão e mais vidas que as dos sonhos, mas tão dinâmicas como eles que em vez de serem transfiguração ou simulacro da cena real têm o poder de a orientar e de lhe conferir um sentido que a sucessão da vida empírica não comporta.”¹⁶

¹³ “Porque ninguém contestaria, por exemplo à arquitectura, o poder de modelar os nossos comportamentos, gestos e modos, na medida em que sabemos exactamente que os espaços estruturados nos constringem à acção comedida. Existe aí uma acção e reacção quase directa sobre os nossos comportamentos, sobre o sentimento do cheio e do vazio, sobre as orientações, as distâncias a respeitar, sobre a própria consciência que temos do nosso corpo e das suas possibilidades de agir no espaço que assim se nos oferece. Na cidade moderna, as estradas e as auto-estradas, as pontes e as ruas, as praças e os descampados transformam os nossos hábitos, regulam ou interditam a marcha, originam alguns dos nossos gestos tornados habituais e condenam outros.” Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

¹⁴ Christian Norberg-Schulz, “Uma nova agenda para a arquitectura”, org. Kate Nesbitt

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Eduardo Lourenço, “Do mundo da imaginação à imaginação do mundo”

A arquitectura aparece como cenário quotidiano das pessoas, sendo também fruto da acção contínua do usuário que se apropria de um mesmo espaço de maneira diversa. O edifício surge como “receptáculo de mitos”, práticas e acontecimentos quotidianos, ganhando por vezes outra dimensão no campo afectivo e simbólico. É a partir desta lógica poética, inspirada na amplitude da vida humana, que pretendemos alargar o conteúdo ideológico do espaço, dotando-o de toda uma diversidade de soluções e vidas secretas. Talvez assim deixemos de ser os utentes de uma arquitectura e passemos a construir-nos como personagens de uma narrativa espacial.

Esta dimensão poética de que falamos contempla imprimir sentimentos de fugacidade, de uma beleza que se prende a movimentos íntimos e cúmplices detidos por breves instantes.

Concordamos com Julia Kristeva quando afirma que “é na língua que tudo isto acaba por brotar”¹⁷.

A palavra tem o dom de construir, de fazer “aparecer o ainda-não-apercebido”. A palavra é, em si mesma, arquitectura. Consideramos que ela é o primeiro elemento que compõe qualquer arquitectura.

Propomos reforçar esta ideia através de uma citação de Heidegger, segundo o qual é a língua “que encerra o informulado e o transforma em dádiva. A tradição da língua é transmitida pela própria língua, e de tal maneira que exige do homem que, a partir da língua conservada, diga de novo o mundo e por aí chegue ao aparecer do ainda-não-apercebido. Ora eis aqui a missão dos poetas”¹⁸.

A literatura e arquitectura decorrem no fio de uma das possíveis leituras do mundo.

As ideias que antecedem qualquer obra surgem de associações e relações com o mundo das formas. Todas as ideias, descrições, construções etc., implicam um conhecimento objectivo do mundo. Mesmo a construção de lugares imaginários a partir da literatura, e a idealização de projectos utópicos ou inexequíveis, apesar de constituem modos fantasiosos de pensar a realidade, partem sempre dela como ponto de referência e partida. O imaginário está sempre, de uma forma ou de outra, contido no que o sujeito vê.

Segundo Antoine Albalat, a imaginação é uma memória evocadora, uma lente involuntária, através da qual a coisa visionada passa, transformando-se. John Dewey esclarece: “Não é sobre o irreal que uma imaginação saudável se exerce. O seu exercício não é uma fuga em direcção ao que pertence apenas à fantasia e ao ideal, mas um método visando desenvolver e completar o que pertence à realidade.”¹⁹

Os arquitectos partem, de forma mais ou menos explícita, de legados arquitectónicos e projectuais, assim como os escritores partem de outras obras referenciais para sustentarem as suas ideias e criações mentais, com vista a alcançarem o resultado final: a obra.

¹⁷ Julia Kristeva, “O livro dos saberes”

¹⁸ Heidegger citado em “As poéticas do cinema”

¹⁹ John Dewey citado por Jean-Pierre Cometti em “Do mundo da imaginação à imaginação do mundo”

Enquanto o objectivo das ideias ligadas à arquitectura (quer teóricas, quer ideias ligadas à prática arquitectónica) é influenciar e induzir a concretização de objectos/construções físicas, a literatura não tem outra pretensão além de veicular ideias e apelar à consciência e participação criativa do indivíduo. É verdade que surge cada vez mais uma literatura direccionada a concretizações imagéticas, como é o caso dos argumentos de cinema, romances posteriormente adaptados a teatro e cinema, etc. Mas, regra geral, a literatura não tem a pretensão de sair do papel. E quando sai, sentimos que raras vezes o produto que resulta faz jus ao texto original.

Isto porque de forma mais alargada e flexível que a imagem estrita, se bem que também eles confinados às estruturas da linguagem e a processos culturais e contratuais, a palavra e seu jogo com outras palavras abrem múltiplos caminhos para desenhar a realidade, despertar várias imagens e composições de imagens e inaugurar associações e construções mentais. A linguagem discursiva, se o leitor conhecer os códigos adequados para a descodificar, adapta-se mais facilmente ao seu mundo, às suas expectativas, do que a linguagem visual.

A linguagem verbal contém uma dimensão visual porque a palavra convoca, reenvia, a imagens mentais produzidas pela mente do leitor. No entanto, essa componente visual é marcada por imagens e sucessões de imagens únicas, engendradas pela sua imaginação. Embora a linguagem visual possa suscitar múltiplas interpretações e o observador possa fazer uma leitura pessoal da narrativa, ela é mais castradora do que a linguagem verbal, precisamente por apresentar imagens e sequências de imagens impostas à partida.

A literatura parte do mundo objectivo, remetendo-se posteriormente ao domínio do abstracto onde permanece, salvo raras excepções como já vimos. A arquitectura inicia o percurso no mundo concreto e visível, passa para o mundo abstracto do pensamento, das ideias, para depois regressar à ordem da forma. Por mais não concretizável que um projecto arquitectónico seja, negocea com algo material; a sua ideia não tem um carácter exclusivamente intelectual, “mas guarda já a marca duma realização antes de qualquer realização, um ‘facto’ antes de qualquer ‘facto’, como uma infiltração do mundo dos ‘factos’ no mundo das ideias.”²⁰ Neste sentido, o mundo das ideias associadas a projectos arquitectónicos, é duplamente direccionado pelo/ao mundo das formas. Ainda assim, o projecto está condenado a ter algo de “não realizável” que lhe é inerente e continua a ser projecto mesmo depois da obra estar concluída e habitada. A obra continua a ter algo de projecto no sentido do que poderia ter sido, das muitas vidas e leituras que poderiam ter ganho vida e ficaram latentes ou simplesmente esquecidas nos desenhos e nos planos de quem, por ventura, os acompanhou. Uma obra nunca deixa de ter parte de projecto porque é sempre algo inacabado e está inscrita num permanente devir. Esse algo no projecto que nunca chega a sair do papel pode ser algo não materializável ou sustentável.

Realidade filtrada por
arquitecto e poeta

²⁰ Julián Guerrero, “Pensar a Casa”

Tensão, força e virtualidade do projecto não ficam neutralizadas ou esgotadas pela realização da construção. Da mesma forma, a adaptação de um romance ao cinema não invalida ou não ofusca o vigor e pujança de uma grande obra literária.

Tanto arquitectura como literatura partem de um inicial conhecimento do mundo aparente para posteriormente o re-construirmos. Arquitecto e escritor jamais poderão ter uma leitura neutra e imparcial da realidade. Ao apresentarem/representarem retalhos do macro-cosmos, fazem-no necessariamente a partir das suas vivências, atribuindo-lhe molduras, desenquadrando-os, independentemente dos seus esforços, de factores mais ou menos importantes. É-lhes exigido uma hierarquização das estruturas que propõem e que abdicam de certos condicionalismos em detrimento de outros. Posteriormente, reposicionam esses fragmentos e novas realidades por eles criadas em novos contextos. Arquitecto e escritor reconstróem e intervêm na realidade, atribuem-lhe novos sentidos. Propõem uma realidade filtrada pela sua percepção.

“e é forçoso existir a natureza, outorgada às nossas violações;/ ou que as regras de organização do poema são as mesmas da natureza, mas os elementos com que o poema se organiza não estão na natureza;/ e o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo.”²¹

A realidade é povoada por pontos de vista, *layers*, camadas. Ao optarmos por privilegiar, observar, trabalhar, ou esmiuçar um pedaço da realidade ou construir determinado elemento já estamos a intervir na realidade, nesse pedaço, nesse elemento e nas demais existências que com eles se relacionam. Estamos a adicionar-lhes limites e consequentemente a atribuir-lhes sentido.

A narrativa literária e “narrativa espacial” pressupõem uma montagem e a montagem é constituída por um conjunto de limites. O limite é entendido como princípio e como fim; o contorno onde a coisa se percebe e onde ela própria termina. Este ciclo material deixa espaços vazios onde é permitida a “entrada” do observador/deambulador que vai adicionar mais limites imateriais, psicológicos, à narrativa inicialmente proposta. Desta forma, verificamos uma permanente remontagem e tanto tempo como espaço revertem a um tempo e espaço interiores.

A montagem consiste na definição do que é visível, das fronteiras, da sua sequência, do seu encadeamento. Na montagem são tão importantes os cheios como os vazios.

Enquanto alguns arquitectos dissolvem os espaços entre si, atenuam transições e desenham passagens graduais, adoptando um carácter de continuidade, outros optam por fragmentar e marcar fortemente mudanças entre diferentes espaços.

Na literatura, o autor pode eleger um percurso contínuo e linear, em que os acontecimentos se sucedem de forma encadeada e progressiva/sequencial (respeitando normalmente uma sequência cronológica), ou pode nomear um discurso pontuado por elementos de descontinuidade e ruptura, ou ainda, de forma mais radical, pode explorar um curso sinuoso e fragmentário da narrativa.

²¹ Herberto Helder citado em “As poéticas do cinema”

Estes percursos labirínticos têm diversas vezes o espaço como linha condutora da narrativa. Tal é o caso de “Finisterra”.

Todas estas estratégias correspondem a diferentes modos de estruturar eventos arquitectónicos e literários, conduzindo a diferentes percepções e leituras.

O mundo é aquilo que percebemos através da interacção entre o mundo objectivo e a nossa experiência que comporta subjectividade. O trabalho do arquitecto, escritor, utente e leitor confronta uma consciência individual subjectiva com uma dimensão colectiva.

Inicialmente os escritores, assim como os arquitectos, captam a realidade, as circunstâncias e constrangimentos culturais, sociais, temporais, propondo uma reconfiguração da realidade e uma ordem para o caos do mundo.

Uma obra arquitectónica é simultaneamente representação e linguagem; a representação deve ser compreendida através de um contracto social; a linguagem exige uma cultura e uma aprendizagem. Vários autores afirmam que a arquitectura não tem o poder de representar, no entanto cabe à arquitectura um “papel representacional, isto é, de encontrar uma expressão simbólica para as instituições que definem a sociedade. [...] No processo de simbolização estão presentes ideias sobre a relação entre o individual e o colectivo, muitas vezes sugeridas por dispositivos de escala”²²

Representação e linguagem
na/da arquitectura

Como linguagem rica e sensorialmente composta, a arquitectura é um meio de comunicação; abraça simbologias, representações colectivas, correntes ideológicas, tendências estéticas. “O carácter e as características dos edifícios são em parte narrações, em parte memória, em parte nostalgia, em parte símbolo.”²³

De acordo com Graves, a arquitectura tem a função simbólica de representar a cultura e mitos da sociedade. Também Robert Stern reforça que os edifícios devem ter significado. Defende um “realismo” das formas do movimento pós-moderno que reconhece “o meio social, cultural e político do qual se originaram”²⁴.

Demetri Porphyrios culpa os projectos modernistas guiados pela “abstracção matemática” de extinguirem todo o significado simbólico. Acusa a sua incapacidade de transcender a sua materialidade; “Os edifícios-objects foram os responsáveis pelo espraiamento urbano e privaram a cidade de hierarquias de significado”²⁵. “A alternativa proposta por Porphyrios é a ampliação do papel ético dos arquitectos e a mitificação da construção”²⁶.

Robert Stern considera três áreas fundamentais que contribuem para a produção de sentido e para o entendimento da arquitectura pós-moderna como um sistema de signos: a fachada – ornamentalismo – no sentido em que a fachada, enquanto signo, comunica e é rica em associações; a cidade – contextualismo – sendo o edifício um

²² Kate Nesbitt, “Uma nova agenda para a arquitectura”, org. kate nesbitt

²³ Graves citado por Kate Nesbitt em “Uma nova agenda para a arquitectura”, org. Kate Nesbitt

²⁴ Robert Stern citado por kate nesbitt em “Uma nova agenda para a arquitectura”, org. kate nesbitt

²⁵ Kate Nesbitt, “Uma nova agenda para a arquitectura”, org. kate nesbitt

²⁶ Ibidem



fragmento de um todo urbano maior; e a noção de memória cultural – alusionismo – em que o significado do edifício surge sobretudo pelo recurso ao precedente e a referência apropriada a exemplos históricos pode enriquecer as novas obras e torná-las mais acessíveis e familiares. Segundo Stern, a história tem um papel preponderante na produção de sentido da arquitectura pós-modernista e o autor defende que as formas acumulam sentido ao longo do tempo.

A arquitectura não é uma linguagem universalmente inteligível, porque a significação particular dos edifícios origina-se a partir da estrutura interna do sistema de signos arquitectónicos, determinado pelo contexto social e cultural e não pelo seu uso funcional.

Por exemplo, o cuidado atribuído aos limites sugere um apelo poético aos sentidos do utilizador e adquire diferentes significados no âmbito das regras sócio-culturais. Cada cultura comporta sistemas sociais distintos e percebe a realidade de forma muito própria. Ora, a percepção encontra-se irremediavelmente ligada aos sentidos e se a importância e hierarquia dos diferentes sentidos variam de cultura para cultura, também a percepção varia consideravelmente. Verificamos a existência de múltiplas concepções de limiar, consequência directa das muitas formas de apreender e conceber o espaço. Além de formas mais marcantes que fazem a transição entre espaços, há ainda dispositivos que sugerem demarcações subtis, podendo criar obstáculos virtuais e psicológicos que, ora são reconhecidos pela compreensão dos códigos sócio-culturais, ora determinam formas de comportamento não consciente perante o espaço. Cada sociedade transporta esquemas internos de limitação do espaço, logo os conceitos de público e privado adquirem configurações diversas.

Alguns arquitectos estudam como a linguagem transmite significado e aplicam esse legado à arquitectura. Questionam-se “até que ponto a arquitectura é uma convenção, como a linguagem.”²⁷

Ao longo dos tempos, a forma tem sido entendida como emissora de significados. A tradição estética humanista entende a forma como invólucro, dentro do qual existe conteúdo, significado simbólico. Isto implica considerar qualquer edifício como algo mais do que uma superfície e um perímetro definido pelos seus limites físicos.

O alcance da percepção dos espaços arquitectónicos é maior que a sua materialidade. Os limites da obra não estão unicamente onde ela começa e acaba, mas estendem-se ao campo de influências, onde manifesta a sua presença e interage em tensão com as demais existências. Este distender de influências e áreas de domínio não se limita a conteúdos geométrico-topológicos; abrange também zonas de sentido e simbologia.

O edifício projecta-se no espaço exterior, fazendo-se sentir como corpo de onde partem fluxos que interagem com a envolvente, e com o utente, que apreende o movimento que se exterioriza e prevê, na aparência e expressão exterior, as forças invisíveis que regem o projecto. “Como fenómeno invisível, é dada relevância ao efeito do campo de presença e de territorialidade que ultrapassa o carácter estático e a definição dos limites físicos e interage, a um nível latente, desde a sua própria configuração e materialidade, com outros

²⁷ Ibidem

elementos em presença, com a envolvente e com a própria percepção humana.”²⁸

Um edifício tanto adere a esquemas profundos e conduz a associações, como desperta imagens aparentes e latentes; é o “lugar de inscrição e indefinição entre o visível e o invisível, entre o intangível e o ilimitado do lugar espacial: pele aparente ou suporte emergente onde afloram as expressões e as forças provenientes da profundidade latente”²⁹. A verdadeira espacialidade é simultaneamente “física” e “psicológica”, ligada aos comportamentos e representações.

Eugénio Trías define o limite como “ser e espaço fronteiriço habitável [...] desde o qual se abre a possibilidade de sentido e de significação”³⁰, numa estrutura que se desdobra no “cerco do aparecer” (mundo sensível e visível), no “cerco fronteiriço” (espaço hermenêutico e simbólico) e o “cerco hermético” (mundo oculto e dimensão ontológica).

Em “O visível e o invisível”, Merleau-Ponty detém-se sobre três “camadas” que compõem o mundo das formas. Estabelece uma “visibilidade primeira” que corresponde à presença aparente das coisas, à “pele” que as reveste, uma “visibilidade segunda”, respeitante à “carne maciça” e linhas de força das coisas, ligadas à sua estrutura ou “horizonte exterior”. Analisa ainda um “horizonte interior” e profundo, separado da visibilidade, onde radica uma dimensão ontológica e inteligível. As duas primeiras camadas correspondem ao mundo visível da pele e da ‘carne e osso’ e a terceira corresponde ao mundo oculto do imaginário – que dá origem à forma, que surge da forma e que a ultrapassa. Esta última dimensão, invisível, corresponde “à primeira dimensão, porque parte de uma manifestação de ‘ponto-corpo’ interior, de um ponto zero anterior à criação, portanto mais aquém; e à quarta dimensão, pois inclui uma profundidade vinculada pelo tempo que se projecta a partir do imaginário, no mais além do porvir.”³¹

Não é possível definir onde começa e onde termina uma obra arquitectónica, porque ela é, antes de mais, o resultado de um conjunto de relações, e estrutura novas relações. Segundo Heidegger nenhuma coisa viva termina nos limites da sua superfície corpórea. As coisas vivas estabelecem um contacto com o que está à sua volta, abrindo-se à sua envolvente, voltando posteriormente a si mesmas com algo que vem de fora delas. O edifício está vivo, é um organismo. Onde traçar o seu limite?

A obra remete a coisas que vão para além da sua materialidade, contém significados, emana fluxos e forças. Nenhuma obra está isolada dos fenómenos circundantes por uma barreira intransponível: as transições e as flutuações entre a obra e a não-obra são permanentes e imperceptíveis. No entanto, o edifício coloca limites, barreiras e representa, em princípio, uma forma de enraizamento, de vínculo a um lugar.

O edifício é um ‘entre’, um interstício, pois parece posicionar-se num jogo permanente de tensões.



²⁸ Jorge Cruz Pinto, “O espaço-limite – produção e recepção em arquitectura”

²⁹ Ibidem

³⁰ Eugénio Trías citado em “O espaço-limite – produção e recepção em arquitectura”, Jorge Cruz Pinto

³¹ Jorge Cruz Pinto, “O espaço-limite – produção e recepção em arquitectura”



Assim se estruturam as formas arquitectónicas, entre o visível e o invisível. Por um lado, emanam uma expressão da sua presença num dado território, afectando o contexto envolvente e, por outro lado, libertam-se dos seus limites físicos e materiais ao irradiarem uma “energia” que atinge a sensibilidade do utente. Essa energia depende da posição do corpo, da sua natureza geométrica e material, da escala e morfologia, do contexto, dos significados e valores simbólicos atribuídos, etc.

Michael Graves desenvolve uma analogia entre linguística e arquitectura. As duas formas de comunicação – forma prática e forma poética – podem ser aplicadas à arquitectura. “A forma prática da linguagem é seu aspecto utilizável e *convencional*, enquanto a forma poética opera nos *limites* da convenção.”³² A prática está ligada à função e ao uso de um sistema, enquanto a poética remete às relações dentro de um sistema.

A lógica poética que subjaz as obras tenta ultrapassar todos os dogmas e estereótipos que as possam envolver. Isto é possível através da reinvenção permanente das leituras; mais do que aceitarem um olhar contemplativo, estático, as obras exigem uma interpretação em movimento, um olhar nómada.

Desde a mais simples contemplação à reconstrução da narrativa e estruturação de dinâmicas espaciais, a visão que o homem tem do mundo, o seu sentido poético e plástico, o seu sentido de ritmo, inferem na percepção das obras.

A percepção na literatura e na arquitectura é dinâmica, pressupondo uma resposta do leitor/observador, que, ora é forçado a filtrar e remontar os labirintos da narrativa, ora é impelido a optar pelos caminhos e direcções que se lhe apresentam.

Tanto a arquitectura como a literatura exigem que o observador/leitor saia de si mesmo. Este parte do seu Eu, em busca do outro, contido nas formas e discursos que propõe, regressando, posteriormente, a si mesmo. Também um autor se coloca no papel do destinatário durante os processos de criação.

Este processo de desdobramento envolve uma transferência de um Eu para um Tu – um diálogo – havendo um papel activo das duas partes, já que qualquer linguagem exige um processo de codificação e posterior descodificação para que a comunicação se possa realizar eficazmente.

O receptor interpreta as obras; apodera-se e atribui-lhes uma linguagem pessoal, esculpe-as com os contornos da sua individualidade. Ele é catalisador dos dinamismos que se geram nas obras arquitectónicas e literárias. É o utente/leitor que dá consistência e coesão às obras, já que as mesmas nunca chegam a nascer quando não são usufruídas.

Utente e leitor recriam novamente a realidade proposta pelos autores. A este processo aberto chamamos “comunicação de vida à vida”³³.

Uma obra de literatura ou uma obra arquitectónica estão sempre abertas a novas interpretações; podemos, a partir delas, construir todo um percurso narrativo linear e/ou fragmentário que nunca se esgota, porque pode e deve ser permanentemente reconstruído. Obedecem a

³² Kate Nesbitt, “Uma nova agenda para a arquitectura”, org. kate nesbitt

³³ Ernesto de Sousa, “O que é o cinema”

múltiplas interpretações, ao olhar de cada um; são o oposto do lugar-comum.

Geoffrey Broadbent frisa que a arquitectura transmite significado ao afectar todos os sentidos do corpo humano, posturas e movimentos. Todo o edifício é um canal de informação, está permanentemente a emitir “mensagens” - visuais, acústicas, térmicas, etc. - que são recebidas pelos nossos sentidos e decodificadas de acordo com a nossa experiência pessoal.

A sinergia associada ao corpo depende das formas físicas da obra e da envolvente, de uma participação dinâmica com a luz, tempo físico e tempo cronológico, além da própria percepção cinestésica que surge da vivência humana ao percorrer os elementos arquitectónicos.

Desde o olhar desatento ao habitar pleno, a obra arquitectónica comunica com o utente, regulando e manipulando a sua vivência, através de forças que actuam sob a forma de estímulos sensoriais e cognitivos contidos nas formas e na relação do edifício com os contextos nos quais se insere.

Sentir a ressonância interior das formas e das relações espaciais, é apreender a ideia que subjaz o edifício e captar o seu carácter expressivo. A apreensão da expressividade de um edifício é sentir o seu significado. Se um edifício expressa significado torna-se um símbolo. Um símbolo resulta da associação de uma imagem concreta e uma ideia abstracta (o significado). Há símbolos fechados, cujo significado é restrito a um grupo determinado que o aprendeu; assim como há símbolos abertos, que não exigem aprendizagem porque derivam de atributos genéricos.

A emoção artística advém da identificação do utente com as formas. A “afinidade” que estabelecemos com as formas arquitectónicas inicia-se nas reacções que elas suscitam no nosso corpo e no nosso espírito. Macrae-Gibson distingue duas disposições ou formas de expressão geradas no homem pelas formas arquitectónicas: a empatia e a associação. Ambas radicam em dois tipos de memória: a empatia resulta “de uma analogia com a memória física dos efeitos das forças naturais sobre o corpo”³⁴; a associação procede “de uma analogia com a memória intelectual de lugares e acontecimentos”³⁵.

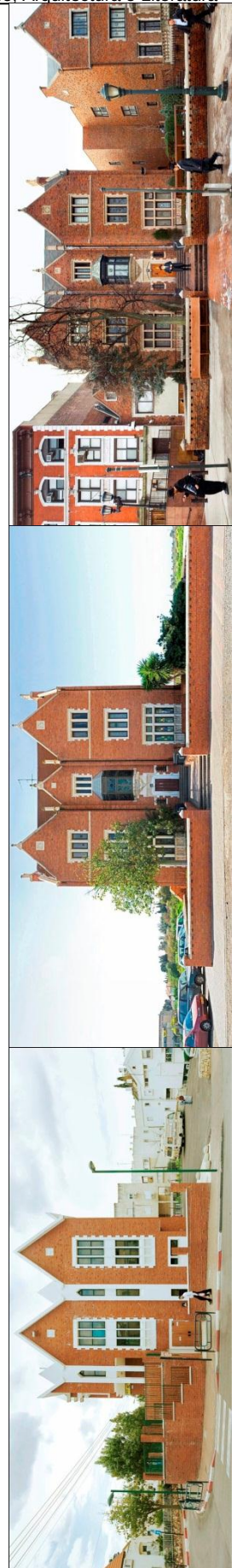
A primeira deriva de uma referência ao corpo humano, enquanto a segunda assenta na cultura humana. Tanto empatia como associação implicam que na captação da expressividade do edifício se acrescente a experiência.

Arnheim contraria esta ideia pois admite que “a expressão visual, o simbolismo espontâneo, reside nas qualidades perceptivas do padrão do estímulo, deriva das propriedades formais das próprias configurações visuais.”³⁶ Os símbolos abertos associam-se às sensações perceptivas mais elementares. Neste sentido, segundo Arnheim, a expressividade de um edifício resulta do simbolismo aberto, inerente à sua dinâmica visual. Esta deriva da tensão e interacção de forças opostas, como por exemplo, “figura-fundo”, “agregação-separação”, “aberto-fechado”, “horizontal-vertical”, etc.

³⁴ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

³⁵ Ibidem

³⁶ Arnheim citado em “Psicologia da arquitectura”, Henrique Muga



Acreditamos que um edifício tem características de símbolo aberto e de símbolo fechado. Símbolo aberto porque, por um lado, há elementos arquitectónicos que atravessam as diferentes culturas e têm, digamos, uma linguagem universal e, por outro lado, o espaço tem uma significação pessoal, podendo admitir um reconhecimento parcial imediato por parte dos diferentes utilizadores. No entanto, como já referimos anteriormente, o espaço tem também uma significação social e as articulações arquitectónicas e simbólicas derivam de legados culturais e sociais que exigem uma aprendizagem. Neste sentido, há sempre algo que escapa ao utilizador que não detenha os processos adequados de descodificação desses legados.

A desanexação de certos edifícios do seu contexto cultural de origem descontextualiza-os. Podem então desenvolver-se leituras puramente “fetichizadas” dos edifícios, julgados unicamente pela sua aparência e reduzidos a um estatuto de objectos. Esta leitura individual afastada do “background” do edifício negligencia uma leitura aprofundada, que deve ser necessariamente complexa, exigindo a comunhão das significações pessoal e sócio-cultural.



A literatura, que é a arte casada com o pensamento e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite.

Bernardo Soares

Construção do Espaço no Texto Literário

Jean Paul-Sartre afirma, “tudo exprime, se exprime ou procura exprimir-se e a nomeação, que é o acto mais humano, é também a comunhão do homem com o universo.”³⁷ É sobretudo a imaginação que está em jogo, uma força que evoca imagens da memória ou que cria aquilo que não existe. O princípio da imaginação consiste numa acção do espírito que compara as ideias que as palavras fazem nascer com aquelas que resultam da presença dos objectos e dos lugares.

O espaço existe na narrativa pelo facto de ser nomeado. O seu sentido pleno mobiliza mecanismos de construção de significado operados pela competência comunicativa e linguística do leitor. A essência espacial depende directamente dos valores que sustentam o universo interior do sujeito.

A utilização de esquemas espaciais como estruturas dinâmicas da organização narrativa revelam a significativa funcionalidade do espaço. “Directa” é um exemplo flagrante desta situação. Entre os momentos inicial e final passados na casa da personagem-principal, a narrativa acompanha o movimento da personagem pela cidade, arredores e diversos espaços interiores e exteriores, estando sujeita, por vezes, a anacronias instauradas pelas memórias que alguns lugares despertam no sujeito. É então um caso em que o espaço organiza a narrativa.

Além disso a linguagem tem uma espacialidade própria.

A linguagem permite-nos adaptar os conteúdos da percepção às nossas exigências culturais. “as relações entre as pessoas e as suas envolventes implicam mais do que atribuir sentido ao espaço. O processo envolve o reconhecimento e a elaboração cultural das propriedades percebidas dos meios envolventes, em formas que são elaboradas mutuamente através de narrativas e de práticas.”³⁸

Quando nos referimos a relações interpessoais, a nossa linguagem incorpora fortemente imagens espaciais. Falamos em relações próximas ou distantes, em grupos unidos ou dispersos. Certas pessoas precisam “de espaço” em relação a outras, não gostam de ser “encostadas à parede”, etc.

Certos modelos sociais, culturais, morais, religiosos, etc., encontram-se invariavelmente providos de características espaciais, quer sob a forma de oposições, quer sob a forma de hierarquias.

Entre o espaço e o sujeito existe uma “relação dinâmica essencial em dois sentidos.”³⁹ O espaço é essencial para a identidade do indivíduo, possibilitando a delimitação entre o Eu e o não-Eu. É através do espaço que tomamos consciência do nosso próprio corpo.

Por outro lado, o sujeito realiza o espaço e inscreve-o no tempo.

Relação dinâmica entre
espaço e sujeito

³⁷ Jean Paul-Sartre, “La description littéraire”

³⁸ Low e Lawrence-Zúñiga citados em “Antropologia do espaço”, Filomena Silvano

³⁹ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”. P. 24

A partir de um pensamento de Henrique Muga podemos afirmar que o que é humano tornou-se espacial e o que é espacial tornou-se humano. Mantemos com o espaço “uma relação simbiótica, uma relação fetal, uma interacção mútua contínua, incessante, dinâmica e evolutiva.”⁴⁰

Zola sublinha o papel essencial que o meio tem no desenvolvimento e na definição do Homem, mas não reteve este princípio com tanta consequência como o fez Paul Bourget. Zola sustenta uma unidireccionalidade: o meio completa e determina o homem. “Não admitimos que o homem sozinho exista e que só ele importe, persuadidos ao contrário que ele é um simples resultado [...] estados do mundo exterior que correspondem aos estados interiores das personagens.”⁴¹ Nas obras literárias que exploram a relação meio-homem, o homem aparece, junta-se às coisas, “anima-as através da vibração nervosa de sua emoção.”⁴² Todos os sentidos agem e têm um papel activo sobre o homem, logo a concepção de uma alma isolada, deslocando-se no vazio, é falsa.

Paul Bourget complexifica a relação meio-homem, ao estabelecer o meio como causa e resultado. Uma causa porque influi profundamente na personalidade do homem; um resultado porque o homem “tende a representar-se nas coisas que o envolvem”⁴³, prolongando-se nelas. Segundo Bourget, o escritor deve mostrar o meio precisamente da maneira que as personagens o entendem, pois sua ambição deve ser a de desnudar o vínculo que une os homens aos lugares.

Espaço humanizado da descrição

A percepção do espaço é normalmente ponto de partida para a evocação de eventos ligados ao elemento espacial evidenciado. Por vezes o espaço aparece dissimulado e é a própria acção que se espacializa através do efeito descritivo do imperfeito. O imperfeito é a “forma privilegiada da expressão do iterativo”⁴⁴. “A luz baça do crepúsculo, coada ainda pelos ramos das árvores, iluminava tibiamente as expressivas feições da donzela; e as formas graciosas do seu corpo se desenhavam mole e voluptuosamente no fundo vaporoso e vago das exalações da terra, com uma incerteza e indecisão de contorno, que redobrava o encanto do quadro, e permitia à imaginação exaltada percorrer toda a escala de harmonia das graças femininas.”⁴⁵

O espaço desempenha, muitas vezes, o papel organizador da narração. Tal pode ocorrer quando “[o espaço] ao possibilitar o processo de rememoração e as anacronias que ele instaura, assume funções ordenadoras habitualmente confiadas ao tempo.”⁴⁶

⁴⁰ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

⁴¹ Emile Zola, “Le roman expérimental”

⁴² Ibidem

⁴³ Paul Bourget, “La description littéraire”

⁴⁴ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira” P. 77

⁴⁵ Almeida Garrett, “Viagens na minha terra”

⁴⁶ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”

“O homem subiu de novo a escadaria que o devolveria à cidade. Olhando para cima; verificou que, na muralha a montante, havia já bastantes pescadores de cana [...] Dirigiu-se para a Estação do Sul e Sueste. E de caminho, de vez em quando, deitava uma olhadela à Praça. Gostava de fazer isso quando em marcha, para ver mudar a posição das coisas imóveis em relance de muito curta duração.

“Lá estava o Castelo de São Jorge, a pairar por cima dos edifícios pombalinos, governamentais, que enquadravam o vasto espaço onde (lembrava-se sempre disso, quando via a praça daquele ângulo) Povo e Polícia se tinham defrontado no dia 1 de Maio de 1962. Daquele mesmo local o homem vira (de repente) o sol do fim-de-tarde faiscar nos capacetes de aço da Polícia”⁴⁷

Durante o confronto, o homem correu ao longo da Estação, “obliquou na direcção do Campo das Cebolas [...] correndo em diagonal através do Campo das Cebolas, direito à Casa dos Bicos – neste momento e para ele o ponto de referência que de longe assinala um burladero. Enfiou pelo Arco das Portas do Mar, à justa, porque outras cargas irradiavam do Terreiro e uma delas varria as Ruas dos Bacalhoeiros e da Alfândega. Já no refúgio da Alfama, o homem recuperara o fôlego, pensando: ‘Ah, casbá.’ Diante do íngreme das Escadinhas do Arco tinha hesitado por causa do joelho, resolvendo meter a passo vagaroso pela Rua Afonso de Albuquerque”.⁴⁸ (acaba memória)

Falamos de um espaço humanizado. Este espaço pode suscitar memórias, que, encadeadas, constituem a estrutura textual.

Esta passagem de “Directa” de Nuno de Bragança elucida o que acabamos de dizer. A praça que a personagem atravessa desperta-lhe memórias que irrompem, provocando um corte na linearidade do discurso. Estas memórias vão despoletar uma analepse, com a descrição de eventos ocorridos antes do presente da enunciação. O processo de rememoração é desencadeado de fora para dentro, pela presença do “lugar mnemónico” perante o sujeito que, a partir dele, recupera as memórias impressas nesse lugar. Existe uma ordenação da narrativa comandada não pela cronologia ou por critérios de natureza lógica, mas pela dimensão afectiva investida nos espaços e acontecimentos.

A descrição manifesta as relações entre sujeito e espaço, ao reflectir e expor a actividade perceptiva. É o processo privilegiado da construção do universo espacial das obras e principal responsável pelo relevo atribuído ao espaço. Aguiar e Silva, em “Teoria da Literatura” sintetiza: “No texto do romance, parte importante da informação sobre as personagens, os objectos, o espaço e o tempo em que decorrem os eventos, é construída e transmitida por descrições”⁴⁹.

⁴⁷ Nuno Bragança, “Nuno Bragança Obra Completa – Directa”. P. 223

⁴⁸ Ibidem. P. 224

⁴⁹ Vítor Aguiar e Silva, “Teoria da literatura”

Realidade reforçada pela
ficção

O homem nunca tem acesso à realidade em si mesma, mas a modelos da realidade. Nesse sentido não pode imitá-la, mas sim representar modelos da mesma.⁵⁰ A representação não consiste numa reprodução ou imitação, mais ou menos distanciada, do real, porque o mundo apreendido é já um produto da interacção entre o homem e o real. É antes a própria produção de uma realidade, consistindo na criação e afirmação de sentido, na e pela linguagem.

A realidade só nos é possível através de uma sucessão, uma “cortina” de imagens. A percepção transforma a realidade em imagem e cabe à narrativa transformar de novo a imagem em realidade. “Cada obra de arte tem um duplo carácter unificado e indivisível: é expressão da realidade, mas também forma a realidade que existe, não ao lado de ou antes da obra mas antes na própria obra... a obra de arte não é uma ilustração de conceitos da realidade. Como obra e como arte, representa a realidade e portanto indivisibilidade e simultaneidade forma a realidade”⁵¹. Existe um movimento circular que parte e regressa à realidade. No entanto, a realidade alcançada não é exactamente a mesma daquela que partimos. É uma realidade reforçada pela ficção. Uma realidade reordenada pelo sujeito através do ritmo e da emoção.

A palavra contém uma condição visual, logo que a sua aspiração seja dar a ver; tem a capacidade de criar imagens e de tornar as coisas mais vivas. Há um poder imagético da literatura. Se esta é fundada e funda sentido, Michel Collot pode elucidar-nos de que forma a literatura alberga conteúdos visuais: “O sentido não é ele também um movimento através do qual o signo se dirige a outra coisa além dele mesmo, sua ‘finalidade’? A verificar-se, o legível reflectiria qualquer coisa como o visível.”⁵² Se o legível se torna visível, a descrição patenteia a produção de imagens que se referem e se abrem ao mundo. Quintilien chega mesmo a abordar a capacidade assaz criadora da palavra, o seu poder de nos dar a ver tão ou mais vivamente do que estando efectivamente a ver o acontecimento narrado, porque através de uma palavra podemos imaginar e juntar elementos relacionados com o acontecimento mencionado.

O objectivo de um romance é aumentar a duração da percepção do sujeito, tornando o sentimento mais intenso. “A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se “tornou” não interessa à arte”⁵³.

⁵⁰ “A teoria da representação como cópia é então travada à partida devido à incapacidade para especificar o que se deve copiar. Não será um objecto tal como ele é, nem todos os modos como é, nem o que ele parece ao olhar virgem. Além disso, algo está errado na própria noção de copiar um qualquer dos modos como um objecto é, um qualquer dos seus aspectos. Pois um aspecto não é apenas o ‘objecto de uma dada distância e ângulo e sob uma dada luz’; é o objecto tal como o observamos ou concebemos, uma versão ou tradução do objecto. Ao representar um objecto, não copiamos tal tradução ou interpretação – alcançamo-la.” Nelson Goodman, “Linguagens da arte”

⁵¹ Karel Kosík citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu.

⁵² Michel Collot citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu.

⁵³ V. Chklovski, “Théorie de la littérature: textes des formalistes russes”.

O texto, tal como um edifício, não são produtos, são espaços de produção. Um projecto de arquitectura, uma obra arquitectónica, assim como um livro, não se esgotam, nunca estão “acabados”. São obras abertas pois mudam ao longo do tempo; tempo que lhes atribui leituras e significados múltiplos constantemente diferentes. Nenhuma leitura é austeramente igual, pois implica o desenvolvimento de “estratégias e competências diversificadas e adaptadas”, onde as variáveis são inúmeras.”⁵⁴

Julien Gracq fala-nos de uma descrição poética e dinâmica, descrição a caminho, cuja única verdade íntima é o despertar de uma dinâmica descentralizada. “A total impossibilidade do instante – que deriva da extensão no tempo da operação da leitura, a qual, a cada instante, elimina ao mesmo tempo que agrega – funda o paradoxo próprio da literatura descritiva”⁵⁵. O caminho é a solução íntima da descrição. Julien Gracq considera que “Descrever é substituir uma apreensão instantânea da retina por uma sequência associativa de imagens que se desenrolam no tempo”.⁵⁶ Não há apreensões instantâneas, mas sim apreensões que sintetizam e conglobam várias “imagens”. A descrição não tende para uma revelação estática do objecto. Uma paisagem é um convite à marcha, ao percurso.

O conceito de *promenade architectónica* significa que o espaço deve ser apreendido em movimento e a sua concepção deve responder a leituras mutáveis do mesmo.

A descrição pode ser entendida como *promenade* amarrada e autoral, acção contínua, ficção que propõe leituras possíveis da cidade, da rua, da casa. Abre uma nova experiência da arquitectura e do espaço.

Percepção e descrição reforçam: ver espaço exige tempo. O tempo está inscrito no espaço, nos objectos, não sendo possível dissociar tempo e espaço.⁵⁷ Os próprios objectos e lugares têm propriedades dinâmicas pois “apresentam-se, antes de mais, como atraentes ou repulsivos e dizem ao sujeito o que fazer com eles e com que urgência.”⁵⁸ Queremos com isto dizer que lugares e objectos condensam ou cristalizam acções. Uma casa convida a habitá-la, uma cadeira pede repouso, um baú espera ser aberto. Além disto, há objectos ou entes que visivelmente contêm tempo acumulado em si mesmos, como é o caso de uma casa em ruínas.

⁵⁴ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”

⁵⁵ Julien Gracq, “La description littéraire”

⁵⁶ Ibidem

⁵⁷ “Não podemos experienciar uma forma espacial excepto no tempo; não podemos falar de nossa experiência temporal sem invocar medidas espaciais. Em vez de espaço e tempo serem vistos como modalidades antitéticas, devemos tratar a sua relação como algo de complexa interacção, interdependência e interpenetração.” Mitchell citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu. “Se somos tentados a separar espaço e tempo, isso deve-se, segundo Henri Bergson, ao facto de, intelectualmente, estarmos melhor equipados para lidar com relações espaciais do que temporais, já que concebemos o ‘real’ como intemporal, num tempo sem extensão. No entanto, o tempo só é percebido como duração, como ‘espaço de tempo’. O presente, tido como único tempo real, acaba por ser indefinível se lhe retirarmos o aspecto durativo. E a duração, por sua vez, só é mensurável pelas marcas que o tempo imprime no espaço.” António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”. P. 37

⁵⁸ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”

A descrição, na perspectiva de Alain Robbe-Grillet, forma-se a partir de linhas que se acumulam, sobrecarregam, negam, deslocam, cumprindo-se num movimento duplo de criação e de extinção. O cuidado de precisão não impede o mundo de ser dinâmico mesmo nos seus aspectos mais materiais e no seio de sua aparente imobilidade. Não nos referimos ao tempo que flui, mas sim à matéria, que é simultaneamente sólida e instável, tanto presente como sonhada, estranha ao homem e ainda assim sempre a caminho de se inventar no seu espírito.

Apesar de reconhecer os graus diversos e as mil formas da descrição, Gustave Lanson sugere que ela oscila entre dois limites: por um lado, na procura do carácter geral da coisa descrita, remetendo o objecto numa série, numa classe de géneros, por outro lado, na procura de um traço particular, que isola o objecto, na sua individualidade distinta, face a todos os objectos análogos. Qualquer descrição definida é uma operação de individuação, ou seja, cada um dos objectos descritos deixa de ser um objecto qualquer, igual a muitos outros, para ganhar uma natureza singular graças à carga afectiva e simbólica que o sujeito neles investe.

Georg Lukács refere que uma “poesia das coisas” independente do homem não existe. O desaparecimento do vínculo entre as coisas e a sua função no destino humano compreende o desaparecimento da sua significação poética. As coisas recebem significação por uma lei abstracta, tida pelo sujeito como decisiva na sua imagem do mundo. A coisa não tem um conteúdo poético real, nós é que lho atribuímos, transformando a coisa em símbolo. A perda da significação e, simultaneamente, da ordem e da hierarquia, estabelecem o nivelamento das coisas e a transformação das representações do meio em naturezas mortas. A animação sensível dos homens e dos objectos, a sua individualização, fornece-lhes originalidades pessoais. Toda a coisa que desempenha um papel numa acção conduzida por um homem e que desperta nele uma sensação/emoção poética adquire uma significação poética. As coisas só têm vida poética através da relação que estabelecem com o sujeito.

É desta forma que a descrição do mundo material pode sugerir uma atmosfera moral. “uma pobre velha a quem eu chamei bruxa, porque, enfim, que havia eu de chamar à velha suja e maltrapida que estava à porta daquela asquerosa casa?”⁵⁹

“Nós entrámos no café do Cartaxo, o grande café do Cartaxo; e nunca se encruzou turco em divã de seda do mais esplêndido harem de Constantinopla com tanto gozo de alma e satisfação de corpo, como nós nos sentámos nas duras e ásperas tábuas das esguias banquetas mal sarapintadas que ornaram o magnífico estabelecimento bordalengo.

“Em poucas linhas se descreve a sua simplicidade clássica [...] Reina uma frescura admirável naquele recinto.

“Sentámo-nos, respirámos largo, e entrámos em conversa com o dono da casa, homem [...] de fisionomia esperta e simpática, e sem nada do repugnante vilão ruim que é tão usual de encontrar por semelhantes lugares da nossa terra.”⁶⁰

⁵⁹ Almeida Garrett, “Viagens na minha terra”

⁶⁰ Ibidem

Erich Auerbach dirige uma certa descrição à imaginação do leitor. A unidade do meio (que inclui as pessoas que aí se movem) não se estabelece racionalmente, mas é apresentada como um facto que se impõe ao sentido, de forma puramente sugestiva. O lugar sente-se como uma síntese orgânica, presenteado por uma sugestão inteiramente sensorial.

É preciso, antes de mais, acabar com o preconceito de que o espaço literário representa uma tradução literal e simplista do espaço concreto. Não se pode dissociar o espaço da sua representação – o espaço é construção e projecção cultural, parte integrante da visão do mundo. A forma de conceber o espaço “*não é imutável e perene*, mas sim passível de mutações que são tantas outras alterações no modo de o homem se pensar a si próprio, enquanto por um lado elemento organizador desse espaço e, por outro, parte integrante dele.”⁶¹

Representação do espaço

A acompanhar estes processos, também o papel da descrição na narrativa foi mudando. Veremos que os conteúdos e problemas vão mudando ao longo dos tempos, embora a experiência do espaço siga desde sempre os mesmos caminhos. “Cada época, cada homem, transporta consigo a possibilidade não de perceber um mundo eternamente dado [...] Todo o espaço tem uma significação individual e social, de outra forma seria incomunicável. Ele é uma estrutura e um inventário provisório de formas e de relações simbólicas.”⁶²

O nosso objectivo em resumir algumas ideias e princípios fundamentais de determinados períodos estético-artísticos, é suscitar a leitura de algumas das diversas formas do homem se relacionar com o espaço e de o pensar desde a antiguidade clássica até aos dias de hoje. Certos pressupostos teóricos desenvolvidos e defendidos são contraditos pelas produções artísticas dos períodos correspondentes. Trataremos de apontar algumas incoerências que vão surgindo. Não deixa de ser evidente, contudo, a sua fecundidade relativamente ao tema do nosso interesse, até porque nos permitem esclarecer alguns equívocos de longa data e posicionar as obras literárias analisadas.

Determinados conceitos que traremos à luz são aplicados na vida quotidiana e, nesse sentido, a sua análise é uma mais-valia para a compreensão da amplitude das diversas abordagens e acções que têm o espaço como mote. A análise da descrição, no sentido de revelar concepções de espaço, permitir-nos-á compreender a importância que o espaço assume no pensamento de várias circunstâncias culturais e pode vir a constituir um elemento essencial para a compreensão do tratamento, organização, mudança e modulação que este recebe ao longo da história, assim como os factores que estão na origem destes processos. Este entendimento é mais rico quando evidenciado a partir do relacionamento físico/corpóreo/cinestésico e filosófico do homem com o espaço⁶³.

⁶¹ Helena Buescu, “Incidências do olhar”

⁶² Francastel citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu

⁶³ “a literatura é, para além dos seus outros aspectos, uma fonte de informação acerca do modo como o homem usa os seus sentidos.”, Edward Hall, “A dimensão oculta”. As diversas culturas habitam mundos sensoriais diferentes, pois os sentidos são modelados e estruturados pela cultura e pela linguagem.

Ludmila Brandão refere em “A Casa Subjectiva” que existem duas maneiras de identificar um espaço. A primeira corresponde a uma descrição objectiva, a uma imagem compatível com as dimensões físicas do espaço tratado como referente, através de uma exactidão científica. Este conhecimento coloca-nos não no interior de um espaço, mas perante um espaço neutro onde é ignorada a experiência corporal e cinestésica. Somos remetidos para um espaço vazio, desprovido de qualquer encantamento. Resulta um conhecimento de tal maneira superficial que impede qualquer envolvimento afectivo e estimulante. O segundo método de identificar um espaço não possui exactidão, lançando-nos, contudo, num conhecimento rico e consistente do espaço. Construimos imagens, instalamo-nos, somos capturados pelos próprios espaços que compreendemos e nos tocam, atingem os nossos sentidos. Estes espaços não têm uma existência objectiva, são espaços do imaginário. Não são espaços que se contemplam, são espaços que nos invadem e nos quais estamos imersos enquanto o imaginário persiste.

O Corpo da arquitectura

A arquitectura desenvolve desde sempre, de forma abstracta, a projecção do corpo humano nas suas formas. Procuramos perceber de que forma o corpo da personagem inscreve o espaço que a envolve no seu próprio corpo.

Wölfflin defende que é a organização dos nossos corpos que determina a apreensão de todos os outros corpos físicos. É através do nosso corpo que temos o primeiro contacto com o mundo. As nossas reacções cinestésicas no espaço determinam a forma como o apreendemos. E, por outro lado, “O modo como as pessoas se orientam e deslocam de um lugar para outro revela a sua cultura de origem e o mundo de percepções que, através dela, adquiriram.”⁶⁴

Segundo Goethe, a arquitectura deve, mais do que apelar exclusivamente à visão, primeiramente trabalhar “para o sentido do movimento mecânico do corpo humano.”⁶⁵

Rasmussen manifesta que a arquitectura de diferentes períodos é caracterizada pela expressão de ritmos que se alteram. O autor expressa a necessidade que os interiores das casas e suas relações sejam determinados pelo modo como nos movimentamos e neles habitamos.

Se, através da descrição, podemos conhecer algumas das formas de habitar do homem e maneiras deste se movimentar no espaço, talvez possamos constatar os “ritmos que se alteraram” na arquitectura.

Podemos, desde já, salientar um aspecto notório que vamos expor mais à frente: as descrições clássicas revelam um espaço estático, que, como sabemos, se coaduna na perfeição com a sua concepção arquitectónica e teórica do espaço. Numa linha oposta, o Romantismo tem como características fundamentais a temporalidade do espaço, um espaço vivido que realça a sua mobilidade e permanente mudança. A mesma corrente marca profundamente a arquitectura, precisamente por quebrar com uma longa tradição clássica.

⁶⁴ Edward Hall, “A dimensão oculta”

⁶⁵ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

Ainda que não possa ser considerado em profundidade um novo estilo, já que se inspira em épocas passadas, o romantismo vai buscar novas referências exóticas e não contaminadas pela civilização ocidental, sendo caracterizado pela irregularidade da estrutura espacial e volumétrica, organicidade das formas, efeitos de luz, movimento dos planos, pitoresco da decoração, etc. Passamos, então, da forma clássica medida e estática para a forma romântica sentida, e, claro está, dinâmica.

Queremos com isto comprovar que a arquitectura acompanha as mudanças verificadas ao nível da descrição, e que estas são fruto de pressupostos físicos e culturais, ainda que por vezes possamos notar alguns desfasamentos temporais.

Diferentes “faces” que o espaço assume na história e na descrição revelam diferentes formas do homem o apreender, o questionar, o compreender e o desvendar. Conhecer-las permite posicionar o homem relativamente ao espaço e à arquitectura.

“Espaço” é um dos conceitos que mais acepções têm nas mais diversas áreas e seguramente um dos que mais problemas levantam. Desde a filosofia, física, geometria, arquitectura, literatura, etc., assume “uma extensão vasta e aberta”⁶⁶ que procuraremos de alguma forma expor.

Modelos histórico-culturais
do espaço

Na tradição clássica o espaço é idealizado e uma abstracção, fundamentalmente geométrico.

Os gregos substituem o sistema simbólico de representação do espaço por um sistema numérico, geométrico; uma concepção racional do espaço, que tem o seu fundamento no *logos*. Esta concepção propõe uma teoria estática alheia a características de movimento.

O espaço tem um papel puramente “ornamental” nas produções literárias.

No Classicismo procura-se sempre alcançar o belo, associado ao bem. O sistema estético clássico é sólido, desenvolvendo-se em torno de um único centro.

Platão afirma que existem três realidades distintas: ser, espaço e devir. O filósofo admite “um terceiro género eterno, o do espaço, que não admite destruição, que proporciona um fundamento a tudo o que tem origem, apreensível por um raciocínio híbrido que prescinde da ajuda da percepção sensível, dificilmente credível”⁶⁷ Aqui está já explícita a posição de Platão relativamente aos sentidos. Segundo o filósofo, a percepção sensível é inferior, “dificilmente credível”, pois afasta-se do ser. O ser, corresponde em Platão às ideias, a algo indestrutível, não gerado e imutável e ao qual apenas os filósofos têm acesso através do uso estrito da razão. Sendo o ser invisível, não é apreensível pelos sentidos. Estes, segundo Platão, enganam. Este desdém manifestado pelos sentidos explica, em parte, a concepção estática do espaço da antiguidade. Já o devir, gerado e em constante mutação, é o mundo das formas, perceptível por meio dos sentidos e não através da razão.

⁶⁶ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”. P. 19

⁶⁷ Platão citado por José Jiménez em “Revista de Comunicação e Linguagens – Espaços”, org. José Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho

Platão rejeita o devir como suporte de uma explicação racional do mundo. O mundo das formas distancia-se do mundo das ideias; as coisas são sombras das ideias e por isso comprometem a verdade.

A concepção platónica define o espaço como uma espécie de elemento mediador, “entre a imutabilidade essencial do ser e o devir mutável do mundo sensível”⁶⁸. O espaço, com um carácter eterno e indestrutível, fundamenta tudo o que possui uma origem, ou seja, funciona como receptáculo a partir do qual as coisas e seres se situam e têm seu lugar. O espaço diferencia-se das ideias e das formas e é por isso que só se pode apreender através de um “raciocínio híbrido”, um raciocínio entre a razão e os sentidos. Daqui advém uma ideia abstracta do espaço, apenas apreensível a partir de um raciocínio fundamentalmente numérico e geométrico.

Aristóteles intui a natureza complexa do espaço, a que chama “lugar”. O espaço é definido pelas relações entre os corpos, tal como na teoria da relatividade. Aristóteles reabilita o sensível e intui o papel primordial da percepção.

Na época do Renascimento surge “uma correspondência entre as leis matemáticas e as leis geométricas, relacionadas com a lei da quantidade e com a variação ou regularidade, e as medições do espaço em metros e do tempo em segundos.”⁶⁹

No Renascimento prevalece uma estética moderada, austera, dotada de equilíbrio e harmonia.

Em Descartes encontramos o espaço cartesiano, homogéneo, igual em todos os seus pontos; um espaço infinito, destituído de temporalidade, considerado uma exterioridade versus a interioridade do sujeito. O espaço é entendido como “coisa extensa” e conhecido *a priori* com clareza e distinção.

O período Barroco caracteriza-se por uma “estética bifocal”, pois a estrutura passa desde então a desenvolver-se à volta de dois centros, desenhando uma elipse. As obras barrocas vivem de contrários, de antíteses e contradições, gerando o princípio do conflito e da dramaticidade. São compostas por um aglomerado de formas e contraformas que se deformam em ondas. Há um excesso de visão, uma “folie de voir”. A estética do Barroco é, no fundo, uma estética do excesso, embora nutra uma grande paixão pelo vazio e pelo nada, porque evidenciam as formas. É uma estética plástica e elástica onde predomina a tensão e por isso o dinamismo. O ponto de vista centra-se no observador e não mais na obra. O tempo passa a constituir a obra.

As obras literárias barrocas privilegiam a forma, recorrendo constantemente a figuras de estilo e dão grande atenção à ornamentação e aos detalhes.

As obras arquitectónicas são dotadas de grande complexidade e transmitem efeitos teatrais, reforçados por contrastes entre cheios e vazios, formas côncavas e convexas e efeitos dramáticos de luz e sombra.

⁶⁸ José Jiménez, “Revista de Comunicação e Linguagens – Espaços”, org. José Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho

⁶⁹ Victor Consiglieri, “As metáforas da arquitectura contemporânea”

No século XVII o meio não importa; a natureza não tem qualquer papel na obra literária. Segundo Émile Zola, o romance move-se em criações puramente intelectuais, sobre um fundo neutro, indeterminado, convencional, como se as personagens funcionassem fora do tempo e do espaço, havendo uma total alienação do indivíduo, pois este vive sem cenários sócio-ambientais concretos.

O pensamento do século XVII e parte do século XVIII tem como base, conforme estudos de Arthur Lovejoy, uma uniformidade constitutiva do homem e do universo. O sentimento, autónomo de um meio que desencadeia o processo, surge da capacidade intelectual do sujeito – distante e distinto do que observa do exterior, o objecto aparece-lhe como mero estímulo exterior. O sujeito volta-se posteriormente para si próprio e desencadeia então os processos intelectuais. Esta unidireccionalidade apela a um “mecanicismo estático” que prevalece até ao pensamento romântico.

É com Baumgarten, que introduz o termo “estética”, que nos inícios do séc. XVIII o belo e a perfeição assumem um papel relativo, passando agora a ser entendidos não como características contidas nas coisas, mas como conceitos inerentes ao sujeito.

Isaac Newton formula a teoria do espaço e tempo absolutos, consideradas extensões independentes entre si: “O espaço absoluto, tomado na sua natureza, sem relação com nada de externo, permanece sempre idêntico e imóvel.”⁷⁰ O espaço newtoniano é um espaço aberto, plano, infinito, em que se estabelece um referencial de três dimensões. Este espaço é o alojamento universal, um receptáculo vazio onde os corpos se movem e o tempo existe por si mesmo, ambos independentes da matéria do outro, não se interceptando.

No espaço mecânico newtoniano, o objecto tem um carácter estático determinista, pertencendo a um sistema fechado, equilibrado. Os objectos são inertes, com uma localização simples no espaço e no tempo. Espaço e tempo são lineares e homogêneos e o observador é passivo e impotente, dado não ter qualquer participação no espaço e no tempo.

A noção de espaço e tempo absolutos de Newton influencia a filosofia de Kant, onde espaço e tempo aparecem como formas *a priori* da sensibilidade e do conhecimento, necessários e subjacentes à percepção externa. Ou seja, o espaço fundamenta todas as intuições externas e é condição para a existência dos fenómenos. “As formas do *a priori* de Kant de espaço e tempo da geometria euclidiana são formas de contemplação não reflectindo o espaço real (sensível).”⁷¹

O organismo romântico desafia a “máquina estática clássica”. Queremos com isto dizer, que o espaço deixa de ser entendido como produto, passando a ser concebido como um organismo vivo, sujeito a evoluções e mudanças, algo em permanente construção e devir. Da concepção clássica da matéria e do espaço assente na eternidade, estabilidade, determinismo, ordem e repetição, passamos a uma concepção romântica caracterizada pela imprevisibilidade, espontaneidade, desordem, acaso e criatividade.

⁷⁰ Isaac Newton citado por José Jiménez em “Revista de Comunicação e Linguagens – Espaços”, org. José Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho

⁷¹ Victor Consiglieri, “As metáforas da arquitectura contemporânea”

O ideal clássico do belo, composto por formas harmoniosas, depuração, etc., não pode ter lugar na estética romântica, porque esta premeia os elementos característicos, aos quais estão inevitavelmente associados o feio e o grotesco. A exacerbação da sensibilidade leva à distorção, ao grotesco.

Com o fim do período clássico há uma autonomização da estética relativamente à moral: o feio deixa de ser associado ao mal e o belo ao bem.

O espaço deixa de “ser”, para passar a um “tornar-se”, e o corpo e a coisa deixam de estar no espaço, para passarem a pertencer ao espaço, sendo eles próprios espaço. Esta perspectiva dinâmica e em transformação recusa a estabilidade constitutiva, e não mais aquilo que a coisa é, mas aquilo em que se vai tornando, passa a ser característica dominante. Acentua-se uma diversidade do concreto e um tratamento da paisagem em constante mutabilidade que é, não só característica da mesma, mas também factor que a constitui e define. Esta mutabilidade permite o reconhecimento “de uma temporalidade inerente à própria constituição e apreensão do espaço”⁷². Passam a privilegiar-se as relações em detrimento das entidades, “o espaço do romance é no fundo um conjunto de relações existente entre os lugares, o meio, a decoração da acção e as personagens que esta pressupõe”⁷³. Passa a haver uma maior aproximação à própria ideia de arquitectura, cujo mundo não é o dos objectos, mas sim o mundo das relações.

A descrição passa a contemplar explicitamente a actividade perceptiva da personagem que contempla, as suas descobertas progressivas, impressões causadas, mudanças de distância e de perspectiva, etc. A expressão ganha agora força em prejuízo da ideia. O período Romântico cultiva a ideia de artista-génio; o romantismo consiste numa visão de mundo centrada no indivíduo. Surge a acentuação da experiência individual, do particular, provocando a fragmentação e dissolução do mundo. Individualidade do sujeito e singularidade do lugar, em estreita relação com a percepção da mudança, são premissas fundamentais no romantismo. Procura apreender-se, mais do que aquilo que torna um lugar idêntico a outro, a diferença que os separa e distingue e o que torna um lugar único e singular. O período romântico afasta-se do social, terreno onde a diferença se esbate, tendo como tema central a paisagem. É a paisagem e a natureza que expressam o que o sujeito sente.

Nos finais do século XVIII e inícios do século XIX o homem funde-se com o espaço, havendo uma continuidade sujeito-objecto, onde é já patente uma consciência sensorial. É a sensação que permite ao homem sentir corporalmente a sua participação e integração no espaço e legitimar o seu próprio corpo, sentir o espaço em si e sentir-se a si no interior do espaço – “Vivendo em coabitação com um odor, um barulho, temos o sentimento de penetrar do “ser mesmo” das coisas, ou de nos oferecermos a essa penetração [...] A sensação [...] permite-nos entrar num mesmo movimento em nós e nas coisas.”⁷⁴

⁷² Helena Buescu, “Incidências do olhar”

⁷³ Weisgerber citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu.

⁷⁴ Marcel Raymond citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu.

Há uma revelação corporal, manifestada na relação do sujeito-objecto através de sinais corporais. O sujeito passa a ser definido como corpo no espaço, em detrimento dos processos intelectuais desenvolvidos até à data.

Cada vez mais a representação do espaço permite pensar nas relações entre sujeito e espaço. O romantismo dispõe lugares e formas com uma liberdade e soberania originais, inventando cenários engendrados pela sensibilidade da época.

Um dos princípios base da estética naturalista consiste em apagar tanto quanto possível todo o traço de intervenção do autor-narrador na ficção. O Naturalismo tem como premissa a objectividade e a impessoalidade; a “navegação” através do espaço é um fim em si mesma. O indivíduo é determinado pelo ambiente no qual se insere. Podemos referir as limitações deste período a partir de uma crítica que Vergílio Ferreira faz a Robbe-Grillet, que, ainda que seja um autor contemporâneo, se deixa guiar por alguns pressupostos naturalistas. “Porque, para Grillet, entre os homens e uma pedra a primazia está do lado da pedra; ou, mais rigorosamente e absurdamente, o que existe é só a pedra. Grillet, com efeito, arrisca a solução da quadratura do círculo ao pretender a invenção de um mundo limpo de significados humanos. Como se a pedra existisse sem o homem a inventar... Porque uma pedra é o complexo do que na presença do homem se lhe criou. Independentemente da berkleiana reflexão de que é em relação a uma consciência que a existência do mundo se põe, é evidente que não há superfícies intactas, objectos purificados de uma correlação humana.”⁷⁵ Há, efectivamente, uma personagem que em “Finisterra” esclarece que “Nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido.”⁷⁶

Também a descrição realista é particularmente frágil e insustentada devido a alguns princípios que defende. Pretende reproduzir objectivamente uma realidade preexistente, que considera “esgotável”, através da inventariação de seus diversos elementos. Ora, o real foge sempre à percepção e à palavra, não sendo apreensível na sua totalidade. A coisa recusa permanentemente o seu sentido e o seu Ser. Portanto, nenhum fragmento descritivo pode esgotar a realidade que descreve.⁷⁷ A descrição sublinha a impossibilidade de exaurir o real, visto que só se descreve o que o olhar vê e percepçiona, o modo como vê e percepçiona.

Tadié confirma uma diferença substancial na forma como a descrição funciona no romance romântico e no romance realista. Este autor esclarece que a “narrativa poética [...] (ao contrário dos romances realistas para os quais todos os lugares têm valor porque o ideal é de empreender o inventário) afirma a excelência de determinados sítios, sonho de uns, ou de outros, que encerram a plenitude do ser ou da existência.”⁷⁸

⁷⁵ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”. P. 24

⁷⁶ Carlos de Oliveira, “Finisterra”, P. 27

⁷⁷ “Fica, afinal, sempre a consciência de um resto indizível, algo que escapa sempre, seja qual for a extensão, seja qual for o ‘número de volumes’: descrever é sempre perseguir a utopia do infinito, sabendo no entanto que ela é utopia; por mais que se descreva, a actividade *selectiva* e *organizadora* é necessária e imprescindível”. Helena Buescu, “Incidências do olhar”

⁷⁸ Tadié citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu.

Hermann Minkowski introduz na física a teoria do espaço-tempo – “Ninguém observou, ainda, nenhum lugar excepto num tempo, nem ninguém observou nenhum tempo excepto num lugar.”⁷⁹

Einstein e a teoria da relatividade consagram esta teoria e espaço e tempo tornam-se relativos. Esta teoria, juntamente com as geometrias não-euclidianas e outras teorias físicas, sustentam a ideia do contínuo espaço-tempo. Não devemos contudo confundir a noção espaço-tempo difundida pela teoria da relatividade com uma imagem da realidade na qual o tempo está fundido com o espaço.

A superação do espaço e tempo absolutos tem uma repercussão enorme tanto no campo da prática como da teoria artísticas “como até mesmo no do senso comum, pouco a pouco habituado a confrontar-se com ‘versões’ fílmicas ou literárias mais ou menos bem sucedidas dos paradoxos da relatividade einsteiniana”⁸⁰.

O espaço orgânico inaugurado pela teoria da relatividade cria os espaços através das suas actividades existenciais. Formam-no partes isoladas distintas e o todo forma a ligação dessas partes, sendo um espaço dinâmico evolutivo, resultado de sistemas abertos. Espaço e tempo são inseparáveis, não lineares e heterogêneos, dotados de multidimensões. O observador tem um papel criativo existencial e participante.

A teoria da quarta dimensão consiste num conceito em que as formas de todo o Ser são espaço e tempo e um Ser não pode existir nem fora do tempo nem fora do espaço. A matéria existe fora de nós, existe no tempo e no espaço e encontra-se em movimento. “O espaço não está em nós, nós é que estamos nele.”⁸¹

O Neorealismo surge como projecto de democratização da arte; tem fortes motivações políticas. Desenvolve um espaço de encontro entre um Eu e um Tu, o leitor. O Eu não cede lugar ao outro mas procura-se no outro e com o outro, oscilando entre uma posição e outra. O autor pretende assumir um estatuto simultaneamente individual e colectivo; o lugar do sujeito é a tensão entre posição coral e solista. Há uma redefinição do espaço vivencial do sujeito, alargando-o ao domínio do espaço público. O neo-realismo resgata valores do naturalismo e realismo, apelando a uma objectividade e neutralidade no sentido de dotar as obras de uma credibilidade.

Podemos entender melhor a concepção do espaço narrativo à luz de considerações de Francastel sobre o espaço pictórico. O autor diferencia a visão renascentista da visão modernista, atribuindo a segregação de planos à primeira e a profundidade de campo à segunda. Também Georges Matoré aponta a cisão entre o espaço imaginário do Renascimento e o espaço sensível actual. A noção de espaço encontra-se, hoje em dia, ligada à noção de movimento e, para além do espaço visual (único tido em conta no Renascimento), apoiamo-nos num espaço mais profundamente envolvido com os outros sentidos.

⁷⁹ Hermann Minkowski citado por José Jiménez em “Revista de Comunicação e Linguagens – Espaços”, org. José Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho

⁸⁰ José Jiménez, “Revista de Comunicação e Linguagens – Espaços”, org. José Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho

⁸¹ Victor Consiglieri, “As metáforas da arquitectura contemporânea”

A perspectiva geométrica, invenção renascentista, privilegia o carácter estático e estável do espaço plástico, sendo proximidade e distância determinadas por uma posição fixa do ponto de vista do observador. O espaço organiza-se em torno de um ponto de vista único.

Com o advento da modernidade, os diversos sentidos e seu cruzamento resultam numa apreensão do espaço como campo globalizante, permitindo entender o espaço como rede e profundidade, mais do que como plano. A paisagem sofre uma desagregação ou fragmentação, aparecendo pulverizada em fragmentos, porque associada a sensações diversas e a múltiplos pontos de vista. Estes fragmentos são como que diversos vectores e camadas, que não é o mesmo que dizer planos. A paisagem é assim desvendada nas suas múltiplas concepções. O conjunto da paisagem e sua essência só aparece com uma construção mental do sujeito, a partir da fusão das informações recolhidas pelos sentidos e das suas disposições perceptivas. Elementos aparentemente distintos e diferenciados intersectam-se, porque não mais há uma distinção entre as sensações. Helena Buescu ajuda-nos a sustentar a possibilidade da fragmentação do espaço inicial ceder lugar a uma concepção globalizante do mesmo, já que, segundo afirma, “toda a desagregação é perseguida por um ‘movimento gregário’”⁸². A desagregação contém a agregação, pois o todo está na parte, assim como a parte está no todo.

Na continuidade do que foi dito, apercebemo-nos que a segregação de planos característica da concepção renascentista do espaço, nomeadamente através da perspectiva, motiva um processo de “rebatimento” ou mais correctamente, de fusão dos vários planos num único e estático plano pelo sujeito, na sua tentativa “construir” o conjunto. Esta vertente marcada ou exclusivamente visual da paisagem impede um entendimento globalizante do espaço e das várias dimensões do mesmo.

Com tudo isto, verificamos uma nova concepção de espaço e tempo. A visão modernista constitui uma visão próxima do espaço, em que o sujeito se posiciona dentro do espaço que concebe, apelando ao pormenor. “Estamos perante uma concepção do exterior como forma de interior (isto é, espaço de vivência e não apenas de espectáculo)”⁸³. A sensação permite estabelecer uma passagem contínua do sujeito para o espaço e do espaço para o sujeito.

“Planifica estes elementos: preponderância de ângulos rectos na entrada e saída de cada divisão; inflexões menos sensíveis (à esquerda ou à direita) no resto dos percursos: grau oscilante, segundo o sítio dos móveis (quase todos, cadeiras). Certos ângulos, pode arredondá-los, tornando a marcha menos automática (melhor, suavizando-lhe o automatismo).

“Consegue vaguear pela casa, segundo o esquema concebido. Alterna o sentido da marcha, a entrada nas salas e nos quartos, os movimentos dentro deles. Mais liberdade de manobra: chega a convencer-se que caminha ao acaso.

⁸² Helena Buescu, “Incidências do olhar”

⁸³ Ibidem

“A imitação do acaso não é perfeita (inútil sublinhá-lo). Mas, apesar de restrita, impede a monotonia dum acto repetido sem variantes e oferece algumas surpresas. Altera a constância das correntes de ar: sopram sempre do mesmo lado, facilitando ou dificultando os passos, conforme a direcção que tomo. Modifica-as também qualitativamente, obriga-as a produzir efeitos psicológicos diversos. Imagino uma tempestade, com a ajuda ou desajuda do vento; limito-lhe o ímpeto ao sopro doméstico do corredor; e apuro sensações residuais opostas: umas vezes, contrariedade; outras, satisfação. Leis do acaso (em miniatura), aplicadas para ordenar a insónia; geometria variável que detém (e modela) o escuro em termos suportáveis.”⁸⁴

A “descoberta” de outras sensações para além da visão permite o reconhecimento de múltiplas pontes entre sujeito e objecto, e contribui para o esbatimento dos contornos que os separam. A “opacidade e densidade” do sujeito do período clássico cedem lugar a um “sujeito transparente e desagregado”. Este sujeito só se pode sentir a si mesmo quando se pensa no interior de um outro, definindo-se “pelo espaço que contém e do qual faz parte integrante, e o espaço/objecto pelo sujeito que o organiza”⁸⁵. Sendo realidade interior reflexo da realidade exterior e vice-versa, o sujeito é tentado a interpretar a realidade exterior, testemunho da sua realidade interior.

O dinamismo engendrado pela sensação resulta da bidireccionalidade e reversibilidade da relação entre sujeito e objecto. Helena Buescu assevera que a sensação se posiciona entre o sujeito e o objecto, num lugar que “só pode ser apreendido como cruzamento, mistura, ‘terra-de-ninguém’ onde distinguir entre sujeito e paisagem/objecto não é, nem claro, nem sequer por vezes mesmo possível.”⁸⁶

Actualmente, a descrição afirma a sua função criadora, de ordem explicativa e simbólica: as descrições espaciais e os retratos tendem a revelar e a justificar a psicologia das personagens.⁸⁷

O objecto e espaço descritos passam a ser percorridos pelo narrador e personagens na busca do seu auto-conhecimento e do seu conhecimento do mundo.

As longas “pausas” descritivas são abolidas, acompanhando a agilidade dos nossos tempos. Resta-nos uma ambientação mínima, que exige do leitor um reconhecimento dos diferentes códigos sociais inscritos em cada situação.

Progredimos de um espaço clássico destinado às dimensões humanas para um espaço estilizado em pequenos fragmentos. O sistema formal tradicional desmorona-se por completo, devido à descoberta de

⁸⁴ Carlos de Oliveira, “Finisterra”. Pp. 65, 66

⁸⁵ Helena Buescu, “Incidências do olhar”

⁸⁶ Ibidem

⁸⁷ “Em muitos romances, as descrições são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico ou distófico, idílico ou trágico, que é inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese: o espaço, numa mescla inextrincável de parâmetros físicos, psíquicos e ideológicos, pode ser representado como *locus amoenus* ou como *locus horrendus*, como cenário de *revêrie* ou de angústia, como convite à evasão ou como condenação ao encarceramento, como possibilidade de libertação ascensional ou de queda e enredamento no abismo.”, Vítor Aguiar e Silva, “Teoria da Literatura”

uma infinidade de espaços infinitos.⁸⁸

A teoria quântica revoluciona todos os conceitos de “espaço” ao introduzir “a questionação das fronteiras entre a matéria e o espírito, a nova noção de vazio (o ‘vazio quântico’ que substitui – de vez? – a realidade newtoniana, constituída por objectos sólidos num espaço vazio), a descrição da realidade em termos de probabilidades, as hipóteses dos mundos múltiplos, o papel do sujeito observador na determinação da realidade pelo próprio facto de observar e de tomar consciência, a inseparabilidade da parte em relação ao todo, etc.”⁸⁹

Antes tínhamos a farta apresentação e descrição de espaços, móveis e utensílios, com o objectivo de esclarecer a posição das personagens; hoje, mais do que nunca, elas transportam o seu próprio espaço. É no corpo do sujeito que se inscrevem os lugares por onde anda; um corpo tatuado, tornado mapa, com as cicatrizes próprias de seu tempo e de suas circunstâncias.

Ao se concentrar nesse corpo em detrimento da descrição das casas, das ruas, das cidades, a narrativa contemporânea não anula a função representacional do espaço, apenas condensa suas possibilidades, através de operações de desconstrução, distorção, transformação e transfiguração do mesmo.

“A realidade surge perante nós como um perpétuo devir, faz-se ou desfaz-se sozinha e nunca atinge o seu resultado. O que resulta é um espírito que afasta o que se interpõe entre a nossa consciência e nós próprios como realidade.”⁹⁰ O sujeito surge como objecto e sujeito do conhecimento, não delegando nada fora da sua actividade imanente. Prezamos, actualmente, a individualidade e os ideais identitários, e com isso enaltecemos o espaço privado, que serve de modelo ao espaço público.

A linha conceptual e estética da actualidade explora ao limite a filosofia iniciada no período romântico. A estética contemporânea rege-se por princípios diametralmente opostos às convenções do período clássico.⁹¹ Apagamos totalmente a atitude de frente a frente que

⁸⁸ “A distância que os processos de pintura e da descrição literária se compraziam em manter e em apagar, um de cada vez, tornou-se um obstáculo opaco [...] A própria noção de paisagem está desmontada, ela que devia a sua existência às experiências conjuntas da matemática, da física e de uma ideia da natureza primitiva a representar por imagens em certas condições. [...] Deveríamos, então, virar-nos para a simulação de espaços, para a invenção de processos que permitam que se construa, de um extremo ao outro por um processo analítico de descrição dos caracteres espaço-temporais, alguma coisa como uma *natureza no segundo grau*, considerando já não o resultado sensível (uma paisagem em imagem) mas as etapas da sua construção (um protocolo).” Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

⁸⁹ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”. P. 20

⁹⁰ Victor Consiglieri, “As metáforas da arquitectura contemporânea”

⁹¹ “A psicologia clássica aceitava sem discussão a distinção entre a observação interior, ou introspecção, e a observação exterior. Os ‘factos psíquicos’ – a cólera, o medo, por exemplo – só podiam ser conhecidos directamente por dentro e por aquele que os experimentava. Os psicólogos actuais fazem ver que a introspecção, na realidade, não me revela quase nada. Se trato de estudar o amor ou o ódio pela pura observação interior, encontro muito poucas coisas para descrever: certa angústia, algumas palpitações de coração; em resumo, factos triviais que não me revelam a essência do amor ou do ódio. Todas as vezes que chego a conclusões interessantes, é porque não me limitei a coincidir com o meu sentimento, é porque logrei estudá-lo como comportamento, como uma determinada modificação das minhas relações com o próximo e o mundo. [...] Cólera, vergonha, ódio, amor, não são fenómenos psíquicos ocultos no mais profundo da consciência do próximo, são tipos de comportamento e estilos de conduta visíveis pelo lado de fora. Estão naquele rosto ou naqueles gestos, e não ocultos detrás deles”. Vítor Aguiar e Silva, “Teoria da literatura” Quando falamos de observação interior remetemo-nos à descrição da interioridade das personagens.

postula a distância e diferenciação (ainda que se possam verificar algumas correlações), propondo agora o encontro e indefinição entre sujeito e objecto, uma espécie de espaço “bifacial”, interior e exterior. “Há, pois, uma tendência bastante geral para reconhecer, entre o homem e as coisas, não já a relação de distância e de dominação que existe entre o espírito soberano e o pedaço de cera na célebre análise de Descartes, mas uma relação menos clara, uma proximidade vertiginosa que nos impede de nos apreendermos como um espírito ao lado das coisas, ou de definir as coisas como puros objectos sem qualquer atributo humano.”⁹²

A materialização das obras arquitectónicas pode estar já contida neste pensamento descritivo, que a antecede e que é uma espécie de desejo que reclama um porvir.

Cada época pensa o espaço com alguma especificidade. A forma como os diversos meios artísticos dele se apropriam ou o abordam corresponde e manifesta o consenso alcançado nessa época.

Actualmente, mais do que nunca, estamos no “tempo do espaço”. O nosso pensamento, linguagem e arte são cada vez mais “espacializados”. Michel Foucault já o previa⁹³ e Genette explica: “o homem de hoje em dia experimenta a sua duração como uma angústia, sua interioridade como uma assombração ou uma náusea; livre ao absurdo e ao dilaceramento, tranquiliza-se projectando seu pensamento nas coisas”⁹⁴, e, acrescentamos, no espaço.

Construções paisagísticas
como operações retóricas

Afirmamos recorrentemente que os acontecimentos têm lugar. Não conseguimos imaginar um evento sem a referência a uma localização. Geralmente entende-se o “ter lugar” num sentido quantitativo e “funcional”, limitando-se a questões de distribuição espacial, dimensionamento e distanciamento. A descrição de lugares não se deve basear exclusivamente em considerações funcionais ou visuais, sob pena de se tornar excessivamente abstracta.

Lugar significa mais do que uma mera localização; lugar é antes de mais uma totalidade qualitativa de natureza complexa, que escapa ao pretensão conhecimento neutro e objectivo da ciência. A descrição tem o poder de evocar ou concretizar as totalidades que escapam à ciência; comemora o lugar que a determina, o sujeito que o apreende e constrói, a relação e transformação que os une e o sentido que a escrita preserva.

A descrição representa objectos capazes de excitar uma emoção no nosso espírito; a sua essência é animar objectos inanimados e lugares – torná-los mais vivos – quando revelados na leitura e prolongados à medida do nosso desejo. As figuras de estilo têm aqui um papel

⁹² Merleau-Ponty citado em “Psicologia da arquitectura”, Henrique Muga

⁹³ “A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso.”, Michel Foucault, “De outros espaços”

⁹⁴ Gérard Genette citado em “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”, António da Silva Gordo. P. 21

fundamental.⁹⁵ Sem elas limitar-nos-íamos à condição física dos objectos. Maria do Carmo d'Orey reconhece o carácter cognitivo da metáfora: "Ao aplicarmos etiquetas fora do seu domínio habitual, criamos aparatos conceptuais novos que efectuem novas organizações de coisas. Ao pormos em destaque semelhanças entre os referentes literais e metafóricos, habilitamo-nos a descobrir afinidades entre domínios até aí alheios"⁹⁶.

Na apreensão da realidade, efectuamos constantemente um trabalho de composição análogo a um projecto de um arquitecto que nos sugere o estabelecimento da forma em termos estilísticos. Ao trabalharmos com a natureza e com os materiais que ela oferece, todos os arquitectos utilizam "operações retóricas de transformação que utilizamos para a linguagem que descreve e constrói o mundo."⁹⁷ Os arquitectos permitem-nos percepção das construções que originam a paisagem.⁹⁸ As nossas construções paisagísticas, tanto reais como mentais/fictícias, "são da mesma índole que os nossos artifícios de linguagem."⁹⁹ A dificuldade em reconhecer certas operações estilísticas e a forma da paisagem através desses artifícios da linguagem figurativa advém do facto destas operações e associações residirem no nosso saber implícito.

A paisagem é efectivamente produto de mediações intelectuais complexas, e de "todas as artes praticadas, é, sem dúvida, a da paisagem que reflecte mais continuamente a nossa situação poética precária. A meio caminho entre o triunfalismo da técnica e a melancolia de ter perdido a ingenuidade original, ela traça esta ténue linha crítica de um real que não resiste senão à força de a conceber."¹⁰⁰

⁹⁵ "Ornamos a realidade com elas, transformamos-lhe a aparência, ajustamos os factos às nossas vontades, aos nossos desejos ou aos nossos fantasmas, quer sejam a metáfora, a metonímia, a litote, a hipérbole, a ironia, o contraste, a condensação ou qualquer outra 'figura' de estilo ou 'artifício' da linguagem." Anne Cauquelin, "A invenção da paisagem"

⁹⁶ Maria do Carmo Tavares d'Orey citada em "Carlos de Oliveira e a referência em poesia", Rosa Maria Martelo

⁹⁷ Anne Cauquelin, "A invenção da paisagem"

⁹⁸ "Sensibilizando para as dimensões do tempo: o durável e o efémero, o presente e o anterior; para as da extensão: o horizontal e o vertical, a superfície e a profundidade; para as das formas vivas: o animal e o vegetal, as operações de transporte informam-nos de que maneira é constituída a paisagem." Anne Cauquelin, "A invenção da paisagem"

⁹⁹ Anne Cauquelin, "A invenção da paisagem"

¹⁰⁰ Ibidem

Estritamente falando, eu nunca observo a paisagem. Experiencio as suas alterações de hora a hora, dia e noite, nas grandes idas e vindas das estações. A gravidade das montanhas e a dureza das suas rochas primordiais, o crescimento lento e deliberado dos abetos, o esplendor brilhante e simples dos prados florescentes, o correr do regato da montanha na longa noite de Outono, a severa simplicidade das planícies cobertas de neve – tudo isto toca, corre através e penetra a existência diária lá em cima, e não em momentos forçados de imersão ‘estética’ ou de empatia artificial, mas somente quando a existência de cada um permanece na sua obra. É unicamente a obra que abre espaço à realidade que está nestas montanhas. O curso da obra permanece mergulhado naquilo que acontece na paisagem.

Martin Heidegger

Natureza e Paisagem

A paisagem distancia-se da natureza; é através de uma separação que ela se constitui.

A questão da paisagem permite-nos indagar categorias cognitivas e espaciais e é uma área privilegiada para questionar “a *intersecção entre o literário e a actividade representativa*.”¹⁰¹ A paisagem é lugar para pensar conceitos fundamentais associados ao espaço, pois é “a sua construção que confere uma forma, um panorama, medidas para as nossas percepções: distância, orientação, pontos de vista, situação, escala.”¹⁰² Anne Cauquelin sustenta esta ideia, ao questionar de que forma poderíamos aprender as proporções do mundo e os nossos limites sem a paisagem. Em relação à sua importância também Michel Serres reforça: “a paisagem resolve as variações sobre a noção de variedade: delgada ou espessa, leve ou pesada, inerte, viva, sensível, social, atingindo os bordos comuns ou separados do ar e do subsolo, nas vizinhanças longínquas ou conectadas do colectivo e do contentamento individual, variedade multiplamente contingente neste sentido, a paisagem equilibra, originalmente para cada subtotal, inúmeras exigências astronómicas, físicas, de história natural e humana, num quadro maravilhosamente singular que por sua vez irradia vias vicinais. Habitamos um lugar interessante dessa variedade, camada reversa de formação demorada, logo dilacerada, quase sempre em farrapos: paisagem tão rara quanto um corpo totalmente construído. Dormimos muitas vezes em suas falhas ou lacunas.”¹⁰³

A paisagem pode ser objecto de estudos geográficos, mas neste estudo ater-nos-emos fundamentalmente à relação da palavra com a paisagem, o modo como a palavra constrói um “quadro”, investindo-o de sentido. Interessam-nos assim, duas actividades essenciais: o olhar perceptivo e o envolvimento do ser-no-mundo que permitem captar a natureza e transformá-la em paisagem e o discurso literário solicitado por esse processo.

A paisagem difere da natureza, estando nela contida. A natureza remete a um entendimento globalizante como força ilimitada que engendra produtos, e dá-se ou permite ser reconhecida exclusivamente através de uma composição e um enquadramento, que remetem ao conceito de paisagem. A visão do conjunto da natureza, ainda que esta não seja apreensível na sua totalidade, é engendrada a partir de esquemas mentais do sujeito, a partir do seu “arsenal cultural”.

A paisagem é a apresentação culturalmente instaurada da natureza, encontrando-se subordinada a certas convenções e estados da cultura. Poderíamos resumidamente designar a paisagem como “um conjunto de valores ordenados numa visão”¹⁰⁴.

Distinção entre paisagem e natureza



¹⁰¹ Helena Buescu, “Incidências da paisagem”

¹⁰² Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

¹⁰³ Michel Serres citado por Graciela Ravetti em “A cidade imaginária”, org. Luiz Nazario

¹⁰⁴ Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

Ao mencionar que “a paisagem é o signo cultural da natureza”¹⁰⁵, Roland Barthes esclarece que a paisagem contém um conceito de “culturalidade”, precisamente por estar associada ao sujeito – a apreensão é sempre resultado de um olhar cultural. Este olhar cultural está intimamente ligado a “uma determinada concepção da cultura pictórica”¹⁰⁶, que leva à transformação da coisa em objecto estético. Afinal, quando pensamos estar na presença de uma exterioridade, não estamos senão diante de nossos próprios produtos intelectuais e culturalmente instituídos. Esta questão será fundamental em toda a nossa exposição, porque remete à questão da interioridade e do “exterior como interior”.

A paisagem pressupõe ultrapassar a distância fictícia entre sujeito e natureza, já que esta só existe enquanto construção e elaboração de uma determinada forma de apreensão do real. “A paisagem reenvia ao sujeito que a apreende: parece que há, na etimologia da palavra (o sufixo ‘agem’), a ideia de actividade perceptiva [...]”. Daqui resulta que objecto e sujeito são aparentemente indissociáveis da noção de paisagem [...]: o acto paisagem/o objecto paisagem”¹⁰⁷.

A paisagem resulta da interacção entre o homem e a natureza, concretizando uma ligação entre diferentes elementos desta e os valores de uma dada cultura.¹⁰⁸ Esta ligação condiciona a percepção do mundo e permite o estabelecimento de uma ordem para o mesmo.

O quadro, enquanto subtracção ao olhar de uma parte da visão, está associado à convocação de uma ordem, abrangendo um conjunto (de)terminado, e a um escalonamento dos diferentes planos na instituição da paisagem. Os limites que impõe são indispensáveis à constituição da mesma. Os objectos dispostos num espaço delimitado levam a imaginar o extraquadro. “a medida não se pode construir senão num horizonte de desmesura. O quadro reclama o seu extraquadro como seu elemento constitutivo, a sua condição necessária.”¹⁰⁹ Desta forma o sujeito pode tentar construir mentalmente o conjunto da natureza.

O sentido dos objectos inseridos no quadro e seu significado ultrapassa a sua mera condição física, apresentando-se como símbolos. Joachim Ritter defende que os objectos só se convertem em paisagem quando o sujeito atenta à sua realidade sem uma finalidade prática, apoiando-se numa contemplação livre.

Heidegger defende que a natureza, antes que se possa tornar no objecto de um olhar desinteressado, deve antes ser desvendada através do nosso envolvimento com ela. Antes de ser sujeita a uma observação distanciada, a natureza é primeiramente objecto de nossos procedimentos interessados. Ou seja, a natureza é revelada como algo significativo. As coisas da natureza nunca são inicialmente encontradas como meramente disponíveis à mão, mas sim presentes à mão como entes significativos para com as nossas preocupações.

¹⁰⁵ Roland Barthes citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu.

¹⁰⁶ Helena Buescu, “Incidências do olhar”

¹⁰⁷ Avocat citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu.

¹⁰⁸ “a natureza, à qual lançaríamos olhares extáticos e quase religiosos, em suma, não seria senão a afluência dos projectos, que haviam atravessado a história, a um ponto, obras que se apoiavam umas nas outras até formarem esse conjunto coerente na sua diversidade e emprestavam ao espectáculo a evidência de uma natureza.” Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

¹⁰⁹ Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

A natureza é desvendada inicialmente como aquilo que nos envolve, como algo que está perto desde o início. Posteriormente, no caso desta proximidade ser ignorada, a natureza passa a estar simplesmente presente, na sua dimensão dita objectiva. Para apreendermos a natureza como simplesmente presente, meramente aí, tem de ocorrer uma ruptura da preocupação que desvenda inicialmente o mundo. “Mas quando isso acontece, a natureza que ‘agita e contende’, que nos ataca e nos encanta como paisagem, permanece oculta”¹¹⁰ O nosso envolvimento originário com a natureza é, então, obscurecido.

As coisas diante de nós, como objectos de observação teórica, não permitem a descoberta do seu Ser. O seu Ser é desvendado através do detalhe da circunspecção e não pelo olhar distanciado da inspecção. As coisas só podem ser imbuídas de significação através da sua relevância sobre as nossas preocupações. Este percurso implica então o nosso envolvimento. O mundo não é um conjunto de coisas objectivas, pois raramente experienciamos as coisas como meramente aí, puramente diante de nós. O mundo é uma matriz de significação que os entes possam eventualmente assumir.

A paisagem está carregada de sentido; cabe ao homem interpretá-la, decifrá-la. Na medida em que representa uma construção cognitiva-emotiva de uma culturalidade, o destacamento de um “retalho” do conjunto da natureza, constitui a presentificação do sujeito no objecto. O sujeito associa uma carga simbólica ao elemento natural, propiciando “uma actividade de investimento de sentido qualitativamente marcado.”¹¹¹

Os processos de apreensão do espaço real, assim como do espaço imaginário, tal como Edward Hall afirma, implicam não “apenas o que pode ser percebido, mas igualmente o que pode ser eliminado”¹¹². O antropólogo afirma que colocamos “filtros perceptivos” durante estes processos. Na percepção não fazemos uso apenas dos sentidos; recorremos a artifícios para perceber o mundo.¹¹³ “Nós ‘fazemos’ paisagem. Somos retóricos sem o saber.”¹¹⁴ Propomos translações de sentido, enquadrámos, “colocamo-nos à distância, actuamos por metáforas e metonímias, contextualizamos, chegamos a ‘intertextualizar’ [...]. Pomos em jogo todos os recursos da linguagem. Procedimentos que podemos descrever, e que são as nivelações visíveis dos processos invisíveis que os sustentam.”¹¹⁵ A percepção implica seleccionar elementos do presente e recombina-los com elementos passados e futuros. É ver, tendo em conta reminiscências e projecções, saberes, expectativas e intenções de desejo e medo.

¹¹⁰ Heidegger citado em “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”, Bruce Foltz

¹¹¹ Helena Buescu, “Incidências do olhar”

¹¹² Edward Hall, “A dimensão oculta”

¹¹³ “transformamos por adição-extensão ou por subtracção. Todo um jogo de figuras possíveis está à nossa disposição: jogo de palavras e analogias, mudança de referências, mas também jogo de omissão; podemos desviar da nossa percepção aquilo que perturba a constituição de uma paisagem.” Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

¹¹⁴ Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

¹¹⁵ Ibidem

Pertinência do tema da paisagem no estudo do espaço

Na literatura, as personagens aparecem, muitas vezes, referidas em relação a uma paisagem com a qual estabelecem elos profundos, “de tal modo que as próprias relações interpessoais se podem metonimicamente transferir para essa mesma paisagem.”¹¹⁶

Funda-se uma espécie de relação analógica entre homem e paisagem; uma raiz semelhante permite que se estabeleça uma relação de contiguidade entre ambos.

Henrique Muga considera que a função da paisagem é tão-só “formar o fundo contínuo da nossa imagem ambiental.”¹¹⁷ No entanto, paisagem é organicidade das formas. Homem e paisagem comunicam entre si através da sensação, sendo ambos concebidos “numa perspectiva dinâmica, enquanto passíveis de intercâmbio, em ambas as direcções.”¹¹⁸ Com a sensação, a paisagem desponta como “agente” e não apenas como “agido”. Homem e paisagem, cada um surge como “efeito de representação do outro.”¹¹⁹

É desta forma que a paisagem recusa “o estatuto de mero cenário, ou ‘pano-de-fundo’ imóvel, à frente do qual evoluem as personagens e acontecem os eventos, para ser sobretudo um efeito de sentido.”¹²⁰ A paisagem é, assim, “uma forma de questionar o espaço e de reflectir literariamente sobre ele, e em que o espaço é uma forma de representação do real, produção e construção de sentido.”¹²¹ A paisagem é sujeito de comunicação e não apenas objecto de contemplação ou receptor de comunicação; “a interrogação do espaço pensa-se em primeiro lugar pela sua figuração na noção de paisagem, não sendo pois a introdução desta no tecido narrativo nem causal nem marginal mas, pelo contrário, o centro a partir do qual se torna possível questionar a problemática dos elementos espaciais no literário.”¹²² Ao ser cristalizado na noção de paisagem, o espaço torna-se componente do tecido narrativo, e por isso, passível de ser pensado. O espaço literário faz parte da produção imaginária do real, constituindo-se como mundo, superando a sua mera função de componente narrativa. A paisagem permite abarcar a experiência do sujeito em termos de criação do espaço que ele define e que o define; permite uma aproximação à questão do espaço como “mundo”, ou seja, como “horizonte transcendental de minha experiência”¹²³.

A introdução, quantitativa e qualitativamente marcada da paisagem, define e torna possível a captação e construção do espaço no interior do espaço literário.

¹¹⁶ Helena Buescu, “Incidências do olhar”

¹¹⁷ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

¹¹⁸ Helena Buescu, “Incidências do olhar”

¹¹⁹ Ibidem

¹²⁰ Ibidem

¹²¹ Ibidem

¹²² Ibidem

¹²³ Jameson citado em “Incidências do Olhar”, Helena Buescu

Ainda que a origem da paisagem seja de natureza paisagística, quando falamos de paisagem abrangemos paisagens urbanas, paisagens agrestes e paisagens naturais. A construção da paisagem urbana é mais marcada que a construção das paisagens agrestes e naturais. A cidade é feita de quadros, transições, limites e limiares, desdobra-se em enquadramentos e alinhamentos, proporciona ricos jogos de luz e sombra, etc.

“O que a paisagem, entendida numa acepção ampla para incluir situações urbanas, suburbanas e rurais, deve representar enquanto lugar do homem na natureza?”¹²⁴

O alargamento da esfera da paisagem, derivado do esbatimento de fronteiras entre territórios, revelam a paisagem como fruto de uma longa e complexa aprendizagem e de que forma está dependente de múltiplos sectores.

A paisagem está associada a determinadas características – ao colectivo (“apreensão global de uma realidade”), ao individual (projecto de certos estados de espírito), à região (extensão geográfica delimitada), à visão e sentido pictórico (implica um ponto de vista e enquadramento). Constitui uma construção; é organizada pela “apreensão de um *olhar (pontualmente)* fixo”, pressupondo uma perspectiva.

A perspectiva (diferentes planos, distâncias, e pontos de vista) envolve o conjunto das construções mentais do sujeito ocidental, transformando a visão global que temos da natureza. O percurso da perspectiva instaura formas culturais nas quais a percepção se apoia.

De acordo com James Gibson, “o sentido visual da distância releva de uma organização bem mais complexa do que as pretensas leis da perspectiva linear renascentista.”¹²⁵ Diferentes culturas representam a profundidade de forma distinta entre si. Por exemplo, a arte oriental conserva a cena observada imóvel e desloca a posição do observador. As obras ocidentais optam pelo processo inverso. A diferença estrutural entre diferentes culturas prende-se ao facto do espaço ser percebido de modo totalmente diferente por cada uma delas. Ao passo que “O homem ocidental percebe os objectos, mas não os espaços que os separam”¹²⁶, o japonês percebe os espaços que são “nomeados e venerados sob o termo de *ma*, ou espaço intercalar.”¹²⁷ É por este motivo que qualquer imagem exige uma leitura, e essa capacidade tem de ser adquirida.

Os mundos que a perspectiva concebe ganham a evidência de um dado na cultura ocidental, levando-nos a tomar a imagem da realidade como o próprio real. A perspectiva torna-se um dado da natureza e, a paisagem, associada a uma estruturação e ordenação dos produtos da natureza, é fruto de uma selecção, permitindo através da grande diversidade de registos uma representação poética do mundo. A perspectiva garante a transposição do artificial (representação dos objectos em superfícies planas) ao natural. Os dados perceptivos, formados pela paisagem, estabelecem um contacto estreito com os dados da natureza.

¹²⁴ Kate Nesbitt, “Uma nova agenda para a arquitectura”, org. Kate Nesbitt

¹²⁵ Edward Hall, “A dimensão oculta”

¹²⁶ Ibidem

¹²⁷ Ibidem

O mundo do *logos*

A paisagem é uma invenção, “um objecto cultural sedimentado, tendo a sua função própria, que é a de garantir permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço”.¹²⁸ Assim sendo, a paisagem deve preexistir a consciência do homem, mas não a devemos considerar como inata.

Anne Cauquelin escreve: “Toda uma retórica trabalhada, que tece o elo necessário entre elementos antigos, dispostos de acordo com uma gramática, interpretados e geridos por instituições, as da cultura, da língua, dos costumes, os imperativos económicos que regem não só as ‘coisas’ da vida, mas também os modos de as apreender.”¹²⁹ A retórica abarca “o conjunto das operações que tornam os objectos da percepção adequados à forma simbólica – a passagem da realidade para a imagem, por um lado, e as operações feitas sobre o sentido dos termos, por outro. Passagem de um termo a outro por associação literal, por adição ou subtracção, por contiguidade ou fragmentação...”¹³⁰

O homem é um “ser-no-mundo”. De acordo com Heidegger, o seu cuidado é desvendar o contexto de significação, ou seja, um mundo, dentro do qual os entes possam ser significativos. É na significação de uma estrutura de mundo que o nosso envolvimento e as nossas preocupações são explicados. “E só através deste conceito de mundo pode o ser da natureza neste sentido ser apreendido com fidelidade em relação ao próprio fenómeno. Não pode ser compreendido [...] como sendo constituído por uma série de adições “subjectivas” a um campo neutro de objectos”¹³¹.

A “natureza” não deve ser entendida como aquilo que é apenas simplesmente-presente, nem o é o *poder da natureza*. A floresta é madeira, a montanha uma pedreira; o rio é uma força hidráulica, o vento é ‘o vento do velame’.”¹³²

Para a paisagem existir é necessário passarmos da casa à cidade, da árvore à floresta, do matiz à cor primária, caso contrário estaríamos perante uma justaposição de objectos.¹³³ Ao estabelecermos estas pontes estamos a recorrer às figuras de estilo, recursos estes que nos permitem ter um sentimento do ilimitado da paisagem. Michel Collot julga que “a contiguidade das coisas no espaço é a condição da possibilidade de todas as figuras”¹³⁴. Considera que não só a metonímia tem um papel nessa contiguidade, ao sugerir a co-presença das coisas num mesmo campo fenomenal, mas também a metáfora explora a possibilidade de união/relação das coisas à distância.

Ao observarmos uma paisagem percorremos um fio narrativo sustentado por figuras de estilo, sem disso nos apercebermos.

¹²⁸ Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

¹²⁹ Ibidem

¹³⁰ Ibidem

¹³¹ Bruce Foltz, “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”

¹³² Heidegger citado em “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”, Bruce Foltz

¹³³ “Ora, nós preenchemos estas formas com conteúdos através de um transporte de atributos vulgarmente admitidos.” Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

¹³⁴ Michel Collot citado em “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”, António da Silva Gordo. P.

“vivendo no nosso discurso, embora já não na nossa consciência [...] um antigo sistema de analogias”¹³⁵ percorre “a linguagem da nossa literatura e do nosso discurso de todos os dias [...]” – relações essenciais reunidas na linguagem que consequentemente podem servir como metáforas abrangentes para as unidades de sustentação das quais dependemos.”¹³⁶

O mundo, que sugere uma qualidade de evidência implícita da sua visão, é um mundo do *logos* (isto é, do discurso). Para Gaston Bachelard, não podemos meditar numa região que esteja antes da linguagem e tudo o que é especificamente humano é *logos*.

Também Heidegger caminha nesta direcção. O mundo no qual moramos, segundo o filósofo, abre-se primeiramente e torna-se estabelecido através da linguagem. A linguagem constitui o poético; o dizer é um mostrar, no sentido alargado de “fazer aparecer, libertar, isto é, oferecer e alargar aquilo a que chamamos ‘mundo’, clareando e ocultando-o.”¹³⁷ O dizer funda ou estabelece através da palavra e na própria palavra tudo o que permanece. É neste sentido que a poesia é a base do habitar.

O dizer e o dizível, a capacidade das coisas aparecerem e de serem reunidas, permanecendo presentes-ante, dependem do Ser. Quando as coisas são nomeadas pela primeira vez, segundo Heidegger, são reconhecidas. É o nomear que “chama para uma proximidade”¹³⁸ e “traz mais perto aquilo que chama”¹³⁹.

“Porque a palavra é sensitiva no significado, pode atravessar a distância entre a terra e os céus.”¹⁴⁰

O *logos*, como característica do Ser, permite-nos dizer e permite às coisas serem ditas e assim possibilita-as ser. O Ser no seu carácter de *logos* está associado à auto-emergência e à desocultação. A auto-emergência permite que o ente e a coisa se tornem presentes, põe-nos no descobrimento da aparência, ou seja, é responsável pelo facto do ente e a coisa persistirem na desocultação.

Platão refere que “a cidade que está a ser construída está a ser construída ‘no *logos*’.”¹⁴¹ Esta cidade permanece presente apenas no próprio dizer; só através do dizer prévio pode permanecer ante nós por si própria. A natureza é “aquilo que permanece ante nós e que não foi postado a permanecer por nós”¹⁴². Heidegger observa que “apenas uma fracção mínima daquilo que permanece ante nós desta forma foi postado pelo homem, e mesmo então apenas com a ajuda daquilo que já aí permanecia antes. As pedras com as quais a casa foi construída vieram da rocha natural.”¹⁴³

A partir do pensamento de Heidegger, Bruce Foltz sustenta que somente aquilo que emerge espontaneamente, como é o caso da natureza, pode ser reunido e permanecer antes nós como algo que não foi postado pelo próprio dizer.

¹³⁵ Wendell Berry citado em “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”, Bruce Foltz

¹³⁶ Bruce Foltz, “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”

¹³⁷ Heidegger citado em “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”, Bruce Foltz

¹³⁸ Ibidem

¹³⁹ Ibidem

¹⁴⁰ Bruce Foltz, “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”

¹⁴¹ Ibidem

¹⁴² Bruce Foltz, “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”

¹⁴³ Heidegger citado em “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”, Bruce Foltz

O fundo linguístico atravessa as coisas, fazendo-as existir como objectos. O percurso narrativo trata de juntar os objectos, reconhecidos separadamente pelo sujeito. A este conjunto chamamos paisagem. O “objecto paisagem não preexiste à imagem que o constrói com uma finalidade discursiva.”¹⁴⁴

O fio narrativo do sujeito precede os lugares. Um lugar é sempre um lugar “dito”. Logo, o lugar aparece como tal a partir da linguagem. Ao trazer ao exterior o mundo, a linguagem instaura simultaneamente os lugares. O lugar só surge ao apelo de uma nomeação dos elementos que compõem uma cena; “o espaço jamais é percebido em seu ser, mas organiza-se, configura-se e deixa-se perceber como um determinado lugar a partir das coisas, dos objectos que compõem cadeias significativas”¹⁴⁵.

Reunindo elementos sociais, conceptuais, culturais, o *logos* garante uma unidade, uma totalidade indivisível e apresenta-se como estrutura de posteriores formas simbólicas; o fio narrativo aglutina num todo a acção humana. “se eu via toda a paisagem constituir-se através do modelo/ecrã desse sonho, o modelo era ele próprio instituído, suportado e produzido pelos modelos admitidos. Por outras palavras, a forma simbólica na qual se apresentava o sonho do jardim provinha, ela própria, de formas simbólicas anteriormente estabelecidas, que, ocultas no interior da imagem proposta, sustentavam a sua estrutura.”¹⁴⁶

De acordo com Benjamin Whorf, mencionado por Edward Hall, a linguagem, mais do que um meio de expressão do pensamento, é um “elemento maior na formação do pensamento.”¹⁴⁷ A língua contribui necessariamente para estruturar o mundo perceptivo daqueles que a dominam (neste caso também podemos pensar que é a língua que domina os homens). Ao citar Whorf, Edward Hall ajuda-nos a perceber de que forma a paisagem é indissociável da linguagem: “Dissecamos a natureza segundo as linhas estabelecidas pela nossa língua. As categorias e os tipos que isolamos no mundo fenomenal não se encontram, de maneira nenhuma, nesse mundo... Muito pelo contrário, o mundo apresenta-se como um fluxo caleidoscópico de impressões que devem ser organizadas pelo nosso espírito, quer dizer essencialmente pelos nossos sistemas linguísticos. Se estamos em condições de dissecar a natureza, de a organizar em conceitos e de lhes atribuir significações, é em grande parte porque demos o nosso acordo a uma organização desse tipo – acordo que constitui a nossa comunidade de fala e que está codificado nas estruturas da nossa língua.”¹⁴⁸

A paisagem é, no fundo, um mundo criado pela linguagem e uma constituição de formas específicas, uma “redução” que o sujeito tem do real em si mesmo. Quando falamos em redução não queremos dizer uma redução da natureza à escala humana, uma sinédoque pela qual se apresentaria.

¹⁴⁴ Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

¹⁴⁵ Lúcia Pádua, “A topologia do ser”

¹⁴⁶ Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

¹⁴⁷ Edward Hall, “A dimensão oculta”

¹⁴⁸ Benjamin Whorf citado em “A dimensão oculta”, Edward Hall

A redução ocorre quando há uma unidade/construção mental. Como poderíamos de outra forma justificar o facto de uma árvore, uma montanha, um lago conservarem as mesmas forma e cor, apesar de serem vistas de diferentes ângulos? “a imagem projectada na retina não pode nunca ser idêntica, por causa da mobilidade incessante do globo ocular.”¹⁴⁹ Como fixamos o que por sua vez a retina regista como permanentemente móvel? A verdade é que operamos uma síntese globalizante. “A ideia de que é preciso ‘aprender a ver’ nunca passa pela cabeça de ninguém. No entanto, uma vez reconhecida, tal ideia revela-se muito mais esclarecedora do que a antiga hipótese, muito difundida, segundo a qual uma ‘realidade’ estável e uniforme é registada por um sistema receptor passivo, de modo que aquilo que é visto é idêntico para todos os homens e fornece uma referência universal.”¹⁵⁰ A convenção generalizada que institui a paisagem gera a sua apreensão como uma forma aparentemente natural, já que a diferença entre aquilo que se supõe ser a realidade e a ficção projectada se esbate e a passagem de uma para outra é quase imperceptível. No entanto, como já vimos, a paisagem está ligada a uma “disposição geral da linguagem”.¹⁵¹

Desta aparente naturalidade surge o equívoco de a tomar como algo inato. Depois de um longo processo, verificamos agora a “constituição da paisagem em natureza”.¹⁵² Isto resulta do facto da paisagem estar “ligada a demasiadas emoções, a demasiadas infâncias, a demasiados gestos já e, conforme parece, sempre realizados. Ligada a este sonho sempre renascido da origem do mundo teria sido ‘pura’, de uma pureza que nos é proporcionada pelos paraísos, e onde regressamos apesar do nosso saber.”¹⁵³

Só temos consciência de que a paisagem se trata de um projecto quando verificamos algo que contraria as nossas expectativas. A expectativa aguarda sempre ser preenchida e, quando tal não se verifica, estamos perante um desarranjo, que revela algo que a paisagem oculta.

O mundo quotidiano é o mundo imediatamente ao redor, funcionando como a “matriz” de todas as demais interpretações do espaço. Mesmo no nosso mundo mais próximo está presente o estranho, o não-familiar. Algumas vezes, aquilo que surge no interior do nosso mundo identificável não é reconhecido com a familiaridade usual. Segundo Pádua, é o esforço de compreensão do estranho que propicia aberturas de sentido, e a partir do qual se abrem as possibilidades de iluminação dos entes e da natureza. O surgimento de algo que escapa do sentido habitual, do carácter óbvio do mundo, aparece como exterior a ele.

¹⁴⁹ Edward Hall, “A dimensão oculta”

¹⁵⁰ Ibidem

¹⁵¹ “Considerando a colecção de linguagens e outros modelos da realidade, e as suas mudanças através da história, não se deve argumentar uma representação icónica total através de nenhum sistema-signo. Todos os sistemas-signo são convencionais. Mas uma vez que um sistema é convencional, a sua artificialidade é altamente invisível, e o sistema é percebido como um modelo, um diagrama da realidade. Uma obra de arte que imita um modelo da realidade assim parece estar a imitar a própria realidade.” Steiner citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu. Ainda que concordemos com a afirmação do autor, propomos “representar” para substituir “imitar”. A linguagem forma-se a partir de um consenso e convenção, logo a noção de imitação não é adequada.

¹⁵² Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

¹⁵³ Ibidem

Esta quebra força-nos a uma pausa para percebê-la, pois perturba a nossa totalidade referencial. A familiaridade rompida pela ausência de algo que antes pertencia à totalidade fechada traz à superfície a natureza primordial. Esta ausência que perturba a “conformidade” com o mundo é, para Heidegger, o que traz à luz as suas potencialidades não percebidas. Pádua alega que a coexistência da familiaridade e do estranho sustenta a questão em Heidegger da dicotomia entre o sentimento de pertença a um determinado lugar – o lugar de origem – e o sentimento de estar fora dele, numa espécie de exílio.

O estrangeiro e o *flâneur* estão posicionados neste limbo. São figuras que encontram sistematicamente o diferente, o estranho dentro do seu mundo “habitual”. É este estranhamento que alimenta as suas deambulações e que os particulariza relativamente ao meio social que os rodeia. Passeiam pela cidade receptivos ao invulgar, recorrendo sistematicamente ao seu olhar de “outsiders”. Podemos afirmar que estão na cidade, ainda que não lhe pertençam efectivamente.

Também o “homem doméstico” se insere neste quadro – pode eventualmente encontrar elementos estranhos ou inabituais que desestruturam a sua matriz. “Exacerbando sentimentos comuns (espanto, medo), mas inserindo-se numa experiência nova (signos doutra lógica e doutra realidade), a ideia insinua que estou a viver por conta própria e a sonhar por conta de alguém.”¹⁵⁴

O ser-no-mundo é aquele que, orientado pela ocupação quotidiana, se move em contextos significativos prévia e parcialmente definidos por uma pré-interpretação do mundo. No entanto, Heidegger assinala que os seres humanos têm uma grande capacidade para a mudança – a essência do homem é “poder-ser.”

Pensamos que quando Michel Serres menciona que por vezes “dormimos” nas “falhas ou lacunas” da paisagem talvez se refira precisamente às brechas que por vezes nela se abrem e a revelam como camada “de formação demorada”, desencobrendo a natureza primordial que se esconde atrás dela. Ainda assim, a natureza primordial e “A tal geometria submersa na realidade (visualização dos mecanismos) pode[m] mostrar-se aqui e ali, mas esconde[m] (sem excepções) a essência e os desígnios.”¹⁵⁵

A expectativa é satisfeita quando existe uma transparência entre as formas mentais através das quais construímos a percepção e aquilo que é dado a ver. A presença do autor é apagada; acreditamos que não existe mediação entre a natureza e a forma (produto) na qual a percebemos. “Frequentemente para a paisagem [...] aquilo que é dado como pertencendo a um sistema totalmente estranho ao nosso funcionamento mental (a natureza psíquica, o Outro) concorda e volta a tocar nesta mesma construção – a natureza, pura exterioridade, é então também pura interioridade. Nós temos o sentimento íntimo de uma perfeição, de uma relação de natureza para natureza. Parte-se de uma dupla garantia – a natureza (exterior) garante a paisagem e a paisagem garante – torna-se garante – do natural da nossa natureza (interior).”¹⁵⁶

¹⁵⁴ Carlos de Oliveira, “Finisterra”. P. 99

¹⁵⁵ Ibidem. P. 127

¹⁵⁶ Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

A percepção da paisagem natural e rural pelo narrador em “Directa” excede/supera/contraria as suas expectativas. É assim que ele apreende a verdadeira realidade primordial do espaço, despida de suas imagens e projecções interiores e compreende que nem tudo é “ele-só”.

“Marcos quilométricos perpassando nessa nova escala de viagem em que perdia o medo de ter medo por estar largando o cais de ser eu-só. Pasmos, é.

“(… momento fundo, o de rodar o carro pela noite de Portugal dormente. No qual sentidos brotavam pouco a pouco de um sentido som, ou voz de Mar (este som de o Mar praiar). Não os ruídoestremeções do carro em marcha cada vez mais acelerada, não o vento, não; mas o oculto, o que tem cabidela naqueloutro lado que nome ainda não tem”¹⁵⁷.

O narrador verifica um desarranjo naquilo que lhe é habitual, confrontando-se com uma dimensão que não consegue nomear, mas que irreversivelmente “o ilumina”. Esta abertura do mundo permite-lhe uma libertação irreversível das amarras do seu “falso eu”. Torna-se então explícita a delimitação entre o espaço e o seu Eu, deixando de haver uma coincidência das formas; o narrador toma consciência do seu próprio corpo e do seu Eu. Ao afirmarem “estou a viver por conta própria e a sonhar por conta de alguém”¹⁵⁸, e “Sentir o meu cansaço de resistente a se soltar como roupa a cair para lançar-me nu ao repouso do Mar [...] E todo o mexer-me era para ordenar rápida deslocação dum carro”¹⁵⁹, os narradores de “Finisterra” e “Directa” tomam consciência do seu desdobramento. A natureza primordial torna explícita, então, a delimitação entre os dois corpos que constituem o Eu.

A experiência do narrador de “Directa” fora da cidade é, inclusivamente, o único momento da obra em que narra na primeira pessoa.

“Era uma aldeia. Deserta como todos os outros povoados em que Portugal nocturno jazia imerso em sonhos. [...] Pela primeira vez em vinte e quatro horas de apertões no ritmo, deixavam-me à vontade no coração do meu espanto. [...] Apreciava o ar estrelado, que aspirava fundamente; mas sabia o erro disciplinar de ter ali parado um carro [...]. Contra desejo, voltei a meter-me nele – apertado veículo do meu viajar ininterrupto: sabia o que me esperava: reentrar em Lisboa mais as suas mesquinhas querelas. Apesar disso, mantinha-me um pouco na descompressão, de quem, numa manhã de verão, desce ao Estuário para ver nele o acordar da vida marítima. [...] Ao volante do *Volkswagen* [...] – não me revejo; mas como estando lá me vejo. Duplicado sempre nessa faina, uma parte do eu-todo em estraneidade [...], a outra parte minha, toda ela inteiriçada mas já se amaciando [...]. Atravessando. Como um cão em trote de viagem passa pelas quintas ou montes ou burgos onde não habita. E eu em perda dos habituais contornos nisto de sentir euforia brotando do desgaste vindo dum contínuo cerco apertando o meu viver. Sentir o meu cansaço de resistente a se soltar como roupa a cair para lançar-me nu ao repouso

¹⁵⁷ Nuno Bragança, “Nuno Bragança Obra Completa – Directa”. P. 381

¹⁵⁸ Carlos de Oliveira, “Finisterra”. P. 99

¹⁵⁹ Nuno de Bragança, “Nuno Bragança Obra Completa – Directa” Pp.380 e 381

do Mar. [...] Tão mais liberto quanto cada vez mais intensa era a ausência de frases e palavras, silêncio-distância que encerra toda a verdadeira escrita por surgir.

“Silêncio, pois. Que escrita havia ali, num espaço tempo contentor dos germes doutro, o literário. E todo o mexer-me era para ordenar rápida deslocação dum carro, de cuja condução sem erro dependia o meu continuar na ponte da vida, com toda a integridade física e mental [...]. Talvez – disso não tenho ainda suspeita controlada, mas – talvez virando já duvidosos ou quase até impossíveis os limites do terreno onde se jogam os habituais: a prática e a teoria. E isso até ao ponto de pagar com todo o estar-no-mundo; pagar no duro das opções irreversíveis, tomadas por quem chega ao dia em que tudo é mais certamente iluminado que na véspera. [...] Eu conduzia o carro sem pensar em nada e potencialmente cada vez mais atento a tudo. Perdendo-me aparentemente por um lado, ia-me tomando cada vez mais puro vaso condutor. Acordes primeiros duma (narr)acção que me abre portas por abrir. Libertação progressiva, com altos e baixos mas sempre em forças de crescimento. Libertação de meu existir fechado fechado, até só a esquinas dobráveis pelo meu falso eu”¹⁶⁰.

Natureza produtiva,
natureza objectiva e
natureza primordial

A natureza é uma força viva, orgânica e espontânea, “essência universal e geradora da organização objectual da matéria”¹⁶¹, sem a intervenção humana. O sentimento pela natureza resulta de uma profunda identificação com ela. Através deste sentimento é desvendado “o lado vivo e dinâmico da natureza”.

Apoiando-se nos legados teóricos de Heidegger, Bruce Foltz faz a distinção entre natureza produtiva, natureza objectiva e natureza primordial.

A natureza produtiva compõe-se de coisas que são produtivas no sentido de um referencial “para”. A natureza utilizável é designada por natureza produtiva. Esta natureza é alcançada através do nosso envolvimento quotidiano com o mundo, das nossas preocupações que lidam com as coisas; não apenas através de uma cognição meramente perceptiva.

O meio envolvente, mundo que nos rodeia, está próximo não apenas espacialmente, mas principalmente pela sua importância para com as nossas preocupações. “Se o seu modo de ser como prontidão é menosprezado, esta mesma ‘natureza’ pode ser descoberta e simplesmente definida na sua pura e simples presença. No entanto, para esta descoberta da natureza, a natureza que ‘agita e contende’, que nos assalta e nos enfeitiça enquanto paisagem também permanece oculta.”¹⁶²

Da reunião do Ser com a natureza, esta é assumida como paisagem em vez de tida como mero cenário. É uma paisagem carregada de significado que vem para a proximidade do Ser.

¹⁶⁰ Ibidem. Pp. 379, 380, 381.

¹⁶¹ Helena Buescu, “Incidências do olhar”

¹⁶² Heidegger citado em “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”, Bruce Foltz

Heidegger sustenta que a ontologia tradicional cuida a natureza como simplesmente presente, uma natureza concebida de forma neutra. Esta natureza é indiferentemente acessível a cada um, desprezando o nosso envolvimento originário com ela. É a natureza no seu sentido mais genérico e alargado. No entanto, o Ser da natureza é manifesto de forma mais completa e genuína na natureza primordial.

A natureza objectiva, objecto de interesse da ciência, é a natureza inspeccionada. Nesta natureza as coisas passam a ser objectos que estão contra o Ser e se opõem ao sujeito.

Os princípios científicos apoiam-se não na observação das coisas, em como estas se comportam naturalmente, espontaneamente, mas na observação das coisas enquanto manipuladas e forçadas a se comportar de acordo com leis estabelecidas antecipadamente. A experiência é, então, previamente planeada, calculada. A teoria científica distancia-se da contemplação e visão. Isto implica a rejeição de variáveis aleatórias, funcionando apenas com variáveis de controlo. Há todo um esquema, plano de fundo ao qual a natureza deve ajustar-se. Este esquema priva-a da sua auto-emergência natural. A ciência determina a natureza como objecto.

A natureza, enquanto aquilo “que emerge e advém por si próprio”¹⁶³, é dissolvida; a ciência obscurece a sua “plenitude essencial”. A “plenitude da natureza é aquela natureza à qual o poeta nos pode levar, mas apenas quando pomos de lado o conceito moderno e científico de natureza.”¹⁶⁴

Atermo-nos ao aspecto objectivo da natureza é ocultar aspectos “mais originários que se tornam manifestos unicamente no âmbito da esfera de significação demarcada pela preocupação humana: não apenas a natureza na sua manuseabilidade mas *também* a natureza na sua primordialidade.”¹⁶⁵ A ontologia tradicional e a ciência obscurecem, então, o nosso envolvimento com a natureza.

Compreender a natureza na sua primordialidade implica um encontro poético com ela. Só quando a natureza é revelada poeticamente podemos residir na sua proximidade e podemos ouvir o seu eco na linguagem.

A natureza que “nos implica e nos envolve não é apenas útil e manuseável. É também ‘o fenómeno da ‘natureza’ tal como é concebido, por exemplo, para o romantismo.”¹⁶⁶ A natureza não é apenas natureza objectiva ou produtiva; é também “natureza no sentido de que falamos nos ‘grandes exteriores’, montanhas, rochas, prados, ribeiro, o campo de trigo, o canto dos pássaros”¹⁶⁷

Este terceiro aspecto refere-se à natureza num sentido primordial, à natureza na sua “alteridade e estranheza”, que se retrai ao nosso alcance.

¹⁶³ Bruce Foltz, “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”

¹⁶⁴ Ibidem

¹⁶⁵ Ibidem

¹⁶⁶ Heidegger citado em “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”, Bruce Foltz

¹⁶⁷ Bruce Foltz, “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”

A natureza primordial é encontrada apenas depois da suspensão de um envolvimento com os entes. Quando se perde este envolvimento, a estrutura da relação pode ser desvendada.

Por exemplo, um objecto natural ou manufacturado que funcione sem chamar a atenção sobre si, apagando-se a favor da tarefa executada, é genuinamente manuseável. O objecto deve retirar-se para o seu manuseamento ser bastante autêntico. Esta auto-retirada permite à natureza “ser em si mesma” e suporta simultaneamente a própria manuseação. Surge o mistério da natureza associado à sua própria densidade e opacidade. Ocorre uma tensão: a disponibilização enquanto natureza produtiva, a retirada enquanto natureza primordial. A natureza primordial não está na sua simples presença, nem na sua manuseabilidade. Através das nossas preocupações a natureza é desvendada, envolvendo a sua emergência num mundo no qual não tem de estar, mas sim para o qual foi trazida; “a emergência auto-desdobrante é inerentemente um ir-de-volta-para-si-próprio.”¹⁶⁸ A natureza primordial retira-se e retrai-se, ou seja, o seu Ser não implica o seu desvendamento. Bruce Foltz recorre à imagem de um galho que é usado como bengala e que “desaparece” ou se retira ao longo do percurso. Embora nunca pensemos nele, ainda assim estamos conscientes da retirada do galho. Ao reconhecermos o êxito do percurso, consideramos a retirada do objecto. A retirada discreta do objecto é expressão do “auto-apoderamento” da natureza, que apenas se manifesta depois da ocorrência. “Quando o pescador põe de lado as suas redes, quando o lavrador é afastado dos seus campos, quando todos nós somos encaminhados do Jardim do Paraíso, é então que nos tornamos totalmente conscientes da natureza primordial que formou o cenário reticente dos nossos sucessos. Então, como observa Schiller, começamos a escrever poesia.”¹⁶⁹

A poesia implica uma intensificação da nossa disposição, disposição essa que nos revela o mundo. A disposição é no fundo como nos sentimos em dada altura, a nossa situação revelada no estado de espírito. É através do poético que a natureza primordial se manifesta na sua maior amplitude. O tipo de envolvimento requerido neste caso não se baseia na circunspecção quotidiana, nem no distanciamento da inspecção científica (na qual o conhecimento da natureza é independente do ponto de vista do observador), mas sim no cuidado através do qual tomamos consciência de estarmos aqui situados e não noutro lugar. “É o envolvimento primordial de dar comigo aqui, vivo por um tempo, apenas sobre esta faixa de praia com esta onda específica aos meus pés e aquela mesma gaivota por cima – juntamente com a possibilidade de facilmente ignorar isto a qualquer momento a favor da disposição plácida quotidiana do ‘como sempre’, tal como a possibilidade de me pôr a reflectir sobre as marés e a mecânica ondulatória que me situa tanto a mim como à onda a meus pés num espaço abstracto no qual coexistimos indiferentemente como moléculas, vectores e campos de forças.”¹⁷⁰ A disposição permite situar-nos num mundo, reconhecermos onde estamos, e desencobrimo-nos a nós e os entes e seres no mundo.

¹⁶⁸ Heidegger citado em “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”, Bruce Foltz

¹⁶⁹ Bruce Foltz, “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”

¹⁷⁰ Ibidem

A natureza primordial retira-se, logo o encontro poético descobre a natureza no momento em que esta emerge no mundo. Ela emerge através da nossa preocupação.

Através do discurso poético a dimensão primordial do mundo e do ser-no-mundo “salta até nós”, é-nos revelada. “Isto não quer dizer, claro, que nos devemos sentar e ler alguns poemas antes de partirmos ao encontro da natureza. Nem implica que devemos assumir alguma espécie de atitude artificial, estética, quando vamos para o ar livre. Se é no poético que o pertencer-conjunto da palavra e da coisa acontece em primeiro lugar, então só precisamos de escutar. Pois quando a natureza nos fala, fá-lo poeticamente [...]. O poético é ele próprio uma dádiva. No entanto, é nas palavras que é estabelecido e que perdura.”¹⁷¹ O dizer poético esconde-se nas palavras que usamos casual e impensadamente.

O poético tem a linguagem como meio e a linguagem realiza-se na poesia.

O homem nunca tem acesso à natureza plena, mas a uma imagem que a encobre e desvenda simultaneamente, imagem essa a que chamamos paisagem. A paisagem é, no fundo, um recurso para organizar e dar ordem a um real caótico¹⁷² e desconhecido, um meio para domesticar e “civilizar” a natureza.

A paisagem originária

A linguagem estrutura a percepção do real; está comprometida na construção do modelo da realidade. A paisagem é um “modelo da realidade”, que o homem constrói a partir de uma selecção e hierarquização dos estímulos que recebe do exterior.¹⁷³ É uma construção de um sistema que postula uma estrutura de sentido, em função da qual o real se torna legível e aberto à comunicação. A literatura expõe este modelo da realidade, transindividual, intersubjectivo e formado a partir de uma convenção consensualmente construída como passível de ser comunicada.¹⁷⁴

¹⁷¹ Ibidem

¹⁷² “A referida natureza compunha-se à nossa frente numa série de quadros, imagens artificiais, colocadas diante da confusão das coisas, organizava a matéria diversa e mutável de acordo com uma lei implícita, e quando pensávamos deleitar-nos na verdade do mundo tal como ele se nos apresentava, apenas reproduzíamos esquemas mentais, plenos de uma evidência longínqua, e de milhares de projecções anteriores. Esta constante redução aos limites de um quadro, nele preparado por gerações de olhares, pesava sobre os nossos pensamentos, que ela orientava imperativamente.” Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

¹⁷³ “O sistema constrói-se a partir de estímulos e de sinais do meio, uma construção cujos componentes são considerados como existindo fora de e independentemente do sistema. Esta construção será chamada de modelo da realidade. O próprio modelo permanece dentro do domínio cognitivo do sistema. Uma das maiores tarefas de socialização é o acordo sobre um modelo da realidade partilhado entre grupos sociais através de meios de cooperativa e base-consensual de interacção. À medida que este acordo se torna mais extensivo e livre de conflitos, os sistemas humanos mais acreditam que o modelo da realidade não é construção sua, mas um mundo independente e irrefutável no seu próprio direito.” Siegfried Schmidt citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu.

¹⁷⁴ “A visão do mundo não é um fenómeno individual e idiossincrásico, não é um fenómeno transistórico e transcultural, nem é um fenómeno sociológico rigidamente homogéneo na sua génese e no seu desenvolvimento: é um fenómeno transindividual, originado e orientado com relativa coerência por agentes históricos e sociais diversificados (classes e grupos sociais, instituições religiosas, culturais, políticas, grupos geracionais, etc.) e por factores comunitários de natureza espiritual, filosófica, científica, ideológica, etc. Se, como atrás escrevemos, num dado momento histórico e numa dada comunidade literária, não se pode escrever nem se pode ler um texto literário de qualquer modo, é porque também nesse momento histórico e nessa comunidade literária, autores e leitores não podem construir e/ou aceitar, com irrestrita liberdade e miraculosa criatividade, uma visão do mundo qualquer” Vítor Aguiar e Silva, “Teoria da Literatura”

A representação é concebida como relação de sentido ou comunicabilidade entre o texto de ficção e a paisagem, e não o real duro existente fora da percepção.¹⁷⁵ O que o discurso e a paisagem revelam não apresenta uma ligação com o real em si mesmo, mas com o produto que a linguagem postula.

O termo “paisagem” tem a sua origem no século XVI, designando “representação pictórica de uma vista, normalmente como fundo do quadro”¹⁷⁶ e “conjunto das características de uma localidade, visíveis de um determinado ponto”¹⁷⁷. Pressupõe, na tradição ocidental, a noção de perspectiva, também esta criação do espaço renascentista; “a noção de ‘paisagem’ corresponde à materialização do espaço renascentista e do seu conceito de perspectiva.”¹⁷⁸

A natureza e paisagem começam a ocupar um lugar cada vez mais marcante a partir do romantismo.

Associados à paisagem estão recorrentemente os termos “romântico” e “pitoresco”. Este último qualifica-a em função do seu potencial pictórico, associando-a à pintura; o termo “romântico” qualifica a paisagem em função do seu potencial descritivo. A pintura vale como configuração daquilo que vemos e como vemos. Mais do que representar objectos, a pintura representa a relação entre objectos e estabelece uma articulação “entre aquilo que sabemos e aquilo que vemos.”¹⁷⁹

A análise do tema da paisagem passa a ser fortemente explorada no período literário romântico. Atribui-se-lhe o “estatuto” de portadora de sentido e estruturadora da experiência literária. A importância da paisagem ultrapassa a sua mera consideração como cenário do enredo, ou como inscrição das coordenadas espaço-temporais desse enredo. A paisagem sustém a questão da representação e do modelo de real, ao estabelecer estreita relação com a descrição. Por um lado, esta associação desponta da necessidade de introduzir os temas da natureza e da paisagem no sentido de reflectir sobre os fundamentos da representação no universo ficcional e, conseqüentemente, da “constituição do sentido do mundo”. A descrição da paisagem evidencia a actividade da literatura como um dos meios artísticos de criar mundos. Por outro lado, a descrição é motivada “pelo desenvolvimento do interesse pela natureza e pela paisagem como ‘temas literários’”.

Literatura, pintura e paisagem formam um conjunto indissociável.

A arquitectura tem o poder de revelar a natureza, situando e recorrendo à paisagem. Todo o acto de arquitectura consiste numa inscrição num local, representando uma atitude de intervenção na natureza; toda a presença de arquitectura cria paisagem. O trabalho do arquitecto converte a natureza (o ermo) em paisagem (um artefacto cultural).

¹⁷⁵ “nenhum texto literário se relaciona com a realidade contingente como tal, mas com modelos ou conceitos de realidade, nas quais as contingências e complexidades são reduzidas a uma estrutura de sentido. Chamamos estas estruturas imagens-mundo ou sistemas.” Wolfgang Iser citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu.

¹⁷⁶ R. Estienne citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu

¹⁷⁷ Beaugué citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu

¹⁷⁸ Henri Cueco citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu

¹⁷⁹ Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

Os elementos construídos pelo homem, “todos os ‘assentamentos’ de diversas escalas” transformam a natureza em paisagem. As construções e assentamentos, formando uma paisagem habitada, trazem a terra para perto do homem.

Em “Finisterra”, o narrador e personagens procuram incessantemente apreender e captar a “verdadeira” paisagem, camuflada pelas aparências e que permanentemente lhes recusa o seu pleno sentido. [...] é verdade que aquilo a que chamamos paisagem se desenrola em volta de um ponto, em ondas ou em vagas sucessivas para se concentrar de novo nesse único objecto, reflexo em que vem fixar-se tudo ao mesmo tempo, a luz, o odor ou a melancolia.”¹⁸⁰

Na procura da “paisagem originária” personagens e narrador aliam permanentemente a percepção, capaz de notar as mínimas alterações, à imaginação. Este imaginário relaciona-se com o tempo perdido, cristalizando-se na infância, recordada a partir da maturidade. A infância é associada a um tempo de vivência plena da paisagem e “Qualquer posterior descrição desta conservará um remanescente, simbolicamente investido, daquela”¹⁸¹.

“esta imposição silenciosa para tomar por única e verídica paisagem o instante desta aparição – para produzir a percepção destas ou de outras paisagens, sob uma qualquer luz, num qualquer momento? Seria suficiente voltar à imagem do jardim tão perfeito descrito pela minha mãe, seria ele exactamente o paradigma de todas as construções às quais eu depois chamaria ‘paisagens’?”¹⁸²

¹⁸⁰ Ibidem

¹⁸¹ Helena Buescu, “Incidências do olhar”

¹⁸² Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

o problema que só por si legitima toda a filosofia: a angústia do nada, a angústia do tempo que conduz à morte. [...] Porque, faça o homem o que fizer, tudo o que faz tem por fim anular o tempo, suprimi-lo, e esta supressão chama-se espaço. Até a música, que existe apenas no tempo e que enche o espaço, transforma o tempo em espaço, e a teoria com mais verosimilhança é que todo o pensamento se realiza no espaço e que o processo do pensamento representa uma amálgama de espaços lógicos de múltiplas dimensões, indizivelmente complicados. Mas, se assim é, pode admitir-se também que todas estas manifestações que se relacionam imediatamente com o espaço recebem em apanágio uma significação e uma evidência sensível que não pertencem a mais nenhuma actividade humana. [...] a “fórmula” de todo o pensamento espacial torna-se a fórmula do próprio estilo e, em consequência, fórmula de toda a época.

Hermann Broch

*Quando digo que a imagem se multiplica
(a imagem das árvores e das pedras
Das ruas e dos cometas
Dos astros e das casas a imagem do corpo
Trajecto que se afasta como fumo
Ou topografia das avenidas)
Apenas constato a multiplicação do espaço que a
janela aberta
Nos vai devolvendo como se fora um alfabeto
Ou então qualquer parcela do universo*

*A janela transforma o próprio espaço
Acumula dentro de sua inquietação os
instrumentos que vão transformando a luz e a
paisagem*

...

Ruy Ventura

O “homem doméstico” e práticas ritualísticas

O pensamento é um caminho, sem saber onde vai dar. Este caminho é como um labirinto, pois não tem princípio nem fim. Nele estamos sempre em movimento. Conforme assegura Henrique Muga, “a linguagem estrutura o pensamento ou, dito de outro modo, o pensamento está cativo das palavras”¹⁸³. Podemos então perceber de que forma o pensamento é um caminho, já que a “linguagem sugere uma espacialização, uma certa disposição no espaço que, sem dominá-la, permite que dela nos aproximemos”¹⁸⁴. A linguagem organiza a matéria em termos de ritmo. É então “uma espécie de desbravamento, de abertura de um caminho. Um caminho que não tem de ser descoberto, mas inventado.”¹⁸⁵ “o discurso constrói-se espacialmente”¹⁸⁶, como refere António da Silva Gordo; “mostra-se como realidade em si e oferece-se como percurso”¹⁸⁷.

“Espaço humano *sui generis*”

É da interacção entre pensamento e linguagem que podemos dialogar com a realidade. “Graças à linguagem, toda a operação cognitiva, todo o conhecimento adquirido, todo o fantasma pode ser denominado, classificado, armazenado, memorizado, comunicado, logicamente examinado, consciencializado: as palavras, noções, conceitos operam como discriminantes, selectores, polarizadores, para todas as actividades do espírito; o espírito pode combinar infinitamente palavras e frases e assim explorar ao infinito as possibilidades do pensamento.”¹⁸⁸

Scruton revela-nos que o prazer estético da arquitectura não é imediato, não é determinado pela sensação, mas sim por processos do pensamento. É através da busca de um significado nos edifícios que o “exercício do gosto” ou apreciação estética se cumpre.

A literatura é o veículo privilegiado do pensamento e do saber humano; é onde se condensa a experiência humana. Revela-se o meio de expressão artística mais adequado à criação de um “universo imaginário”.

A narrativa apresenta-se “como um novo espaço humano *sui generis*”¹⁸⁹. Segundo António da Silva Gordo, a criação desse mundo *sui generis* é fruto da imaginação do espírito, através da qual o sujeito se liberta das fronteiras rígidas do mundo físico e do curso ordinário da vida, projectando-se num espaço-tempo feito à sua medida.

Mukarovsky sugere que o vínculo entre a obra literária e a realidade surge simultaneamente atenuado e fortalecido: “A relação atenua-se no sentido de a obra não aludir à realidade que directamente descreve, e reforça-se de modo que a obra artística, como signo, adquire uma relação indirecta (figurada) com os factos importantes da vida do

¹⁸³ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

¹⁸⁴ Jacques Derrida, “Uma nova agenda para a arquitectura”

¹⁸⁵ Ibidem

¹⁸⁶ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”

¹⁸⁷ Ibidem

¹⁸⁸ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

¹⁸⁹ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”. P. 22

receptor e, mediante eles, com o conjunto de valores que constituem todo o universo desse receptor. E, assim, a obra de arte adquire a capacidade de aludir a realidades diferentes daquelas que representa, a sistemas de valores que não são aqueles de que surge e que não são a base sobre a qual foi construída.”¹⁹⁰ Um texto, tal como um projecto, ultrapassam qualquer autoria. Quando ambos ganham forma e se “erguem”, surge em movimento algo sem fim e indeterminável para os seus autores. Qualquer obra artística oferece-se à interpretação, à tradução, originando dinâmicas. Um símbolo, um edifício, uma palavra, guardam uma estranheza interior. Palavra e edifício têm uma animação que ultrapassa o autor e suas intenções; ganham vida quando entram em diálogo com um leitor/utente, tornando-se autênticos organismos vivos. A arquitectura não cabe na forma e a ideia não se esgota na palavra.

Na origem de toda a obra está inscrito um devir. Se determinado leitor sente uma forte relação entre a narrativa e a realidade, é porque estabelece, a partir dos acontecimentos narrados, um vínculo entre a obra e aquilo que constitui a realidade do seu universo de leitor.

Trata-se de uma evasão criativa que permite um equilíbrio entre o mundo real e o mundo imaginário. O processo de evasão que a narrativa estimula, surge da necessidade em encontrar um sentido para o primeiro, ou da tentativa de repor uma ordem ameaçada.

O nosso pensamento é espacializado, já que muitas noções com que representamos ou lemos o real são noções geométricas: traço, linha, volume, estrutura, distância, dimensão, etc.

Consequentemente, a geometria linguística aparece também na obra de arte, nomeadamente na obra literária.

Se “o real não é revelado senão pelo discurso”¹⁹¹, podemos afirmar que a geometrização do pensamento e da linguagem têm como função ordenar e fundar um cosmos. Porque o real é caótico, o pensamento e o discurso são fundamentais, na medida em que lhe podem atribuir uma ordem. O homem pode inventar-se e construir-se através da palavra; o real pode ser transfigurado através da palavra.

A narrativa assume-se como o “lugar” privilegiado dessa evasão, porque ela “é ‘imaginação temporalizada pela palavra’ e, como diz Bachelard, ‘a imaginação temporalizada pelo verbo parece-nos, com efeito, a faculdade hominizante por excelência’”¹⁹² e é o veículo por excelência da cultura. Victor Cousin relaciona a poesia (metonimicamente literatura) com as outras artes e proclama a sua superioridade¹⁹³: “Se as artes devem respeitar a forma uma das outras, existe uma, todavia, que parece aproveitar dos recursos de todas – e essa é ainda a poesia. Com a palavra, a poesia consegue pintar e

¹⁹⁰ Jan Mukarovsky, “Escritos sobre estética e semiótica da arte”. O traço fundamental do texto é a autonomia – condição da sua capacidade de descontextualização e recontextualização através da leitura. Interpretar é percorrer o caminho do pensamento aberto pelo texto. O que o texto dá a compreender subtrai-se às condições de contextualização iniciais, bem como ao horizonte intencional do autor. O acto da leitura é um movimento para diante, em direcção a um mundo porvir.

¹⁹¹ Georges Matoré citado em “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”, António Gordo. P. 22

¹⁹² António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”. P. 22

¹⁹³ “Hoje em dia, tais hierarquias são consideradas menos seriamente. As ideologias e mitologias tradicionais da arte estão a sofrer uma desconstrução e desvalorização, abrindo o caminho para um estudo comparativo neutral”, Nelson Goodman, “Arte em teoria – Uma antologia de estética”

esculpir; constrói edifícios como a arquitectura; imita até certo ponto a melodia da música. Ela é, por assim dizer, o centro onde se reúnem todas as artes: é a arte por excelência; é a faculdade de tudo exprimir, com um símbolo universal”¹⁹⁴.

Ainda que neste excerto as relações entre a literatura e outras artes não sejam claras e se exponham de forma imediata, a verdade é que a literatura tem a capacidade de reunir todos os saberes e as diferentes artes. Assim conclui Roland Barthes em “A lição”, quando expõe a hipotética situação de acabarem todas as disciplinas à excepção de uma. Se tivéssemos de optar, a literatura seria a única disciplina não sacrificada, já que ela é um autêntico repositório do saber e do pensar do homem das diferentes épocas e tem a capacidade de agrupar todos os saberes. É experiência humana condensada, como diz António Gordo.

O corpo textual de “Finisterra” elucida esta afirmação peremptoriamente. Carlos de Oliveira “reúne” e explora nesta obra literária diferentes meios artísticos que giram à volta de um mesmo problema. Cada processo e produto artístico apresenta este problema de uma determinada maneira, de uma forma muito própria e que nenhum outro consegue formular. Nesse sentido, todos os artefactos artísticos desenvolvidos em “Finisterra” são necessários, e nenhum exclui outro, até porque eles ganham uma certa autonomia relativamente ao modelo que representam – a paisagem.

De que forma os diversos meios artísticos contribuem para novas concepções do espaço e abrem caminho para a descoberta de novas dimensões do mesmo? Qual então o contributo de cada meio artístico na questão do espaço? O que é que cada um introduz ou acrescenta relativamente ao tema do nosso interesse?

A diferença da representação/apresentação do espaço nas diferentes artes prende-se muito à questão dos sentidos. As diversas formas de arte, à excepção da arquitectura, dificilmente escondem os meios que utilizam, dirigindo-se especificamente a determinados sentidos. Servem-se de palavras, formas, imagens, sons para invadir a nossa a nossa sensibilidade e inteligência.

Na percepção da arquitectura interferem vários meios, que jogam entre si e, “Sensações visuais, tácteis, olfactivas e auditivas constituem a parte visceral da apreensão da arquitectura”¹⁹⁵, estabelecendo uma hierarquia entre si, muitas vezes em permanente oscilação.

Apesar de só estimular directamente a visão, a literatura tem o poder de evocar, contudo, outros sentidos¹⁹⁶, impelindo-nos numa imaginação sem limites, onde várias sensações jogam entre si, pois recorre a “representações simbólicas, por vezes tão convincentes que suscitam reacções próximas das provocadas pelos estímulos originais.”¹⁹⁷

¹⁹⁴ Victor Cousin citado em “Teoria e metodologias literárias”, Vítor Manuel de Aguiar e Silva

¹⁹⁵ Kate Nesbitt, “Uma nova agenda para a arquitectura”, org. Kate Nesbitt

¹⁹⁶ A descrição é um exercício perpétuo dos sentidos, uma série ininterrupta de percepções e sensações, no entendimento de Alexandre Vessiot. Cada sentido contribui de forma diferente para o nosso conhecimento do mundo exterior. Os diferentes sentidos devem ter um papel na descrição, de maneira a que o espírito abrace o objecto por inteiro. Ainda assim, toda a literatura é uma ausência. A descrição de um objecto, por ser verbal, é uma construção *in absentia*.

¹⁹⁷ Edward Hall, “A dimensão oculta”

“Os rumores da casa gelam nas galerias farelentas (o frio petrifica a própria serradura interior da madeira). Uma superfície densa e delgada (o silêncio), onde as gotas batem e deslizam até à última vibração. Registá-las todas, só através de infinitos sinais na pauta musical: cada som, uma partitura (fracturada infatigavelmente na atmosfera).”¹⁹⁸

“o relento doutros odores satura a casa (tábuas, estuques, restos de comida, apodrecem; para não falar das estrumeiras curtidas no pátio, que o calor aviva todo o dia), impregna as salas mal arejadas”¹⁹⁹.

A palavra tem o poder de “presentificar” sensações vividas e de tornar os espaços e experiências mais sensíveis, além de prolongar as sensações. Edward Hall confirma o que acabamos de concluir, ao afirmar que “A linguagem prolonga a experiência no tempo e no espaço, enquanto a escrita prolonga a linguagem humana”²⁰⁰.

Modelos Espaciais

A força de uma grande obra incide na sua intemporalidade, na sua capacidade de abordar temas que nada têm de factual, circunstancial, e sim, transportam um efeito da história sobre a consciência e condição do indivíduo. Uma grande obra não se restringe à realidade: alcança o real.

Carlos de Oliveira parece reforçar a intemporalidade da sua obra, ao expor a mesma problemática ao longo de toda a sua obra: a incapacidade do indivíduo se sobrepôr ao que lhe é exterior, sujeito a condicionalismos específicos ligados a um contexto geográfico preciso. Carlos de Oliveira escreve em “O Aprendiz de Feiticeiro”:

“a) O meu ponto de partida, como romancista e poeta, é a realidade que me cerca; tenho de equacioná-la em função do passado, do presente, do futuro; e, noutro plano, em função das suas características nacionais ou locais;

d) Não concebo uma literatura temporal nem fora de certo espaço geográfico, social, linguístico

e) O processo para ter alguma validade necessita portanto de atender às circunstâncias de época e de país, precisa de ser actual e português”²⁰¹

Quando declaramos que os temas de uma grande obra não são circunstanciais, não queremos com isso dizer que não consideram as “circunstâncias de uma época”, queremos sim enunciar que se projectam para além da sua época, levantando problemas comuns a qualquer período da história do homem.

Cada época pensa o espaço com alguma especificidade, constituindo uma das manifestações do consenso dos espíritos de uma época. Os modelos histórico-culturais do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma “imagem do mundo”, de um modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura. Na base destas construções tornam-se significativos modelos espaciais particulares, criados por um grupo de textos. Certas construções descritivas podem, segundo as épocas, tornar-se emblemáticas de certas concepções da relação do homem com a natureza.

¹⁹⁸ Carlos de Oliveira, “Finisterra”. P. 66

¹⁹⁹ Ibidem. Pp. 69, 70

²⁰⁰ Edward Hall, “A Dimensão Oculta”

²⁰¹ Carlos de Oliveira, “O Aprendiz de Feiticeiro”

De acordo com Lotman, o modelo espacial do mundo torna-se nestes textos um elemento organizador, em volta do qual se constroem também as suas características não espaciais. Atrás da representação dos objectos, no ambiente no qual agem as personagens do texto, surge um sistema de relações espaciais. Sendo um princípio de organização e de disposição das personagens, a estrutura do espaço permite a expressão de outras relações não espaciais do texto.

As personagens de “Finisterra” partem em busca de si mesmas nos labirintos de suas existências. Ao longo deste percurso, a memória é activada e o espaço povoa-se com um real que ultrapassa espaço-tempo presentes da casa e circunstancialidades históricas, culturais, sociais. Os espaços nomeados e descritos da casa são motivos para pensar o habitar. Deparamo-nos assim com questões universais e transtemporais.

A obra reflecte uma obsessão pela realidade exterior e objectiva que permanentemente foge às personagens, às suas representações artísticas e à própria palavra.

A recorrência de imagens de destruição, a frequente exposição de sensações visuais e auditivas, a ausência de diálogos demarcados, reforçando o desdobramento contínuo do narrador, e o mundo activado pela memória, reforçam a ideia de transitoriedade e efemeridade que perpassa toda a obra.

Recorrendo sistematicamente a vocábulos que remetem a formas, volumes e cores, o narrador enfatiza os valores plásticos do discurso literário, suscitando frequentemente efeitos espaciais, ópticos e icónicos. Há muito de imagismo em “Finisterra”, de valorização do perceptível, do visível, do concreto. Carlos de Oliveira é um autor essencialmente visual, e a imagem perceptiva encerra uma função determinante na sua obra. Sendo essencialmente dialéctica e materialista, a obra do autor explora um sentido inovador da literatura como construção de mundo.

A organização do espaço na obra literária resulta de diversos factores. O primeiro é a selectividade da linguagem, que exige do narrador a selecção dos elementos espaciais que julgue pertinentes. Ao contrário das artes visuais, em que a imagem pode saturar-se de informação, na linguagem verbal, uma saturação, regra geral, não existe.²⁰² A pormenorização, impossível de esgotar o objecto visado e de se realizar completamente, descobre um real que resiste sempre a uma percepção totalizante. Esse algo que escapa é da ordem do sentido. Logo, aquilo que se diz não é inocente e tem um papel fundamental na construção de sentido. O sujeito pode ver através do que está no fragmento descritivo, o que não está. O segundo é a linearidade do discurso, que impossibilita que o narrador diga tudo ao mesmo tempo. A ordem da ocorrência dos elementos espaciais é, à partida, relevante,

Organização do espaço
na obra literária

²⁰² Vítor Aguiar e Silva confirma certas excepções, em que o autor tenta transpor para o “texto verbal características formais e semânticas do texto pictórico”, atendo-se em descrições demoradas e minudentes, “exibindo a opulência do seu léxico, o seu virtuosismo retórico-estilístico, a sua ‘função de observação’, o ‘vigor do seu traço’, a ‘variedade da sua paleta’ (não é sem razão que a metalinguagem da descrição, sobretudo na chamada crítica impressionista, recorre amiúde a termos, comparações e metáforas atinentes à pintura).” Vítor Aguiar e Silva, “Teoria da literatura”

assim como a passagem de um elemento a outro (personagem desloca-se, o movimento do olhar, a associação mental, etc.). Relevantes são também o número de vezes que o elemento espacial é focado e a ligação que estabelece com as unidades discursivas em que se insere. O terceiro factor é o ponto de vista. Este instaura uma organização do espaço a partir da posição do sujeito em certo espaço-tempo da narrativa.

“Finisterra” é um texto espacial no conteúdo e na forma. O espaço é, assim, factor estruturante e organizador da narrativa. Trata-se de um espaço plural, multidimensional, mas também uno, que se ordena na linearidade da escrita, em torno de um Eu desmultiplicado e das restantes personagens. Há uma particular vocação da narrativa como forma artística do espaço humano e uma reflexão sobre a necessidade do espaço na definição do homem.

O espaço não desempenha o mesmo papel nos modos narrativo, lírico ou dramático. No narrativo é, acima de tudo, enquadramento da acção, lugar dos acontecimentos, embora possa assumir faculdades simbólicas, psicológicas e sociais. No modo dramático adquire uma função mais representativa do que no modo narrativo, dado que, mostra o que na narrativa se descreve. O mostrar está relacionado com a apresentação cénica, enquanto o descrever transporta a narração informativa. No modo lírico o espaço é subjectivo, vivido pelo sujeito que nele se movimenta e no qual projecta a sua emotividade. “Finisterra” é, como viremos a concluir, uma narrativa híbrida, pois concentra “a transfiguração lírica do real através da palavra poética, a condensação da experiência acumulada pela narrativa, a intelecção do cosmos pela actividade reflexiva do ensaio”²⁰³.

Memória e imaginação na experiência do tempo e do espaço

Antes de nos debruçarmos sobre as obras que vamos analisar neste capítulo, faremos uma breve contextualização das mesmas. “Casa na duna” e “Finisterra” são respectivamente a primeira e última obras em prosa de Carlos de Oliveira. “Casa na duna” data de 1943 e “Finisterra” de 1978.

Há quem insira a obra de Carlos de Oliveira no neo-realismo devido ao seu compromisso numa intervenção social. Se a primeira obra pode facilmente ser enquadrada neste período artístico, a complexidade de “Finisterra” suscita algumas dúvidas; há quem defenda que marca o fim do neo-realismo. O certo é que as recorrentes repetições, os decalques temáticos e descritivos, a desagregação da narrativa em estilhaços e pequenos fragmentos validam a sua inquestionável actualidade.

“Finisterra” é uma narrativa moderna marcada pela espacialidade. Na dificuldade de construir um “mapa temporal” dos eventos, prendemo-nos ao espaço, que nos parece ser o fio condutor da narrativa. Manuel Gusmão explica: “A estrutura de Finisterra, nomeadamente a sua estrutura capitular constitui-se como um tempo serial, flutuante ou ondulatório que uma moldura, constituída pelos capítulos inicial e final, procura de alguma forma conter. [...] Trata-se de um tempo onde a sucessão não é continuidade linear, nem em sentido temporal, nem em

²⁰³ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”

termos especificamente diegéticos, de aparência causal ou transformacional.”²⁰⁴ Em “Finisterra” é difícil distinguir o presente, do passado memorado, do imaginário. A interioridade sobrepõe-se a uma sequencialidade linear do tempo, havendo uma permanente recriação do real, real este que o narrador (des)constrói. O espaço assume as funções geralmente confiadas ao tempo, estruturando o corpo textual.

É ainda Manuel Gusmão que atenta à possibilidade de haver em “Casa na Duna” uma descrição que antecipa a estrutura narrativa de Finisterra: “A quinta parecia viver fora do tempo. Numa pausa do tempo. A memória, os factos, as coisas, dir-se-iam flutuar ao acaso. Hilário não conseguia dar-lhes uma ordem coerente. A solidão, que tanto lhe agradara, começava agora a perturbá-lo, dissolvía no mesmo ritmo confuso o passado, o futuro. Dias, intermitências de sol e treva, que geravam semanas, anos, vidas, sem se dar por isso.”²⁰⁵

Importa referir que tudo o que aqui expomos relativamente a “Finisterra” são suposições, já que nada é dado ou oferecido. Se toda a leitura representa um acto subjectivo e nenhuma leitura é igual a outra, em “Finisterra” essa questão é ainda mais flagrante... Deixamo-nos pelo “talvez”, sabendo que se o que propomos pode ser válido, podem surgir, no entanto, outras teorias que invalidem as nossas ou que até possam coexistir pacificamente com elas.

“Finisterra” estrutura-se numa recorrência de cenas, temas e até palavras que emergem repetidamente ao longo de um discurso circular. O narrador da obra incorpora no seu discurso o antes e o depois da vida reconstruída pela memória e pela imaginação, o que afecta de subjectividade toda a narrativa.

A realidade já não é imposta do exterior, mas dimana da subjectividade das personagens e de uma linguagem criativa simbólica e transfiguradora. É o sujeito que realiza o real e o inscreve, tal como a si mesmo, no tempo. O espaço mergulha profundamente na experiência individual do tempo, que tudo transfigura, ou configura, sublinhando a percepção como visão íntima de mundo.

Os traços do tempo estão impressos no espaço, que se torna temporalizado, como é visível nas seguintes passagens, que correspondem, ao primeiro e último capítulo da obra, respectivamente:

“O jardim familiar (primeira fase do abandono)”²⁰⁶

“A casa, teve desde o início, várias metamorfoses. [...] E do outro lado, frente à lagoa e às dunas, o jardim (agora, na fase final do abandono: as gisandras continuam a emaranhá-lo, a dissolvê-lo)”²⁰⁷.

Estes dois momentos, que introduzem e encerram a narrativa, confinam o tempo da memória, no tempo cronológico. O espaço, por ser vítima do tempo, funciona igualmente como lugar inscrito da memória e é, no fundo, a “única testemunha, exterior ao sujeito, das vivências deste em qualquer tempo.”²⁰⁸ Os objectos funcionam como “chaves de acesso” aos lugares da memória, pois podem constituir a presença de uma ausência. A casa é o suporte privilegiado da

²⁰⁴ Manuel Gusmão, “Finisterra – O trabalho do fim: reCitar a Origem”

²⁰⁵ Carlos de Oliveira, “Casa na Duna”

²⁰⁶ Carlos de Oliveira, “Finisterra”

²⁰⁷ Ibidem

²⁰⁸ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”

memória porque enquanto lugar arquetípico, junta nela “os vários tempos da mesma pessoa e as diferentes pessoas de gerações distintas.”²⁰⁹ Assim afirma Bakhtine: “a unidade do lugar aproxima e confunde o berço e o túmulo”²¹⁰.

Ao contrapormos o fragmento descritivo final ao fragmento inicial, estabelecemos o movimento elipsoidal pelo qual o texto se compõe. A descrição inicial da paisagem condiciona o aparecimento da intriga que se seguirá até ao fim. A narrativa está estruturalmente subordinada e depende deste fragmento descritivo.

O mundo do texto é constituído e balizado por esta sintética inscrição e a descrição final, que surge quase como espelho daquela. Verificamos, tanto na fase inicial como na fase final da obra, a descrição da paisagem, descrição essa que percorre toda a narrativa. Desta forma percebemos a atenção do sujeito ao percepcioná-la, “como se fosse preciso marcar a forma pela qual cada momento e cada espaço, irremediavelmente únicos, nunca mais se poderiam repetir....”²¹¹

Em “Finisterra” há uma “economia” da narração, enquanto relato de eventos, em prol do domínio expansivo da descrição da paisagem e da casa arruinadas, resultando uma espécie de narrativa desfeita por um conjunto de espaços. As referências quase inexistentes a homens e povoações fora do seio da casa em “Finisterra” confirmam a supremacia da casa e da paisagem. A casa funciona como uma espécie de alicerce que compõe e estrutura a maior parte da narrativa. É possível retratar a casa ao adoptar a perspectiva e os olhos de um dos seus habitantes.

A partir do seu interior, o narrador recorda o seu passado, fundando então um movimento não-linear, em que acontecimentos passados e presentes se intersectam, sustentados respectivamente pelos diálogos da criança e do narrador adulto. O mundo paralelo que a memória lhe apresenta, oferece-se como fuga do mundo caótico real com que se depara. É à memória que cabe restaurar e recuperar o sentido simbólico e oculto da paisagem.

Em “Casa da Duna” é possível vislumbrar uma hierarquia e organização social, enquanto que em “Finisterra” há um “desalicerçamento” da casa, levando a uma ausência de pontos gravitacionais, que se vai reflectir nas personagens e relações que estabelecem entre si. “Finisterra” constitui um corpo de texto aparentemente difuso, composto por fragmentos, onde as personagens sem nome deambulam num espaço comum.

Verificamos um progressivo fenómeno de indiferenciação que desemboca na família-tipo sem nome de “Finisterra”, talvez representativa de todas as famílias exploradas desde “Casa na Duna”.

Talvez a família de “Finisterra” seja um arquétipo de várias outras famílias da Gândara, no que têm de comum na sua microestrutura familiar, e na macroestrutura social e histórica que se lhes impõe. Talvez possamos estender esta situação à realidade da casa. Talvez a mesma casa venha desde “Casa na Duna” até “Finisterra” a

²⁰⁹ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”

²¹⁰ Bakhtine citado em “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”, António da Silva Gordo. P. 47

²¹¹ Helena Buescu, “Incidências do olhar”

acompanhar a mesma família, que inicialmente assume vários nomes mas acaba por se afirmar indiferenciada e inominada na última obra. Este pequeno núcleo representativo de tantos outros está sujeito à pressão de um determinado conjunto de contrariedades. No primeiro romance os limites e fronteiras físicas dos espaços, assim como as posições que as personagens ocupam tanto a nível espacial como social, são ainda definidas e delineadas. Em “Finisterra” as personagens sofrem metamorfoses, multiplicam-se, não se estabelecem relações rígidas entre elas, nem entre elas e o espaço.

Carlos de Oliveira levanta questões da propriedade privada e da exploração exercida sobre os mais fracos e desfavorecidos.

A figura do executor fiscal, que invade a casa, reúne a imagem da esfera pública e simboliza a administração pública, a lei. O olhar que o examina não se detém à superfície do corpo, atravessa-a. Trata-se de radiografar o corpo tornado social, no que tem de mais estruturalmente normativo. “Praticamente nu, contra o espaldar da cadeira, como se estivesse exposto aos raios X (o halo, a janela irreal), esqueleto e pele visíveis através do fato (?), o executor não responde.”²¹² Esta personagem traz consigo o perigo da perda de posse do terreno familiar. “– A propriedade (o seu ordenamento) obedece agora a regras imutáveis. No começo, não. Há um século ou dois, oscilaram bastante. Direi mesmo: imitaram a natureza (dunas feitas, desfeitas, pelo vento). [...] As normas sedimentaram. No modelo legal que a própria experiência sociológica passou a escrito. Artigos, parágrafos, alíneas, regulando o geral, o particular, o pormenor dos pormenores. Um colete de forças, por assim dizer, que sossegou os dados iniciais: areia, vento, instabilidade.”²¹³

A casa de “Finisterra” vive suspensa sobre um solo movediço, sempre à beira do desmoronamento. Nestas circunstâncias a palavra legislativa passa a ter o poder agressivo de pedradas, contrastando fortemente com a imagem da casa como aquário. A lei fiscal adquire o peso da matéria petrificada. E é esta matéria fossilizada em “pedra e cal” a única coisa que não flutua no terreno e na casa.

“Finisterra” é uma representação ficcional do espaço real e da problemática do homem que o habita. O espaço narrativo é, nesta obra, o “espaço existencial”, um dos temas maiores da literatura moderna e contemporânea. A confirmar esta premissa está o facto de Carlos de Oliveira desenvolver a narrativa em torno de um espaço ligado a uma situação-limite: o autor expõe a decadência de uma família e de uma classe social através da progressiva ruína de uma casa. “O que atribui, pois, às ruínas a sua ‘solenidade’ e ‘sublimidade’ é o facto de elas serem a *exibição do poder transformador e criador do tempo e da natureza e de se constituírem como *objecto singular**”.²¹⁴

Este espaço é propício para as situações em que o autor posiciona as personagens: deserto, isolado, de certa forma fechado (salvo raras excepções as personagens permanecem no interior da casa), perdido, como convém às angústias dos sujeitos.

²¹² Carlos de Oliveira, “Finisterra”. P. 96

²¹³ Ibidem. Pp. 81, 82

²¹⁴ Helena Buescu, “Incidências do olhar”

Estes habitam a casa e encontram-se desorientados e ameaçados no seu meio trágico, que simultaneamente aprisiona e expulsa, sentindo que perderam seu lugar no cosmos. Sua obsessão é reapossarem-se do espaço onde se movem, mas sentem-se inevitavelmente arrastados pela onda irreversível do tempo e nada podem contra o processo de degradação que os assola. Esta obsessão vai destruindo as personagens que, a acompanharem o movimento de degradação da casa, perdem a resistência física e psicológica que lhes resta. Cansados de perseguir a realidade – “(desisti de perseguir a realidade ou, melhor, cansei-me)”²¹⁵ –, as personagens acabam por ceder perante a evidência da ruína.

A violência a que as personagens estão submetidas está de acordo com a violência da narrativa. “Como o espaço para que remete é existencial e problemático, torna-se necessário atomizar a descrição através do discurso, de forma a deixar clara a resistência dos problemas à permanente questionação a que o sujeito os submete.”²¹⁶

Ruína em “Finisterra”

Apesar de não haver uma localização geográfica precisa no texto e de nada indicar que a acção se passa na Gândara, parte-se desse pressuposto pelas inúmeras descrições da paisagem que remetem ao universo espacial de “Casa na Duna” – a paisagem tem a mesma marca “selvagem”: montões de silvedo informes e pedaços de terra esboroadas. O lugar onde se passa a acção tem chão estéril, veredas e sulcos desabitados; um ar doentio contamina o lugar ermo.

O cenário envolvente da propriedade da família arruinada torna-se na obra de Carlos de Oliveira um elemento que nos é familiar. A questão da familiaridade mostra-se como o fundamento, ou condição, para a existência de uma totalidade referencial e advém do facto de se reconhecer este espaço como um elemento recorrente na sua obra. Esse reconhecimento, que existe meramente no plano da ficção, implica que o leitor facilmente identifique a Gândara como um espaço ficcional definido, não tendo necessidade de a conhecer como espaço real.

Na leitura de “Finisterra” não importa o acontecimento situado na Gândara do séc. XX, interessa sim, o que o espaço sugere enquanto elemento permeável ao significado. Não nos interessa aqui se o lugar descrito corresponde ou não a uma localidade do mundo real; importa sim salientar que esse lugar realiza a sua função mimética, tornando verosímil o universo ficcional. Produz um “efeito de real” e ajuda o leitor a construir um mapa mental que é condição de inteligibilidade da narrativa.

Em “Casa na Duna” e em “Finisterra” aparecem vestígios e metamorfoses de um mundo, “um território mítico-literário que imprime uma tatuagem e configura a memória ‘autobiográfica’, em que a infância conheceu ‘a pobreza, a nudez, a carência de quase tudo’, as várias formas de ‘opressiva brevidade’ – dos materiais, das casas, da ‘própria terra [que] é passageira’, que são metonímias da morte.”²¹⁷

²¹⁵ Carlos de Oliveira, “Finisterra”. P. 78

²¹⁶ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”

²¹⁷ Manuel Gusmão, “Finisterra – O trabalho do fim: reCitar a origem”

Ambas as obras manifestam um eixo comum – um mundo em ruínas. Rosa Maria Martelo reconhece que de “entre os múltiplos fios que entretecem a complexidade narrativa de Finisterra, destaca[-se] aquele que expõe a decadência de uma família (e de uma classe social) através da progressiva ruína da casa.”²¹⁸

A ruína da casa é logo no início insinuada pelo osso de baleia que se encontra no jardim. A sua descrição sugere um movimento oscilante e instável e aponta a fragilidade do material, irradiando, por metonímia, a semelhante fragilidade dos materiais da casa que a família habita. Carlos de Oliveira põe em paralelo a poeira do osso de baleia corroído e a débil estrutura que sustenta a casa. Falta à casa a “união umbilical à terra-mãe”.

A implantação numa zona frágil do terreno (o terreno que sustenta a casa é composto por matéria mineral, instável), imperfeições das vidraças, caruncho das galerias, humidade presente nos tectos, são algumas das fragilidades que alimentam o desequilíbrio da casa. “A esta hora, o bolor dos quartos é intenso, a cal estala nas paredes, deixa à mostra um reboco cheio de humidade. Ecos murmuram pelas salas quase sem móveis, misturam-se a outro murmúrio: as galerias de caruncho, que os passos despertaram.”²¹⁹

Despojada de quase todo o tipo de objectos associados à ideia de conforto, a casa possui grandes salas cheias de penumbra com poucos móveis velhos. O que ilusoriamente é lugar de abrigo e refúgio, revela-se corpo rude que não só não conforta as angústias e fragilidades das personagens, como as alimenta. Sendo a casa de “Finisterra” espaço propenso ao desconforto psicológico e desorientação, acentua as vulnerabilidades dos seus habitantes. A casa chega mesmo a ser comparada a um aquário...

A presença de alguns elementos no cenário confirma o isolamento e desconforto que encerra o habitar das personagens. A fotografia e o desenho, elementos que “duplicam” a ruína, o bocal de vidro que guarda o óvulo deformado, o quarto escuro onde o homem revela as fotografias, etc.

O desconforto físico e psicológico adensa o clima de tensão que se vive. As personagens, confrontadas com os seus limites, procuram uma evasão através da recriação do real. Uma série de signos relacionados com o mundo alegórico surgem da necessidade do narrador combater a destruição que lhe abre vazios e frestas.

Também o jardim, abandonado, com os seus arbustos descabelados, palmeiras doentes e folhoas emaranhadas, prolonga a ruína da casa. Em “Finisterra” o exterior apresenta uma paisagem doentia e deformada, uma paisagem que representa um perigo e uma ameaça. O espaço exterior é, afinal, o espaço catalisador da destruição, porque absorve e “engole” a casa, sendo também o responsável pelo seu “desalicerçamento”.

Existe uma contaminação do espaço interior pelo espaço exterior. Há elementos exteriores que chegam mesmo a invadir a casa: bolores, líquenes e musgos que corroem os telhados, paredes e solos. A

²¹⁸ Rosa Maria Martelo, “Casas Destruidas: A revisitação de Casa na Duna em Finisterra de Carlos de Oliveira”

²¹⁹ Carlos de Oliveira, “Finisterra”. Pp. 51, 52

progressiva decadência interior da casa acompanha a agressão a que a paisagem é sujeita. A instabilidade vivida no exterior é interiorizada pelas personagens.

Migrações de “Casa na duna” para “Finisterra”

Em “Casa na Duna” o espaço surge como uma categoria privilegiada onde a natureza e o homem estabelecem uma espécie de pacto, estando o homem claramente submisso a ela. Os vocábulos que se desenvolvem a partir da terra actuam como elementos relacionados com a função mortificadora da mesma. A ruína da casa dos Paulo parece estender-se a toda a Gândara, ou é mesmo possível tratar-se do processo inverso – a casa ser invadida pela ruína que assola a Gândara. Um cenário desolador, relacionado com as chuvadas desabridas e as secas desoladoras, devasta toda a paisagem, minando as personagens que afundam juntamente com as terras. Os sentimentos de protecção das personagens murcham com a aridez e agressividade da terra e com as fragilidades da casa que habitam.

Nas obras de Carlos de Oliveira há, muitas vezes, uma espécie de deslocação de informação sobre as personagens e os acontecimentos para os contextos que os envolvem ou nos quais se inserem, o que faz com que fisionomia, sentimentos e personalidade destes e daquelas se vá revelando na “arquitectura submersa das coisas”. É o espaço que sugere e intensifica a caracterização dos acontecimentos e das personagens.

Podemos falar de uma espécie de osmose entre a paisagem, casa e sentimentos das personagens.

Um “processo muito utilizado é o do cenário (meio) “de acordo” (ou em desacordo) com os sentimentos das personagens: personagem feliz situada num *locus amoenus*, personagem infeliz num lugar angustiante, etc. Tem aí, em grande escala, uma espécie de “metonímia narrativa”: o todo pela parte, o cenário pela personagem, o habitat pelo habitante”²²⁰

Um exemplo bastante expressivo desta simbiose é a infertilidade da personagem feminina posta em paralelo com a aridez da terra, que não dá frutos.

“Casa na Duna” pode ser o embrião de “Finisterra”. O próprio autor admite o parentesco entre as suas obras ao afirmar repetir “obsessões pessoais e sociais idênticas”²²¹. O mundo em ruínas apresenta-se então, como uma obsessão. A casa aparece na sua obra como elemento recorrente.

A observação da proximidade dos romances de Carlos de Oliveira relativamente ao tema da casa e da ruína, não se limita ao reconhecimento de elementos isolados que se encontram repetidamente na obra do autor. Os elementos comuns que encontramos relacionam-se e mantêm entre si uma influência mútua, ou contágio, como se um movimento unificante os mantivesse num universo comum.

Verificamos, por exemplo, o caso das aves, que segundo Manuel Gusmão migram de “Casa na Duna” para “Finisterra”. São importantes elementos e aparecem por diversas vezes na obra, representando

²²⁰ Phillipe Hamon, “Categorias da Narrativa”

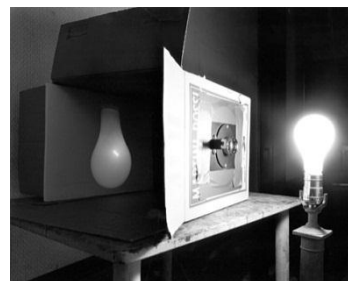
²²¹ Carlos de Oliveira, “Finisterra”

“pontos de referência das estações e dos dias. Um desenho atento da sua passagem marca a apreensão do céu, a ancoragem do território à verticalidade.”²²²

Há um tom fatalista que percorre as obras, evidenciando uma atracção do autor pelo abismo e pela matéria decomposta. Os temas da ruína da casa e da família agudizam-se da primeira à última obra de Carlos de Oliveira. Dizemos que se agudizam, porque na última obra a onda de destruição estende-se à estrutura do próprio texto; o alienamento das personagens materializa-se na estrutura labiríntica da obra. “Casa na Duna”, primeiro romance do autor, desenrola-se numa estrutura linear. Com o avançar das obras de Carlos de Oliveira, a narrativa cede cada vez mais espaço à interioridade e subjectividade. O resultado final desta progressão é a presença de uma narrativa desconstruída e fragmentada, onde os acontecimentos perdem a sua linearidade. Evidenciam-se os mecanismos da memória, da intersecção de vozes, tempos e espaços que interrompem a sequência linear da mesma. O essencial da estrutura narrativa advém do desdobramento do narrador – este move-se permanentemente entre narrador criança e narrador adulto. A percepção em Finisterra é uma percepção de um presente que congloba explicitamente um passado, o da infância. Estamos na presença de um Eu que fala consigo próprio, um narrador-homem que revê a criança que foi e, conversando com ela/consigo mesmo, anula a distância temporal que os separa. O resultado, reforçado por diálogos que se estabelecem entre ambos sem a presença de marcas, é o de uma confusão e sobreposição de planos, tanto a nível espacial como a nível temporal. Torna-se evidente que o narrador se vê dilacerado no presente, procurando encontrar algum conforto num passado que se encontra mais longe da ruína da casa, da paisagem e da família. A duplicação do narrador é assumida: “Assisto (assistimos os dois) em silêncio à ressurreição das florestas”²²³, e “por último, o homem a vaguear toda a noite (sem luz, de sala para sala): vai a caminho da infância; duplica a própria imagem, regressivamente (em busca duma câmara escura?)”²²⁴

Estabelece-se um paralelismo entre a casa e uma câmara escura e a câmara escura e a noite. É na câmara escura que nasce a fotografia e é numa outra câmara escura que é revelada; é também na sala escura do cinema que se projectam as películas fílmicas. Estas comparações presentes em “Finisterra” prendem-se sobretudo ao nascimento das imagens, que se processa sensivelmente da mesma forma. “Várias semelhanças entre noite e câmara escura. Uma, importantíssima: o nascimento das imagens, que se processa (nos dois casos) a partir da sombra. [...] os fenómenos são gémeos, por assim dizer, no essencial (imagens a libertar-se da noite ou da câmara escura com o vagar, paciente e húmido, da madrugada).”²²⁵ Na eventualidade de se taparem todas as entradas de luz de uma casa e de esta se ver

Casa como câmara escura



²²² Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

²²³ Carlos de Oliveira, “Finisterra”. P. 99

²²⁴ Ibidem. P. 79

²²⁵ Ibidem. Pp. 43, 44

envolvida numa escuridão profunda, é possível formar-se uma imagem bastante definida e nítida do exterior no interior, através de uma pequena abertura. A abertura estratégica de um pequeno ponto de luz que se volta para o exterior, permite uma projecção invertida da imagem captada nas paredes interiores da casa.

Quando confrontado a escolher entre a casa e o exterior, a criança sugere que se torne o interior da casa numa câmara escura, podendo, desta forma, conciliar os dois mundos – o mundo exterior, plenamente vivido na infância, e o mundo interior, esmiuçado pelo adulto. Assim a “opção custa menos”.

“Tens medo do jardim?”

“O quê, outro dilema? Escolher entre a câmara escura e o osso de baleia, a casa e o ar livre? Não estou interessado.”

“Fecha-se a janela, identifica-se a casa com a câmara escura, e a opção custa menos.”²²⁶

Ao afastarem toda e qualquer luz do interior da casa, as personagens deparam-se com a projecção de uma película nas suas paredes.

“Levanto-me, encosto as duas portadas de madeira (que rangem as missagras). Sem a luz de fósforo a crepitar contra a vidraça, a sala apaga-se. Um interruptor fechado. [...] Exageraste. A câmara escura não contamina a casa. Aqui, vê-se perfeitamente: cabeças incendiadas que reduzem a tua hipótese a cinza. Archotes, se quiseres. Simples como rosa rosae.

“A luz inesperada desdobra a peregrinação pelas quatro paredes, faz oscilar sombras cor de lume no estuque (na paisagem). Mais acima (ocultando as aves brancas), nuvens de bolor e fumo pairam sobre a marcha.”²²⁷



²²⁶ Ibidem. P. 30

²²⁷ Ibidem. P. 31

Verificamos neste excerto a dualidade do interior – espaço e imagem são interdependentes. O espaço só poderia apresentar-se nas suas capacidades plenas na total ausência de luz. “A matéria é a luz extinguida, isto é, a luz aumenta até converter-se em chama e fogo, a partir do qual se origina a matéria; quando a luz deixa de sê-lo, converte-se em matéria.”²²⁸ A luz transfigura os ambientes, colocando-os noutra realidade. A entrada de luz na casa pela janela metamorfoseia a arquitectura da mesma. A luz influencia as superfícies, texturas, formas, enfim todo o espaço, assim como determina o clima emocional de um interior. Consoante a sua intensidade e dispersão pode clarificar a forma do espaço ou distorcê-la. “Afinal, surgem como, as imagens? [...] Comparar (outra vez) com a madrugada; embora (pensando melhor) lhe pareça insuficiente, sempre elucida alguma coisa: também ela rompe da noite e torna o mundo diferenciado; envolve-o numa película de luz, depois deixa reter (fixar) as formas, as tonalidades, pouco a pouco.”²²⁹

Ao ser invadido por uma “luz inesperada”, o interior doméstico deixa de representar um refúgio do exterior para se apropriar do mundo exterior do espectáculo. A casa é um espaço crucial para a produção e experiência do exterior criado a partir da imaginação. A habitação passa assim a conter uma dimensão colectiva.

Um pouco à semelhança do que ocorre em “Viagem à roda do meu quarto”, “Finisterra” fala-nos de uma viagem imaginária a horizontes além da envolvente doméstica na qual as personagens se encontram “aprisionadas”. O seu isolamento instiga experiências imaginárias do interior, ambiente através do qual é possível viajar. No final de “Viagem à roda do meu quarto” Maistre apercebe-se que a liberdade iminente se apresenta menos convidativa à imaginação do que as restrições físicas, que permitem uma viagem interior.

O interior doméstico emerge como condição relacionada, ainda assim distinta, da paisagem. O surgimento do interior como imagem ganha importância a partir do momento em que as representações se diferenciam e separam de convenções arquitectónicas. O surgimento do interior como imagem, e a constatação da arquitectura como algo mais do que um mero suporte material, permitem imaginar o interior como algo distanciado da sua existência material e concebê-lo como um meio de viajar além das fronteiras estáticas.

“Quando se abre uma janela, a casa abre-se ao espaço infinito (o do sem-tempo e da memória) integrando o sujeito no espaço total”²³⁰. Por detrás de uma janela, o homem, a mãe, a criança examinam e interpretam a paisagem que os rodeia, numa atitude de vigília permanente. Ela permite que as personagens observem as mutações da paisagem sem se exporem às ameaças do exterior. A janela deixa de ser uma abertura na parede para se tornar num ecrã de cinema que emoldura, com precisão, a paisagem. Retalho exterior enquadrado e moldura definem o espaço interior.

Janela

²²⁸ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

²²⁹ Carlos de Oliveira, “Finisterra”. Pp. 125, 126

²³⁰ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”

A janela serve duplamente de filtro relativamente ao exterior. Serve de limite entre interior/exterior e recorta um fragmento da paisagem do seu contexto envolvente. É o filtro mágico que concentra o questionamento dos domínios público e privado, exterior e interior e que permite a abertura a um espaço-tempo cósmico. Este espaço cósmico “É percebido pelo herói a partir dos espaços mais reduzidos e fechados em que se posiciona e condensa-se nos elementos naturais mais carregados de significado mítico-simbólico, metafísico e telúrico [...] Eles incarnam, de algum modo, a infinitude, a estabilidade, o absoluto, a eternidade e a ordem, que o herói persegue, tentando descobrir e compreender o seu próprio lugar nesse cosmos.”²³¹

O lado marcadamente visual de “Finisterra” é assinalado no texto através da atenção centrada das personagens na paisagem que a janela emoldura. As referências que se fazem a este quadro da paisagem são muito frequentes: o homem recorda o seu passado quando olha através da janela a paisagem que cerca a casa; a criança examina a janela temendo que os grãos de areia voem, inchem e se atirem contra a vidraça; advertências são dadas às personagens para não se aproximarem deste quadro vivo, etc. É a janela que estabelece a fronteira entre a zona vulnerável e a zona segura, estando associada a uma tensão que se faz sentir quando as personagens dela se aproximam.

“Não te aproximes da janela. Se a película de fósforo cede, ficas na zona vulnerável”²³²

A questão de olhar a paisagem sempre sob uma determinada perspectiva e distância condiciona as personagens a uma visão castradora e parcial da natureza. A janela é, no fundo, um recurso artificial para criar uma paisagem.

A forma como a janela se apresenta ao olhar, constitui desde logo uma imagem construída do real; implica a selecção de determinados elementos em detrimento de outros, implica descontextualizar, “cortar” um pedaço da realidade, e posicioná-lo num outro contexto, um contexto interior; implica alienar esse fragmento da envolvente e, consequentemente, retirá-lo de todo um meio que o sustenta e suporta. O cuidado de não se aproximarem da janela prende-se com o facto de a janela ser composta por um material frágil. O vidro, um dos materiais inorgânicos mais referidos ao longo do romance, apresenta na vidraça irregularidades e imperfeições que põem em causa a estabilidade do interior.

O vidro é ainda metaforicamente associado à infertilidade, quando se refere que o feto morto flutua num útero de vidro. Outras associações do material são feitas, à escala da casa e do céu tidos respectivamente como aquário e redoma.

A “quase coincidência” entre o fragmento que a fotografia expõe e a vista que do interior as personagens vêem emoldurada na janela prende-se com a proximidade entre os processos mecânicos da máquina fotográfica e os processos da visão. A captação mecânica de uma imagem invertida da paisagem assemelha-se ao processo de captação da paisagem através do olhar enquadrado pela janela.

²³¹ Ibidem

²³² Carlos de Oliveira, “Finisterra”

Anne Cauquelin entende a janela como metáfora do olho. Também podemos ver a objectiva de uma máquina fotográfica como uma metáfora do olho. A íris e o diafragma da máquina fotográfica abrem-se mais ou menos consoante a existência de pouca ou muita luz. Quanto mais fechado estiver o diafragma, mais nítida vai ser a imagem captada. Uma das personagens semi-cerra os olhos. Ao fazê-lo reforça a distinção entre zonas de sombra e de luz, abolindo meios tons. Tudo fica mais contrastado, surgindo uma nova natureza das coisas e talvez uma noção mais clara da relação entre elas. Daqui resulta uma nova hierarquia entre os vários elementos visualizados, onde os pormenores deixam de aparecer, surgindo um conjunto de massas em movimento. É como se a personagem interpusesse um filtro irreversível na observação que contamina a posterior percepção da realidade.

“Semicerrando os olhos (neste caso, antecipando o crepúsculo), a sala põe-se a ondear: névoa lá fora? adobos moles que nunca secaram? infiltrações de gisandra (alguém com medo dos malefícios elementares)? De qualquer modo, ondeia (provoca o início de uma vertigem). Fechar ou abrir os olhos: o equilíbrio volta, mas a arquitectura deformou-se e o crepúsculo (mesmo artificial) acentua a deformação.”²³³

A paisagem que se vê emoldurada na janela é a imagem privilegiada nos romances de Carlos de Oliveira. Privilegiam-se os verbos “estar” e “ver”, em detrimento do “ser”. Embora tenham uma formulação indefinida, pressupõem a realização de um acto perceptivo, condicionador da presença.

Carlos Reis e Ana Lopes notam que “uma mudança de luminosidade ou a aproximação de uma janela são artifícios usuais que justificam a valorização descritiva dos seres, objectos e espaços”²³⁴

Aguiar e Silva caminha também nesta direcção: “Para motivar e tornar verosímil uma descrição centrada numa personagem, o romancista pode utilizar diversos pretextos e artifícios: mudanças de luminosidade (uma luz que se acende, o dia que desponta, o cair do crepúsculo, etc.) que obrigam ou convidam a personagem a reparar nos seres, nos objectos e nas paisagens”²³⁵. Efectivamente verificamos numerosas passagens em “Finisterra” onde são apontadas alterações de luz a introduzir trechos descritivos.

Philippe Hamon associa o olhar à janela como forma recorrente de introduzir a descrição, recurso de motivação do descritivo ou instrumento de verosimilhança. Julgamos que olhar e janela podem representar elos entre a actividade perceptiva (prefigurada no olhar) e a actividade descritiva; podem constituir elementos fundadores do acto perceptivo no seio do acto descritivo. Não concebemos uma descrição destituída da actividade perceptiva por ela carregada. “Toda a descrição é uma vista. Diríamos que o enunciador, antes de descrever, se coloca à janela, não só para melhor ver, mas para fundar aquilo que vê no seu quadro: o vão faz o espectáculo.”²³⁶

²³³ Ibidem

²³⁴ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, “Dicionário de Narratologia”

²³⁵ Vítor Aguiar e Silva “Teoria da Literatura”

²³⁶ Roland Barthes citado em “Incidências do olhar”, Helena Buescu. Tradução da autora.

A janela é a “ferramenta paisagística por excelência”²³⁷.

A janela permite trazer o exterior para dentro da casa. Constitui um dos principais elementos na relação entre interior e exterior. Através da janela a casa empreende um intercâmbio com o mundo. A casa de Superville, referida em “A poética do espaço” de Bachelard, é uma casa sedenta de ver, porque para ela ver é ter. Se a casa vê o mundo significa que possui o mundo.

De acordo com Henrique Muga, a vista que a janela proporciona é um elemento “essencial da qualidade emocional de um edifício”²³⁸. Uma janela emoldura uma vista, e no caso de ser pequena, faz-nos vê-la como um quadro numa parede. Já uma grande janela abre o recinto para uma vista ampla, podendo dominar o espaço ou constituir um fundo para as actividades que neste decorrem. Uma janela pequena permite-nos uma visão limitada do espaço exterior, enquanto que uma grande abertura projecta-nos no exterior. No entanto há um aparente paradoxo: a janela-quadro motiva mais o movimento do que uma janela-cinematográfica. A janela-parede permite ter uma visão ampla do exterior de um qualquer ponto do interior, ao passo que a janela-moldura exige movimento do espectador se este pretender abarcar uma grande vista do exterior a partir do interior. Uma janela influi sempre nas dinâmicas do interior e torna-se um centro onde confluem os olhares e a partir do qual se estruturam as orientações adoptadas no interior.

A função da moldura das janelas relaciona-se com a percepção figura-fundo. Sendo uma abertura numa parede, a janela cria um paradoxo visual: uma área definida, limitada funciona como figura, mas na realidade é uma abertura, funcionando como fundo. Esta situação pode resolver-se de duas formas: ao emoldurarmos e afirmarmos os planos e/ou materiais que definem a janela e que se interpõem entre o observador e o que está para lá da janela, acentuamos o carácter de figura da mesma; realçando o seu carácter de fundo, através da ampliação das janelas e redução da parede a faixas, grades, barras, que assumem um carácter figural.

O narrador de “Finisterra” contempla a paisagem enquadrada na janela, postulando assim a descrição daquela. A descrição elabora-se a partir de uma temporalidade perceptiva óbvia, traduzida pela utilização de deícticos e expressões adverbiais de espaço que ordenam e organizam a descrição em termos particulares. Este desdobramento em vários elementos particulares clarifica nitidamente o exercício do acto perceptivo – “a primeira zona”, “o terço inferior”, “segue-se uma faixa estreita”, “Na outra margem”, “serve de limite ao terço intermédio da paisagem”, “O último terço acaba na linha superior do caixilho”, “ao fundo”, etc.

Em “Finisterra” a ideia de movimento e sequência é dada pela posição e pelo quadro. Certas enumerações estáticas, alternâncias de pontos de vista e figuras de estilo de implicação semântica, atribuem um movimento próprio à diegese. O revezamento entre os modos de olhar a paisagem das personagens e a descrição dos diferentes modelos escolhidos para representarem a paisagem vista da janela, propõem

²³⁷ Anne Cauquelin, “A invenção da paisagem”

²³⁸ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

uma redefinição da acção na narrativa. Em "Finisterra" os elementos privilegiadamente observados e descritos formam o acontecimento e adquirem um acentuado grau de vida; convivem lado a lado com as personagens, chegando a ter o mesmo tratamento destas.

O espaço e objectos que acompanham as personagens são sensíveis, não são inocentes e reduzidos à nudez fria do mostrar-se. São eles que motivam as personagens e há uma afectividade que os sujeitos projectam no espaço. Existe uma dinâmica essencial nos dois sentidos.

A casa, jardim e paisagem revelam-se superfícies que registam traços do habitar inscrito ao longo do tempo.

"Para encontrar seu lugar no mundo, é necessário que o mundo seja cosmos. Num caos não há lugar."²³⁹

A colocação sistemática da paisagem face às personagens e face ao narrador representa a confrontação destas com um mundo cuja existência não depende ou não se apoia numa "medida antropocêntrica". Daí o insistente questionamento do lugar do narrador e personagens nesse mundo. "a erosão desta tradição antropocêntrica tem fatalmente de reflectir-se na procura de uma nova posição para o homem, interrogando-se num mundo e sobre o mundo (natural) que lhe aparece como potencialmente autónomo. Nesta perspectiva, quase poderíamos atribuir o significado de uma 'denegação' àquilo que, aparentemente, é a afirmação de uma individualidade e de uma subjectividade em pleno: este processo corresponderia, pois, não a uma afirmação inquestionável, mas pelo contrário a uma interrogação, a uma procura, que talvez ajudem a explicar a desintegração"²⁴⁰.

As personagens de "Finisterra" tentam descobrir a verdade material das coisas, analisando estrato por estrato, de todos os ângulos e enquadramentos possíveis, o pedaço de terra cuja posse é a obsessão familiar. Na impossibilidade de dominarem realmente a terra, os habitantes da casa apoderam-se dela simbolicamente, captando-a em desenho, pirogravura, maquete, fotografia, animatógrafo, e finalmente na escrita, última tentativa de apropriação. No último esforço de ordenar o caótico, as forças do narrador confluem na escrita, onde se espacializa o seu próprio imaginário. A conquista deste espaço, aliás como de qualquer outro, permite ao homem ampliar os seus limites e superar a sua condição.

A narrativa estrutura-se à volta da observação de "artefactos" diversos, representando todos a mesma paisagem, ainda que de maneiras diferentes, não só porque os seus autores são diferentes, mas também pelo facto das representações artísticas serem feitas com materiais, suportes e técnicas diferentes. Através do ritmo, da emoção, e de inúmeras produções artísticas que representam a realidade que os envolve, tentam, em vão, ir ao encontro da ordem e do equilíbrio perdidos e deter o tempo. Através das várias criações artísticas tentam cristalizar, num determinado elemento, a realidade.

Diversos meios artísticos
em "Finisterra"

²³⁹ Landsberg citado em "A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira", António da Silva Gordo. P. 21

²⁴⁰ Helena Buescu, "Incidências do olhar"

O pai tira e revela fotografias na câmara escura para com elas captar momentos e estatizá-los, na tentativa de ser o mais fiel possível à realidade; faz também a maquete com uma escala baseada em distâncias reais, que ganha vida própria, faz revelações às personagens e traz os astros “para dentro de casa”²⁴¹; dá-se a reprodução do filme *Finis Tarrae* nas paredes da casa; a mãe reproduz a paisagem na almofada, através da pirogravura que é “incapaz de revelações”. Os sulcos introduzidos imitam, de certa forma, o relevo da própria paisagem.

“aproxima-se do almofadão de carneira pirogravada (cobre o fundo da cadeira que está por trás da mesa de vinhático) e alisa-lhe as rugas uma a uma. Lavrado a fogo, o sulco do estilete nunca se interrompe, tece a teia castanho-escura no castanho mais aberto do material, sugere uma gravura abstracta, repete com rigor o traço das dunas, as margens da lagoa, a rede confusa das gramíneas, equilibrando geometricamente superfícies, volumes, relações de espaço: a arquitectura real (?) da paisagem.”²⁴²

Estas atitudes revelam a vontade das personagens de conservar inalterada a paisagem que os rodeia; pretendem ser processos de duplicação do real.

A maquete é calculada até ao ínfimo pormenor, elaborada inclusive com o recurso a materiais do próprio terreno representado, e a cuja forma é dado um especial cuidado: areia, sílica, argila e cinza servem para fazer uma réplica em miniatura da paisagem. O homem precisa de cálculos, medições e instrumentos para ter uma perfeita noção de escala e para deambular com precisão pela casa e nas dunas. Para acasos bastou o avô, que arriscou construir uma casa sem ter a preocupação de saber se estava a implantar a casa numa colina oca ou compacta.

Através da maquete (“modelo [que] copia o real”²⁴³), talvez o pai tente compreender os fenómenos naturais que o ultrapassam. A maquete chega mesmo a ser o único artefacto artístico que ganha vida própria.

O pai representa a geometria da realidade e admite que exista uma outra realidade que não se vê (talvez a dimensão ligada à emoção e sensação), mas que tudo permeia e que não representa.

Já a mãe apoia-se na imaginação e emoção para representar a paisagem. A geometria e matemática, que não compreende, subjazem as suas representações, mas não estão patentes, estão apenas latentes.

Ao contrário da mãe, o homem procura representar a realidade através de um meio que capta o real de forma fidedigna. As particularidades da fotografia são: quase abolir o suporte no qual os elementos são revelados, e apesar de exigir um enquadramento, determinado ponto de vista, etc. é, relativamente aos outros meios artísticos, o meio que mais pode “apagar” a intervenção e expressão do artista, contribuindo

²⁴¹ Carlos Oliveira, “Finisterra”

²⁴² Ibidem

²⁴³ Ibidem

para o “realismo e naturalidade” da paisagem²⁴⁴.

Quando olhamos para uma fotografia olhamos sempre para o que está representado e nunca para o papel em si. A fotografia anula o próprio suporte.

Já nas representações da mãe, os meios e suportes que utiliza são extremamente importantes e têm uma existência própria, quase independente da realidade que representam. Cada personagem opta por meios e registos que mais se apropriam à sua personalidade. As reproduções do real são extensões dos vários Eu's que habitam a casa.

Alguns gestos automáticos reconhecem-se tanto na mãe como no homem. Distingue-os não o cenário, que partilham (embora a perspectiva que adoptam relativamente à paisagem que representam seja diferente), mas os modelos/meios que adoptam. O pai opta pelo “olho mecânico” para que nada seja deturpado. A mãe opta pela mão, despertando a geometria oculta da paisagem. A fotografia, desenvolvida pelo homem, implica processos mecânicos e é aparentemente simples, activada por um simples disparo. Mas devemos ter em conta que depende da escolha de um ponto de vista, da selecção de um enquadramento, do que aparece, do que se exclui, dos elementos que são “cortados” e onde são cortados, etc.

Apesar do fragmento representado ser o mesmo da fotografia, a mãe sulca as linhas e das suas mãos depende o resultado final.

A imaginação é a magia que serve para filtrar e recompor o mundo. “– Magia, imaginação, limitam-se a colher o rigor submerso da realidade. Os números, a geometria, em que o mundo repousa.”²⁴⁵

“– Uma gravura abstracta. Perto da geometria, da arquitectura submersa das coisas. Mas foi a minha imaginação (partindo do real, eu sei) a construí-la. Magia para filtrar o mundo, dar-lhe algum sentido.”²⁴⁶

É no caos que ela surge: “a ordem é a alegria da razão e a desordem as delícias da imaginação”²⁴⁷.

Presenciamos o lado racionalista e pragmático do homem que apenas considera a existência dos “elementos que não se vêem” e o lado emotivo e sensitivo da mulher que pretende conhecer a “geometria submersa” da realidade. Estas duas posições não têm de ser necessariamente opostas, nem entrar em ruptura.

Todas as realizações artísticas das personagens são infrutíferas para organizar o seu mundo. Resta-lhes a última tentativa – a escrita. “Ora, só na escrita, pela enunciação, o sujeito consegue atingir o espaço ordenado que procura e saber o real absoluto da palavra que o diz.”²⁴⁸

A dificuldade do narrador em encontrar o seu lugar no mundo pode ser

²⁴⁴ Melville Herskovits comprova que a fotografia também exige a capacidade de leitura: “Mais de um etnógrafo relatou a experiência de mostrar uma imagem nítida de uma casa, uma pessoa, uma paisagem familiar, a pessoas em cuja cultura não há qualquer conhecimento de fotografia, e de ver a fotografia ser colocada em todos os ângulos possíveis, ou virada para o seu reverso em branco ser inspeccionado, enquanto o nativo tenta interpretar essa combinação sem sentido de vários tons de cinzento num pedaço de papel. Mesmo a mais nítida das fotografias não passa de uma interpretação do que a câmara vê.” Melville Herskovits citado em “Linguagens da arte”, Nelson Goodman

²⁴⁵ Carlos de Oliveira, “Finisterra”. P. 26

²⁴⁶ Ibidem. P. 28

²⁴⁷ Claudel citado em “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”, António da Silva Gordo

²⁴⁸ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”

compensada pela construção de uma nova casa, o discurso. “A linguagem é a casa do ser”²⁴⁹.

“O homem de hoje sente-se um ‘dépaysé’.”²⁵⁰ O *dépaysé* é alguém desorientado, pois perdeu seu lugar no mundo. “Seu destino é recuperá-lo, regressando a ele ou criando um novo, feito por medida, como acaba por ser o próprio imaginário espacializado na escrita.”²⁵¹

A unidade do espaço da casa e da paisagem é facultada pelo discurso. “Nele se harmonizam dois contrários: a condição do estar com a necessidade do viajar.”²⁵²

É na ficção que o escritor e o leitor procuram, em última instância, simultaneamente um tempo mítico – preso a acentuadas manifestações ritualísticas – e um tempo móvel e acelerado – que os projecte no mais puro devir. O homem exibe na criação e expressão literárias um domínio sobre o tempo cronológico, esse tempo devorador da matéria e do espírito.

Poderá o universo artístico construído pelo narrador, contrariar o ciclo vida-morte do universo real? Tal perspectiva conferiria à narrativa faculdades catárticas.

Memória

John Ruskin afirma que há apenas dois fortes vencedores do esquecimento dos homens: a poesia e a arquitectura. Sendo o espaço, segundo Halbwachs, o suporte ideal para as memórias tanto colectivas como individuais, a ruína da casa pode representar a aniquilação da memória da família e daqui advém a crise de seus habitantes. “não há memória colectiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: as nossas impressões afastam-se umas às outras, nada fica no nosso espírito e não compreenderíamos que pudéssemos rever o passado se ele não se conservasse com efeito pelo meio material que nos envolve”²⁵³.

A organização material e estabilidade do espaço garantiriam a manutenção e transmissão da memória da família. Primeiro porque a família molda o espaço, ao mesmo tempo que se deixa moldar por ele. Claude Lévy-Strauss chega mesmo à conclusão que quando se destrói a organização espacial de comunidades, destrói-se o “espelho” que lhes permite olharem-se na sua própria cultura, e conduz, por conseguinte, a processos violentos de perda da identidade.

Entregues ao absurdo e ao dilaceramento, as personagens procuram tranquilizar-se projectando o seu pensamento e a memória nas coisas, construindo planos e figuras que procuram no espaço algum equilíbrio e estabilidade.

É na procura de permanências que o homem faz medições a várias divisões da casa, calcula distâncias entre objectos, entre objectos e a casa, e estabelece relações métricas entre elementos arquitectónicos, construindo uma planta/mapa mental através da conversão destas medidas à sua “escala antropomórfica”.

²⁴⁹ Heidegger citado em “A boa-vida”, Iñaki Ábalos

²⁵⁰ António da Silva Gordo, “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”. P. 21

²⁵¹ Ibidem. P. 21

²⁵² Ibidem

²⁵³ Filomena Silvano, “Antropologia do espaço”

"Calcular com rigor o espaço em que posso mexer-me, a distância entre as coisas, o sítio certo das cadeiras."²⁵⁴

"Preciso de medir a casa. Os quartos, um a um: comprimento, largura, pé-direito. Avaliar a superfície entregue à névoa e os seus pontos frágeis (janelas, portas e postigos)."²⁵⁵

"Andar altas horas através da casa: às escuras e sem tropeções. Trabalho de paciência e rigor. Construo um esquema topográfico geral e pratico-o de olhos fechados até transformá-lo num simples dado da memória. [...] Tiro as medidas necessárias à elaboração do esquema: distâncias entre os móveis; limiar das portas; comprimento e largura de salas, quartos e corredor. [...] Reduzo as medidas a uma unidade diferente: o meu próprio passo; e mecanizo-o, para encontrar equivalências na escala métrica (sem muitos erros)."²⁵⁶

Ao constatar que a casa se abandona à ruína, o narrador experimenta uma última tentativa de preservação da memória: a poesia.

Lessing cortou com a longa tradição de "Ut pictura poesis" ("Assim como a pintura, a poesia"), fundamentando que ambas se servem de meios completamente distintos para "imitar" a realidade. A primeira (pintura) utiliza "figuras e cores distribuídas no espaço"²⁵⁷, enquanto a segunda (poesia) recorre a "sons articulados que se sucedem ao longo do tempo."²⁵⁸ A representação dos corpos é o objecto próprio da pintura, e as acções constituem o objecto da poesia. As acções não têm uma acção independente dos objectos e seres, e na medida em que estes são corpos, a poesia "representa também corpos, mas só de um modo alusivo, por meio de acções."²⁵⁹

Lessing estabelece uma distinção entre as artes do tempo, na qual inclui a poesia e as artes do espaço, onde insere a pintura. Sendo uma arte do tempo, a poesia "só pode utilizar uma única qualidade dos corpos; daí que tenha que escolher a que de um modo mais plástico suscite na mente a imagem do corpo do ponto de vista que, para os seus fins, interessa a esta arte."²⁶⁰ E os corpos existem não só no espaço, mas também no tempo, logo a pintura pode também representar acções, ainda que "só de uma forma alusiva, por meio de corpos."²⁶¹ De forma contrária ao que sucede com a poesia, a pintura só pode representar "um único momento da acção; daí que tenha que escolher o mais intenso de todos, aquele que permita assumir, da melhor maneira possível, o momento que precede e o que se segue."²⁶²

No entanto, esta delimitação estrutural entre artes temporais e artes espaciais é demasiado rígida porque, por um lado, a apreensão de um texto poético constitui-se, no espírito do leitor, como uma síntese em que os seus elementos constitutivos coexistem simultaneamente num

Literatura e posteridade

²⁵⁴ Carlos de Oliveira, "Finisterra". P. 10

²⁵⁵ Ibidem

²⁵⁶ Ibidem. P. 65

²⁵⁷ Gotthold Lessing, "Laoconte"

²⁵⁸ Ibidem

²⁵⁹ Ibidem

²⁶⁰ Ibidem

²⁶¹ Ibidem

²⁶² Ibidem

espaço virtual por ele criado. Por outro lado, a percepção visual de um quadro não é um fenómeno instantâneo; é sim, um processo constituído por percepções temporalmente sucessivas. Também Paul Klee confirma a nossa sustentação ao afirmar que “o espaço é também um conceito temporal.”²⁶³

É, contudo, importante sublinhar alguns pontos que Lessing desenvolve. O texto tem um princípio e um fim anatómica e temporalmente demarcados, devendo o leitor respeitar essa ordem proposta pelo autor. A percepção de um quadro, embora possa ser espacial e temporalmente orientada, através de convenções que impõem uma hierarquia entre os elementos representados, exclui processos predeterminados. Um quadro, embora topograficamente delimitado, não tem princípio nem fim. O olhar do espectador move-se com grande liberdade.

Quando o leitor conclui a leitura de um texto literário, constrói a sua síntese final a partir da memória, necessária ao processamento do acto cognitivo, pois “A profunda relação é completada somente pela percepção simultânea no espaço dos grupos-mundo que não têm qualquer relação compreensível entre si quando lidos consecutivamente no tempo”²⁶⁴. Ou seja, a compreensão do sentido das diversas partes implica a captação do sentido global do texto. Digamos que o leitor deve construir um “fundo factual” a partir de vários fragmentos dispersos pelo texto, associando-os até alcançar um todo coerente. A um espectador de um quadro pictórico não é exigido esse engenho, pois o quadro permanece materialmente presente, como um todo, ao seu olhar. O acto da leitura implica necessariamente a memória, pois as “notas” originam-se para logo se desvanecerem e darem lugar a outras.

A memória estrutura o mundo do texto do leitor e é necessária para o encadeamento e legibilidade do discurso do autor.

Enquanto organização simbólica, a memória permite ao narrador compreender o mundo e a infância. Através da linguagem, o sujeito perceptivo pode captar sentidos ocultos do que, no momento da vivência, se pode ter apresentado como obscuro – escrever e ler é recordar e “recriar a infância, tempo por excelência simbólico.”²⁶⁵

Infância, tempo de
sublimidade

O narrador-homem de “Finisterra” procura uma fuga a partir da tentativa de recuperação da infância, desde a qual a unidade do seu Eu se foi perdendo. A casa e a paisagem não são as mesmas quando habitadas pelo narrador adulto ou quando o narrador se vê nelas criança. A infância é marcada pela vivência plena da paisagem.

A criança tem o poder não só de duplicar o real, mas também povoá-lo e de fazer coincidir “encenação e real”. É a única personagem que assumidamente projecta na realidade emoções, afectos e medos, transfigurando-a abertamente. O desenho da criança ganha a violência dos seus sentimentos e o relevo da sua interioridade. A relação

²⁶³ Paul Klee citado por José Jiménez em “Revista de Comunicação e Linguagens – Espaços”, org. José Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho

²⁶⁴ Joseph Frank citado em “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”, António da Silva Gordo. P.

109

²⁶⁵ Helena Buescu, “Incidências do olhar”

emocional e empatia que estabelece com a paisagem é enfatizada neste produto artístico. Assim sendo, a criança tenta desenhar a paisagem tal como é apreendida pela sua intimidade. As personagens que povoam o seu desenho chegam mesmo a partilhar suas necessidades e desejos...



A criança desenha de cór, a partir do recurso à memória e impressão subjectiva que as coisas lhe causam. O narrador-criança representa a visão da memória do homem que mais explicitamente distorce a realidade (grão de areia inchado, o tamanho da aranha, etc.). “O revérbero entre as nuvens colhe-o de surpresa e extingue-se, mas chega a abrir uma fenda (irreparável) na memória. Então reproduz de cór a paisagem que se vê da janela, cria os seres primordiais, mistura verão e inverno, atenua a cegueira (o excesso) do sol incidindo sobre a sílica, mica esmigalhada, vidro moído num almofariz (sabe-se lá), aumenta os grãos de areia até ao tamanho que parecem ter, de noite, quando o vento atira contra as vidraças as suas enormes pedradas.”²⁶⁶

O desenho da criança coloca os diferentes elementos representados em planos e dimensões distintos. Estes elementos que compõem o quadro são representados consoante os diferentes valores afectivos e expectativas despertados na criança. “Porquê a lagoa tão pequena?

“la chover. Lembrei-me com certeza duma gota de chuva. E tinha sede, já te disse. Quando temos sede, a água parece sempre pouca.

“Em compensação, os grãos de areia são enormes.

“No inverno, os que batem contra a janela são ainda maiores.”²⁶⁷

A qualidade simbólica dos objectos representados determina a sua grandeza, expressão, posição e relações que estabelecem entre si. As proporções são alteradas, os contornos esbatidos, representam-se várias escalas, reforçam-se e atenuam-se zonas, as cores ganham mais ou menos intensidade, os seres adquirem uma imagem distorcida, etc. Enfim, nada é estático, tudo é movimento.

A paisagem que a criança representa destaca-se dos outros modelos de representação, não só pela deformação de proporções, escalas e cores, mas também pela humanização da paisagem (a deformação pode ser entendida como uma espécie de humanização do desenho, no sentido em que se enfatiza a percepção da realidade, em detrimento de uma aproximação realista à realidade aparente das coisas; aqui falamos de humanização no sentido em que a criança “povoa” o desenho com camponeses). Todas as réplicas reproduzidas pelas restantes personagens são estéreis: a criança é a única que tem a capacidade de povoar a “paisagem duplicada”.

“Na paisagem, na fotografia, na almofada, não havia ninguém.

Pois não. E eu? Povoei-as. Quero dizer, povoei o desenho a pensar nelas.”²⁶⁸

À medida que cresce, o homem vai perdendo a “sensibilidade espacial” – a capacidade de conglobar numa única experiência as várias dimensões do espaço – já que passa a privilegiar a visão em detrimento dos outros sentidos. A infância é, no fundo, o “olhar puro”, livre de preconceitos, que apreende a realidade sem filtros e vícios.

²⁶⁶ Carlos de Oliveira, “Finisterra”. Pp. 9, 10

²⁶⁷ Ibidem. P. 16

²⁶⁸ Ibidem

Práticas ritualísticas

Os camponeses fazem parte do grupo de personagens que povoam tanto “Casa na Duna” como “Finisterra”. Estes peregrinos cumprem a sua longa caminhada, depois das primeiras ocupações de terras, na esperança de encontrarem um melhor lugar para habitar. Procuram um sinal ou manifestação divina, que lhes revele o lugar sagrado para assentarem. Uma irrupção do sagrado teria como resultado o destacamento de um lugar relativamente ao meio homogéneo envolvente, já que o tornaria qualitativamente diferente. Esta manifestação consagraria um lugar pelo facto de o estruturar segundo uma verticalidade e de o tornar aberto para o “alto”, ou seja, comunicante com o Céu.

O lugar alberga dimensões, nomeadamente a vertical e a horizontal. “Se a direcção vertical é a dimensão sagrada do espaço e expressa a capacidade do Homem para conquistar o mundo e muitos processos de edificação, a direcção horizontal representa o mundo concreto de acção do Homem.”²⁶⁹ O lugar é um domínio estruturado essencialmente por um eixo vertical e um caminho estrutura-se a partir de uma direcção horizontal. A relação entre lugar e caminho cria tensões entre centralidade e longitudinalidade, entre forças verticais e forças horizontais. Ora, “se a centralização simboliza a necessidade de permanecer num lugar, o movimento longitudinal expressa uma certa abertura ao mundo, um dinamismo que pode ser físico mas também espiritual.”²⁷⁰

Na ausência de sinal ou manifestação sagrada a indicar a sacralidade de um lugar, e portanto a fundar o lugar “central” absoluto, pondo fim à relatividade e confusão, os camponeses tentam provocar um sinal, praticando uma espécie de *evocatio* com a ajuda de animais. Trata-se de uma evocação do sagrado tendo como objectivo a orientação na homogeneidade do espaço. Pede-se um sinal para pôr fim à tensão provocada pela relatividade e ansiedade alimentadas pela desorientação. Os peregrinos consideram que os animais revelam a sacralidade de um lugar e que espaço é susceptível de acolher a futura aldeia. Mas é graças ao seu esforço e trabalho que o homem consegue consagrar um espaço, na medida em que o constrói ritualmente.

Os habitantes de “Finisterra” cumprem, cada um à sua maneira, a sua peregrinação. “E os passos, a presença diária que vai e vem? “Nomadismo sentimental.”²⁷¹

O homem sente-se perdido e a sua caminhada é tão desnorteada quanto a da mãe, que ao perder-se procura encontrar-se.

Várias passagens de “Finisterra” recordam uma peça teatral. Os gestos repetitivos da mãe, seus percursos demarcados e predeterminados entre o jardim e o socalco da duna, assim como as medições do pai de distâncias entre elementos arquitectónicos e objectos, deambulações nocturnas e ritmo repetitivo compassado pela casa, e sua “performance” metódica de destruição das chapas e provas fotográficas, contêm algo de ritualístico.

²⁶⁹ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

²⁷⁰ Ibidem

²⁷¹ Carlos de Oliveira, “Finisterra”. P. 55

“Podia ir de olhos fechados: ela repete sem variar o percurso da tarde em que perdeu a cruz de vidro”²⁷².

“O pai dispõe agora (em volta da arquitectura erguida na lareira) achas e molhos de caruma: um arranjo igualmente premeditado. (O empenho da mãe, por exemplo, a corrigir sobre a mesa a simetria reguladora de copos, pratos e talheres). Risca os fósforos (três para cada molho de caruma) sempre no mesmo sentido; ajeita as achas, as pilhas fotográficas, o resto. E por fim (num fôlego difícil), faz nascer as chamas.

“O sacerdote e a cerimónia do fogo”²⁷³.

“Como notou Van Gennep, é frequente nas práticas rituais existir uma relação de identidade entre as passagens físicas, materiais, e as passagens ideais ou metafóricas. Desse modo, o ritual torna evidente a importância metafísica que os indivíduos e os grupos investem na sua prática efectiva do espaço. Ao mesmo tempo, o ritual transforma essa prática corporal, sensível, localizada, numa experiência partilhada, memorizável, reprodutível e reprodutora.”²⁷⁴

Segundo Mircea Eliade, os simbolismos e cultos da Terra-mãe, da fecundidade agrária e humana, assim como a sacralidade da mulher, só se desenvolvem e constituem um sistema religioso articulado através da descoberta da agricultura. A prática dos rituais em “Finisterra” advém da necessidade em contrariar a infertilidade da terra e procurar um enraizamento na mesma.

Há sempre algo de sagrado nos rituais. O sagrado é, para o homem religioso, fonte de vida e de fecundidade. A necessidade deste homem viver num território sagrado, incessantemente procurado através de práticas ritualísticas, equivale ao seu desejo de se situar na realidade objectiva; de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjectivas; de viver num mundo real e eficiente – e não numa ilusão. A certa altura do texto o narrador refere a “senhora” que serve a família e que “Vem da parte viva da casa (dos rituais que a sustentam: lareira, roupas, alimento). Tudo moldado por mãos de criada: desde o alvorecer, entre o orvalho do pátio, até à água que rechina sobre as últimas brasas, ao fim do serão.”²⁷⁵

Talvez por não terem ainda encontrado esse território real, vivo, os peregrinos e restantes personagens povoem a “realidade irreal” da casa.

“Os peregrinos deslizam nas paredes. Silhuetas a arder sobre um fungo rugoso. O gado atrás: cavalos rastejando, os carneiros maiores que os bois. Sobem barrancos de estuque, películas de cal inchadas pela humidade; afundam-se em manchas de bolor; alongam-se ao dobrar os quatro cantos da sala, que os flectem, projectam para diante. Nas portadas da janela, as figuras tornam-se quase ruivas: a luz do halo atravessa a madeira e o seu poder continua. Caminham com o movimento articulado duma lanterna mágica, que não esfuma os contornos. Ao contrário: vultos de grande nitidez marcham num gráfico anguloso mas firme. E de súbito, param. Não tropeçam, nem se atropelam uns aos outros, param simplesmente no relevo do écran. Ao

²⁷² Ibidem. P. 53

²⁷³ Ibidem. P. 113

²⁷⁴ João Paulo Martins, “Arquitectura: espaço e ritual”

²⁷⁵ Carlos de Oliveira, “Finisterra”. P. 108

alto, nuvens presas por fios de cenário (invisíveis) detêm-se também.”²⁷⁶

“Difícil distinguir o real por trás da encenação. Não foges (não fugimos) à regra.”²⁷⁷

No entanto, são os peregrinos que exibem “A forma superior de povoamento”, pois de todas as personagens de “Finisterra” são as que mais estão enraizadas e abertas ao mundo, já que o seu caminho na terra é marcado por uma longitudinalidade.

As personagens de “Finisterra” procuram, através dos movimentos cíclicos que exploram e da apropriação “ritualística” do espaço (acções estas que suportam a ideia de eterno retorno), contrariar o processo linear de decadência e ruína da casa.

A casa não é um corpo neutro – “nela habita quem pensa a si mesmo, e este pensamento, por sua vez, é que habita a casa”²⁷⁸. Envolto por utensílios e marcos familiares, as personagens constroem a sua vida condenada a um tempo existencial que persiste em projectá-los para a dimensão da memória. Inverte-se o valor do tempo que corresponde também a uma modificação radical da noção de espaço físico e espiritual.

A narrativa de “Finisterra” é um caminho de peregrinação sem saber onde vai dar.

²⁷⁶ Ibidem. Pp. 32, 33

²⁷⁷ Ibidem. P. 21

²⁷⁸ Iñaki Ábalos, “A boa-vida”

Oh as casas as casas as casas
as casas nascem vivem e morrem
Enquanto vivas distinguem-se umas das outras
distinguem-se designadamente pelo cheiro
variam até de sala pra sala
As casas que eu fazia em pequeno
onde estarei eu hoje em pequeno?
Onde estarei aliás eu dos versos daqui a pouco?
Terei eu casa onde reter tudo isto
ou serei sempre somente esta instabilidade?
As casas essas parecem estáveis
mas são tão frágeis as pobres casas
Oh as casas as casas as casas
mudas testemunhas da vida
elas morrem não só ao ser demolidas
Elas morrem com a morte das pessoas
As casas de fora olham-nos pelas janelas
Não sabem nada de casas os construtores
os senhorios os procuradores
Os ricos vivem nos seus palácios
mas a casa dos pobres é todo o mundo
os pobres sim têm o conhecimento das casas
os pobres esses conhecem tudo
Eu amei as casas os recantos das casas
Visitei casas apalpei casas
Só as casas explicam que exista
uma palavra como intimidade
Sem casas não haveria ruas
as ruas onde passamos pelos outros
mas passamos principalmente por nós
Na casa nasci e hei-de morrer
na casa sofri convivi amei
na casa atravessei as estações
Respirei – ó vida simples problema de respiração
Oh as casas as casas as casas

Ruy Belo

poeticamente mora o homem sobre esta terra.

Martin Heidegger

O problema da habitação

Na casa temos a promessa da imortalidade. Ela apresenta-se ao seu habitante como marco de integração e de identidade definida, configurando-se como ponto fixo central a partir do qual ele instaura uma relação profícua com o mundo.

A casa é o lugar central da existência humana, abrigo a partir do qual a criança aprende seu lugar no mundo e começa a orientar-se. O centro, desde sempre, representa para o homem o que é conhecido, contrastando com o que é desconhecido e caótico. Os centros são lugares de acção, pontos de chegada e pontos de partida, orientando as nossas acções e a partir dos quais nos apropriamos do ambiente. É neles que acontecimentos significativos da nossa existência têm lugar e é o conceito de centralização que estrutura a nossa maneira de perceber o mundo. Os primeiros pontos de referência do homem estão ligados à casa. A casa representa o primeiro centro onde nos colocamos, surgindo da necessidade de estarmos situados, de termos um lugar pessoal no mundo. A centralização expressa a ideia da vida como eterno regresso.

O espaço do habitar, ao contrário de outros registos espaciais, como os da geometria, é um espaço não homogéneo, possuindo um ou diversos centros e uma textura temporal, ou seja, uma topologia determinada pela temporalidade inerente à ocupação do homem no mundo.

Para Bachelard a casa é uma das maiores forças integradoras na vida humana; é nela que o homem encontra a sua identidade. Segundo Norberg-Schulz ter uma identidade exprime ter tomado posse de um mundo, tê-lo compreendido através de um acto de identificação. A identidade está então associada à apropriação de um lugar, e esta questão manifesta-se peremptoriamente na casa. Esta é um símbolo do nosso Eu; acreditamos que as nossas casas traduzem a nossa própria imagem. Spyridaki explica-nos como pode a casa representar a extensão do desejo do seu habitante e com ele estabelecer uma espécie de osmose, através de uma imagem poética: “a minha casa é diáfana, mas não é de vidro. Teria antes a constituição do vapor. As suas paredes condensam-se e expandam-se segundo o meu desejo. Por vezes aperto-as em torno de mim, como uma armadura de isolamento [...]. Mas às vezes deixo as paredes da minha casa expandirem-se no espaço que lhes é próprio, que é a extensibilidade infinita”²⁷⁹.

A casa é o centro por excelência de condensação da nossa intimidade, o lugar onde nos podemos abandonar a nós próprios e sermos quem realmente somos.

Com tudo isto consideramos a casa mais do que um mero refúgio contra intempéries. Ela constitui a possibilidade mais segura do homem que a habita partir ao desenvolvimento pleno da pessoa que é.

Casa: lugar central da existência humana ou corpo em dissolução?

²⁷⁹ Gaston Bachelard, “La poétique de l’espace”

A casa é “o útero da utopia, o abrigo do devaneio, a protecção do sonhador.”²⁸⁰ A casa é um espaço essencial para o seu habitante sonhar e realizar seus sonhos, seus projectos pessoais e sociais. Ela é sempre um organismo activo da consciência do Ser; espaço de segredos, sonhos, medos e memórias. É o lugar de onde o homem parte e ao qual sempre regressa, revelando as diversas formas de habitar, tanto de um indivíduo, como de uma família. Quando os seres que a habitam lhe infundem o seu hálito vital, projectam a casa numa dimensão simbólica.

A casa surge como “receptáculo de mitos”, práticas e acontecimentos quotidianos, podendo ser descrita como “a topografia do nosso ser íntimo.”²⁸¹ Representa uma espécie de segundo ou mesmo primeiro corpo, pois é através dela que tomamos consciência do nosso próprio corpo.

A casa é memória; na casa há uma referência que aponta para o outro. Memória individual do sujeito que a habita, memória involuntária do lugar e memória dos outros. De algum modo a casa não pertence somente aqueles que a habitam, mas também a todos os que formam com ela alguma espécie de vizinhança, de proximidade. Nela se concentra um grande paradoxo: o espaço mais íntimo e privado e os géneros e tipos humanos mais públicos coabitam na casa. Este encontro/confronto reforça a relação ambígua e complexa entre o privado e o público.

Não há casa sem entorno. A casa corta-nos a passagem e permite-nos a passagem; é uma transição entre público e privado, um intermédio estranhamente interior a ambos.

A casa “desbrava um lugar” para a vida, oferece abrigo e refúgio; é um lugar saturado onde propriedade, família, linhagem, privacidade, intimidade se sobrepõem.

Estamos, pois, a falar da casa na sua plena acepção.

Generalizou-se a ideia de que da nossa relação com o meio ambiente resultou uma degradação deste e uma redefinição do conceito tradicional do habitar.

O aumento da mobilidade e o consequente desenraizamento ao lugar, aliados à diminuição da importância da família, criam a dissolução da tradicional associação entre lugar, casa e linhagem familiar. Desta forma o indivíduo deixa de estar instalado num lugar, numa localização onde se insere a sua existência, para passar a estar permanentemente entre lugares, privilegiando a fugacidade das relações sociais e familiares e a efemeridade das relações com os próprios lugares.

Surge uma espécie de nómada.

Acreditamos que o habitar e o enraizamento à terra, no sentido em que Heidegger os desenvolveu, podem estar ameaçados.

“O problema principal não é que a casa – continente se modifique, e possa até ser prescindível, mas que o seu conteúdo seja percebido como igual, e ao mesmo tempo como transformado: de lugar de protecção, conforto e intimidade, a lugar de total exposição; de lugar de distinção entre a esfera pública e privada, a um âmbito que justamente torna problemática a definição destas duas esferas. [...] as fronteiras

²⁸⁰ Ibidem

²⁸¹ Ibidem

entre exterior e interior, que competia à arquitectura estabelecer, tornaram-se efémeras, com o reconhecimento de uma relação entre o público e o privado que já não é fixa.”²⁸²

Uma forma de habitar que questiona os limites do público e do privado. Será que continuamos a habitar as mesmas casas, estando a nossa percepção das mesmas, da noção de lar e as nossas necessidades constantemente a mudar?

É a partir de uma natureza mais íntima da arquitectura que Heidegger nos propõe que pensemos a condição do nosso habitar. A actividade da arquitectura cuida do nosso habitar, não apenas porque constrói ou edifica, mas porque ao fazê-lo produz os lugares que deixam o homem ser aquilo que é, isto é, aquele que habita.

Construir, cuidar, conservar

Heidegger defende que um arquitecto não se depara com um espaço vazio onde constrói uma casa, um lugar para se habitar. É o contrário. Por trazer já consigo o sentido do habitar é que o arquitecto projecta a casa.

Construir é fundar e articular espaços. A essência do construir é deixar-habitar.

Para Heidegger, espaço, no singular, é sempre uma abstracção, um espaço da ciência, da geometria. O espaço cartesiano, teórico, com uma abordagem puramente científica, empobrece o seu conceito ao separá-lo da sua referência mais original: os lugares gerados pelas construções. Construir é edificar lugares.

Heidegger afirma que o construir está ligado ao habitar, ao cuidar e cultivar. O habitar e o cuidar são os objectivos da vida e dependem do construir, pois, tal como Henrique Muga nos dá a entender a partir do pensamento de Herman Hertzberger, “quanto mais influência pudermos exercer sobre as coisas à nossa volta, mais nos sentiremos emocionalmente envolvidos com elas, mais atenção lhes daremos e mais inclinados estaremos a tratá-las com cuidado e amor.”²⁸³

A unidade do conceito de cuidado é atingida plenamente na habitação ou morada. Esta morada não adquire um sentido superficial, mas um sentido em que a poesia é seu pressuposto – falamos de uma “morada poética”.

“para aqueles que aprenderiam como reabitar a terra, há apenas o discurso poético e os modos da sensibilidade – não como algo rarefeito mas enquanto infundidos no quotidiano – que são capazes de produzir e de manter as novas relações que a própria terra e todos os modos da natureza chamam... se pudermos ouvir... e sentir profundamente... e então morar sobre a terra... poeticamente.”²⁸⁴

A casa é inicialmente desvendada somente através do envolvimento do habitante com ela. A casa é apenas descoberta como casa quando se torna naquilo que é necessário para abrigar. Através deste “para” torna-se envolvida numa série de significados que convergem sobre as preocupações do seu habitante, emergindo na sua proximidade.

²⁸² Cláudia Costa Cabral, “Grupo Archigram, uma fábula da técnica”

²⁸³ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

²⁸⁴ Bruce Foltz, “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”

Morar implica cuidar e conservar aquilo que nos abriga. Conservar não tem o mesmo sentido de preservar, de evitar usar, mas sim de manter algo entregue à sua essência e proteger a sua integridade. É a conservação que permite às coisas da natureza serem coisas e não objectos ou recursos. Conservar a coisa enquanto coisa, é permitir-lhe ser o que é, permitir que signifique e seja significativa, que seja próxima; permite-nos habitar a proximidade. Morar é permanecer próximo das coisas.

Se conservar permite libertar as coisas em direcção à sua essência, deixando-as ser o que são, então conservar é clarear o mundo. “a casa não é genuinamente uma casa se for meramente preservada e não habitada. Mas a sua utilização deve ser marcadamente distinguida da mera utilização, exploração e esgotamento”²⁸⁵.

Só quando a casa deixa de cumprir o seu desígnio de abrigo e refúgio – no caso de se encontrar em ruínas, por exemplo – apenas nessa altura, a casa apresenta-se ao sujeito como simplesmente presente, na sua dimensão “objectiva”. Devido à sua inutilidade, objecto para ser simplesmente olhado, o habitante procura um significado que tem de ser acrescentado à sua presença.

Poético, pensar, habitar

A compreensão do espaço pelo sujeito é simultânea à compreensão do seu próprio Ser. O papel do sujeito é desencobrir o espaço, trazendo-o à luz nos seus diversos modos de manifestação e tornar, assim, os demais entes próximos ou distantes.

Os lugares abrem-se pelo fato de serem admitidos no habitar dos seres humanos. A referência dos seres humanos aos lugares repousa no habitar. A nossa abertura ao mundo depende da existência de um lugar determinado ou determinante.

Os sentidos de permanência e pertença a um lugar estão ligados aos aspectos mais básicos da existência.

A ideia de espaço em Heidegger está sempre ligada ao que de mais imediato e utilitário na existência há, ou seja, às coisas que o tornam “perceptível” como conjunto de lugares familiares e habitáveis. Heidegger dá o exemplo de uma ponte. O lugar não está dado antes da ponte. Antes desta existir, existem ao longo do rio muitas posições que podem ser ocupadas por qualquer coisa. Dessas posições uma pode tornar-se um lugar. A ponte não se situa num lugar, mas é dela que surge um lugar.

A habitação deve ter em conta o espírito singular do lugar. Vittorio Gregotti apela à necessidade de que a construção e o local da sua implantação intensifiquem e indiquem com precisão a estrutura da natureza e como o homem a percebe. Heidegger sustenta que a relação com a natureza enriquece a experiência humana e a arquitectura deve revelar as relações da natureza através da paisagem. A desconstrução que Heidegger propõe da natureza, e que vimos no capítulo dedicado à natureza e paisagem, conduz “a uma consideração mais concreta do habitar a terra [...], do ‘morar poeticamente’ sobre ela.”²⁸⁶

²⁸⁵ Ibidem

²⁸⁶ Ibidem

Heidegger propõe uma relação harmónica com a natureza, devendo o homem cuidar da terra. Tadao Ando aproxima-se da noção heideggeriana de habitar ao sugerir que “a arquitectura se torne um lugar onde as pessoas e a natureza se confrontem sob um senso tolerável de tensão [...] que despertará as sensibilidades espirituais latentes no homem contemporâneo”²⁸⁷.

A “arquitectura do contexto” que Gregotti defende, deve partir do reconhecimento da natureza, através da modificação, duplicação, medição e recurso à paisagem. A modificação “transforma o lugar em arquitectura e realiza o acto simbólico original de estabelecer contacto com a terra, com o ambiente físico, com a ideia de natureza enquanto totalidade.”²⁸⁸

A arquitectura é entendida como um sistema de relações e distâncias, e não como um somatório de objectos isolados. Bakeme do Team X defende que embora as formas devam conter uma identidade, elas são menos importantes que as relações.

O conceito de medição, tanto em Heidegger como em Gregotti, não se prende a números – “A medição é o poético do habitar”²⁸⁹. As intervenções formais do homem devem, no fundo, revelar e reforçar a poética do local da construção.

A poesia, o pensar e a habitação estão inseparavelmente ligadas na nossa relação com a natureza e com o nosso sentido do habitar.

É o poético que “nos permite morar genuinamente.”²⁹⁰ Heidegger refere o poético como a “qualidade” essencial do habitar.

Ao habitar, produzimos espaços, “espacializamos”, como dizia Heidegger.

Os homens só podem atravessar espaços porque detêm o seu Ser de acordo com os espaços.

De acordo com o filósofo, ao atravessarmos espaços já os temos em nós ao longo de toda travessia. Quando começamos a atravessar a sala em direcção à saída, já estamos na saída. Não nos seria possível percorrer a sala se não fôssemos aquele que já lá está. Não somos um corpo encapsulado aqui, mas antes, estamos aqui e lá, ou seja, temos sobre nós o espaço. É somente desta forma que o podemos percorrer. Habitar é também atravessar os espaços, permanecendo constantemente entre coisas e lugares próximos e remotos.

Heidegger entende que o ser humano está situado no espaço de forma diferente das coisas.

O ser humano é diferente dos outros entes, no sentido de ter a possibilidade de estar aqui e lá ao mesmo tempo.

Heidegger propõem que pensemos na antiga ponte de Heidelberg. Este levar o pensamento a um lugar não é meramente uma vivência. A partir do momento em que nela pensamos, estamos próximos dessa ponte e não meramente ligados a um conteúdo de representação armazenado em nossa consciência. Podemos mesmo estar mais próximos dessa ponte do que alguém que a utiliza como um meio indiferente de atravessar espaços.

²⁸⁷ Tadao Ando, “Uma nova agenda para a arquitectura”

²⁸⁸ Vittorio Gregotti, “Uma nova agenda para a arquitectura”, org. kate nesbitt

²⁸⁹ Heidegger, “Ensaio e conferências - ... Poeticamente o homem habita...”

²⁹⁰ Ibidem

O ser humano tem a capacidade de se espacializar, sentindo-se próximo ou afastado de algo ou alguém. Podemos sentir-nos próximos de uma pessoa quando pensamos nela, e afastados de outra que pode estar ao nosso lado. As coisas inseridas no espaço só conhecem o próximo e distante através de mensurações de distâncias.

Segundo Heidegger, o homem relaciona-se com as coisas a partir do dizer e do pensar. Logo, as coisas não têm o poder de se relacionar umas com as outras.

Quando chegamos a algum lugar, vamos compreendendo os sinais que esse lugar emite. É como se conseguíssemos “ler” a configuração espacial do mundo, entendendo uma série de sinais que apontam para a natureza dos lugares que ocupamos e percorremos.

Segundo Heidegger, quando o espaço é destituído de um tratamento métrico, científico, percebemos que o seu sentido é de uma natureza próxima à da linguagem.

Heidegger afirma que quando percorremos a floresta, percorremos antes a palavra floresta. Ou seja, quando entramos num espaço transitamos antes a linguagem que nos permite percorrer esse espaço. Esta ideia aproxima-se do princípio hegeliano de que “o real não é revelado senão pelo discurso”²⁹¹.

O *logos* ou reunião dos aspectos primordiais das coisas vivas fornece um *topos* ou lugar para a habitação.

“Quem habita a casa é aquele que domina a linguagem, aquele que constrói seu pensamento através dela.”²⁹² A linguagem e o espaço modelam o pensamento, e tanto linguagem como poesia são fundamentais para o habitar.

É através da morada poética que a terra pode ser salva, ou seja, que a terra pode ser trazida à sua essência para o seu surgimento genuíno. “É no âmbito do poético que a terra pode ser desencoberta – e consequentemente conservada e salva – como aquilo que é. No entanto, salvar a terra e morar sobre a terra não são duas coisas diferentes. É também o poético que ‘nos traz para a terra, fazendo-nos a ela pertencer, e assim trazer-nos para a morada’.”²⁹³

“‘A morada assenta no poético’ porque é apenas através do ‘dizer’ poético da linguagem que um mundo pode ser preservado.”²⁹⁴ Pensar e morar reúnem-se através do poético. O pensar, ao fazer uso da poesia, ilumina o local possibilitando o habitar.

A ligação entre pensar, poético e morar pode constituir uma alternativa à banalização da era tecnológica.

²⁹¹ Georges Matoré citado em “A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira”, António da Silva Gordo. P. 22

²⁹² Heidegger citado em “A boa-vida”, Iñaki Ábalos

²⁹³ Bruce Foltz, “Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza”

²⁹⁴ Ibidem

1

*A arquitectura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e tecto.*

*O arquitecto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.*

2

*Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.*

João Cabral de Melo Neto

*O sentido nasce num breve balbuciar
arredonda-se na boca, prende-se à visão
que de ver se encanta e se deslumbra
A imobilidade aparente povoa-se de brisas
enchendo de velas brancas o amado espaço
recomeça então a narrativa do alvor inicial
como estreia ondulante e misteriosa
enuncia-se nos montes que se tornam próximos
deixa no mar as rendas de sal, fruindo
o fluxo e o refluxo de tão inabarcável corpo
É a barca atlântica de antiquíssimas audácias
é o sopro interminável que vem rasgando os ares
Uma náutica aventura torna-se incandescente
e o olhar procura a sombra no excesso de visão
Como conter nas formas disponíveis em arcos
a vibração sem nome, a liberdade pura
como estender a todo o horizonte o ouro da transparência
No limiar está o princípio de todos os caminhos
o dia abre passo ao movimento novo
e os vislumbres dão rumo ao lúcido sossego*

Maria Teresa Dias Furtado

Limiar/Limite/Transição

Émile Durkheim elucida-nos que o espaço do homem não é uma entidade abstracta e natural, mas sim uma entidade culturalmente construída.

As distinções impostas ao espaço implicam o reconhecimento de fronteiras, ainda que imateriais. É a construção de limites que permite particularizar o espaço e, conseqüentemente dar-lhe sentido. O reconhecimento de fronteiras é antes de mais produto da linguagem. As diferentes culturas munem-se de sistemas artificiais para limitar e perceber o espaço. Certas “divisões, que lhe (ao espaço) são essenciais, donde lhe vêm? Por si só, o espaço não tem direita nem esquerda, nem alto nem baixo, nem norte nem sul, etc. Todas estas distinções vêm evidentemente do facto de valores afectivos diferentes terem sido atribuídos às regiões, e como todos os homens de uma mesma civilização representam o espaço da mesma maneira é preciso evidentemente que esses valores afectivos e as distinções que deles dependem lhes sejam igualmente comuns, o que implica quase necessariamente que sejam de origem social”²⁹⁵.

A questão da particularização do espaço conduz à questão do seu papel na constituição das identidades culturais. São as organizações espaciais que garantem a identidade social e cultural. “A relação com o espaço é assim, poderíamos dizer, universalmente garante da particularidade das identidades. O que quer dizer que a ‘dimensão espacial’ não pode ser apreendida directamente; ela só se manifesta na intimidade dos sistemas e das estruturas sociais, na intimidade dos dispositivos simbólicos”²⁹⁶.

Paul-Lévy e Segaud concluem que não há dispositivo simbólico sem a noção de descontínuo, sem a noção de um limite. Toda a organização espacial requer descontinuidade, o uso e jogo dos limites. A delimitação é assim um elemento fundamental na constituição e representação dos sistemas espaciais das sociedades.

O espaço não se organiza de maneira uniforme. As demarcações qualitativas no espaço dependem do universo interior do sujeito e do grupo social ao qual pertence; logo o meio tem mais de psicológico do que de geográfico. A comprová-lo estão o posicionamento e as características perceptivas do sujeito. Efectivamente, os dois factores que mais evidenciam a variabilidade do espaço são o movimento do sujeito no espaço (distâncias, intensidade da interacção sujeito-objecto, etc.) e o ponto de vista.

Descontinuidade do espaço

²⁹⁵ Durkheim citado em “Antropologia do Espaço”, Filomena Silvano

²⁹⁶ Paul-Lévy & Segaud citados em “Antropologia do espaço”, Filomena Silvano

Construímos muros, paredes, telhados, etc., moldando assim o espaço, por natureza invisível e intangível. Se Gregotti reconhece que o espaço não é "uma extensão uniforme e infinita, onde nenhum lugar é privilegiado: espaço [...] é formado por diferenças, descontinuidades"²⁹⁷ é porque o homem constrói limites, qualificando desta forma o espaço. Estas fronteiras que construímos são o sempre primeiro acto da prática arquitectónica e projectual.

O estabelecimento de limites ou fronteiras é um recurso necessário para ordenar e reger o espaço natural, por natureza ilimitado, invisível e intangível e, portanto, caótico. Só através da manipulação intencional de lugares intermédios, desenhados, construídos ou percebidos, podemos compreender e avaliar a expansão contida ligada à percepção dos "in-between's" materiais ou sensíveis. O espaço só é compreensível enquanto expansão conformada pelos limites e barreiras percebidas. Caso contrário, é substância intangível e ilimitada. A percepção dos limites está relacionada com a identificação de campos espaciais distintos.

A experiência da não-homogeneidade do espaço constitui a experiência primordial, simultânea a uma "fundação do mundo". É uma ruptura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o "ponto fixo", o eixo central de toda a orientação futura: "ponto fixo" absoluto, um centro.

A estrutura espacial conduz à ideia de hierarquização das diversas partes que compõem o espaço. O espaço tem um valor existencial, porque nada se pode começar, nada se pode fazer, sem uma orientação prévia (toda a orientação pressupõe a aquisição de um ponto fixo). Ao se fixarem limites, impõe-se uma ordem. Não se trata do espaço geométrico, mas de um espaço existencial e sagrado. Para viver num mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no caos da homogeneidade e da relatividade do espaço homogéneo e fluido.

Na extensão homogénea e infinita do espaço, onde não existe qualquer ponto de referência, nenhuma orientação pode efectuar-se. O espaço adquire um valor neutro: nenhuma ruptura diferencia qualitativamente as diversas partes da sua massa. A existência de centros não se consegue abolir.

Actualmente verificamos uma fragmentação que conduz à multiplicação de centros; o espaço torna-se uma massa composta por uma infinidade de lugares onde o homem se move. Passam a surgir vários centros dispersos pelo território que têm um carácter relativo e efémero.

Existem locais qualitativamente privilegiados, locais onde se revela uma outra realidade que não aquela de que participa a existência quotidiana do indivíduo, ganhando qualidades excepcionais, únicas. São "lugares sagrados" do universo privado de cada indivíduo. Ainda se conservam traços de uma atribuição qualitativa a partes diversas do espaço, embora não haja propriamente uma hierarquização do espaço. Deste modo, não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o "ponto fixo" já não goza de um estatuto único: aparece e desaparece consoante as necessidades diárias.

²⁹⁷ Vittorio Gregotti, "Uma nova agenda para a arquitectura", org. Kate Nesbitt

Heidegger recusa a “unificação” de espaço, pois tal implica a uniformização de todos os diferentes espaços no espaço único, ou seja, no espaço como representação universal para um sujeito. Os lugares são compreendidos por Heidegger como lugares da existência e constituem o próprio fundamento de qualquer espaço possível. Quando procuramos a essência mesma dos espaços é a eles que primeiramente devemos recorrer.

Para Gregotti, criar o lugar é o acto primordial da arquitectura. Este autor associa o simples acto da colocação de uma pedra no chão a um reconhecimento de um lugar, porque desta forma está já a modificar e medir esse espaço.

O lugar é caracterizado por limites, sendo experienciado como um dentro em contraste com um fora que o envolve. Um lugar está associado à ideia de centralização, e a partir dele criam-se tensões que resultam de forças centrífugas e centrípetas.

“O facto de o espaço se continuar a impor como um objecto revelador dos mecanismos identitários torna imperiosa a revisão da concepção mais clássica de lugar. Hoje todos os lugares se encontram em relação, directa ou mediatizada, com o exterior, e, por isso, pode afirmar-se que a construção do espaço identitário integra, sempre, a relação com o exterior. A questão da identidade deixa assim de ser limitada ao espaço da comunidade em estudo, para passar a integrar as interacções que este estabelece com outros espaços”²⁹⁸.

A construção do lugar depende de mecanismos de inscrição. Inscrever espaços significa deixar “escrita”, de forma expressiva, a presença dos homens num determinado ambiente. É a estes mecanismos que devemos as ligações indissociáveis entre os espaços e os processos de construção das identidades.

Os limites, de acordo com Heidegger, estão associados à ideia de definição, compreendida não apenas num sentido espacial, mas principalmente ligada à questão da identidade: um lugar é sempre um onde particular, delimitado, com uma identidade própria construída ao longo de um tempo. Esta identidade é partilhada intimamente com as entidades que nele se encontram.

Heidegger frisa uma quase identificação do ente com o seu lugar. Quando determinado ente perde o seu sentido, perde juntamente o seu lugar. A completa associação de ambos é inquestionável.

O limite é o princípio da identidade. Segundo Heidegger, o limite ou “A fronteira não é aquilo em que uma coisa termina, mas, como já sabiam os gregos, a fronteira é aquilo de onde algo começa a se fazer presente.”²⁹⁹

Todos os lugares possuem uma identidade, um carácter, uma qualidade peculiar. É na fronteira que carácter e lugar se combinam.

²⁹⁸ Filomena Silvano, “Antropologia do Espaço”

²⁹⁹ Martin Heidegger, “Ensaio e conferências”

Parede e distância

Christian Norberg-Schulz defende que “o objectivo primordial da arquitectura” é fazer um mundo visível; fazer esse mundo como uma coisa, “e o mundo que ela torna presente consiste naquilo que ela reúne”³⁰⁰. A finalidade da arquitectura deve ser o “cercamento”, a demarcação e a diferenciação de um lugar no espaço. O autor sublinha a relevância da parede, chão e tecto como elementos que estabelecem fronteiras, horizontes e enquadramentos da natureza.

A parede elevada sobre a terra é um limite de dupla face que define, separa e adequa artificialmente o espaço. A parede, regra geral, impõe-se como tentativa de estruturar um interior qualificado e regrado face a um espaço exterior natural, caótico e infinito.

A parede concentra um antagonismo entre autonomia e intimidade. Autonomia por ser um elemento separador, distinto, com uma força e espacialidade próprias; e intimidade por pertencer às duas realidades que delimita, por se relacionar com ambas: “Se como fronteira a parede é limite do espaço interior, ela também é limite do espaço exterior. De ambos recebe o impacto ambiental, a ambos pertence. [...] De ecrã onde se projecta em simultâneo o que se passa dentro e o que se passa fora, a parede converte-se num lugar de mediação, de permuta, por vezes de conflito; na realidade um lugar problemático. Como tal é um lugar de alta tensão poética.”³⁰¹

Na parede convergem todos os movimentos, todas as tensões da forma acabada. Segundo Giorgio Grassi é “o ponto final, o ponto de chegada e o ponto de calma”, que tem por vezes a tarefa de concentrar o próprio carácter da construção. A parede tem um papel mediador, representando uma espécie de capa que envolve o corpo da construção. Ela encontra-se ligada à própria definição de arquitectura e de limite; ela encerra e protege, é linha, espessura, entre dois domínios. É o “entre” ou limiar condensado ou, como diz Manuel Tainha, é “uma espécie de distância concentrada, uma condensação da distância.”³⁰²

Manuel Tainha define duas formas de conceber uma separação entre dois elementos ou entes: “uma, é interpor [...] uma distância [...] outra, é interpor-lhes um muro, uma parede.”³⁰³ Na parede e no muro é mais clara a ideia de fronteira, na distância a ideia de percurso.

Christian Moley ajuda-nos a entender a parede como espaço intermediário e a associar a ideia de distância à transição entre espaços. O autor diferencia, socorrendo-se de Bergson, espaço intermediário de espaço de transição: “o primeiro [espaço intermediário] corresponde a uma aproximação estática do espaço propriamente dito, com as suas qualidades que o tornam intermediário do ponto de vista da hierarquia, do *status* e do carácter (público/privado, interior/exterior, aberto/fechado, claro/escuro...). O segundo [espaço de transição] remete, quanto a ele, e uma noção de dinâmica, a da passagem de um espaço para outro, com uma transição atenuando a sua oposição.”³⁰⁴

³⁰⁰ Christian Norberg-Schulz citado por Kate Nesbitt em “Uma nova agenda para a arquitectura”, org. Kate Nesbitt

³⁰¹ Manuel Tainha, “Textos de arquitectura”

³⁰² Ibidem

³⁰³ Ibidem

³⁰⁴ Christian Moley, “Les abords du chez soi – En quête d’espaces intermediaires”.

Ou seja, há elementos intermediários – portas, janelas, soleiras, etc. – que se afirmam como limites lineares, “membranais”, ultrapassáveis com um passo apenas, e estruturas de transição – pórticos, arcadas, pátios, palas, etc. – dependendo a sua transposição de um percurso no espaço. Os primeiros são elementos de passagem, enquanto que os segundos podem suportar e promover o encontro e a paragem.

Arcada, átrio exterior, pátio, podem ser espaços de transição entre os domínios do público e do privado, evitando que o limite entre os dois domínios seja demasiado repentino. “São espaços que arquitectonicamente permitem mais possibilidades formais e funcionais, [...] distinta organização e controlo dos espaços interiores, maior salubridade... São espaços que permitem uma maior interpenetração entre os diferentes âmbitos, deslocação de usos e multiplicação de funções; funcionam como espaços de amortecimento, descompressão, amortização. [...] Precisamente por se assumirem como espaços de algum modo neutros, entre o público e o privado, por não estarem destinados na sua vocação primeira para nenhum tipo de programa específico, assumem-se como espaços aptos para o encontro e a reunião da cidade.”³⁰⁵

É nos elementos intermediários e estruturas de transição que se determina o modo como se colocam em diálogo as várias cenas ou os vários espaços.

Façamos desde já uma distinção clara entre a noção de limite e a noção de limiar. O conceito de limite remete a uma fronteira definida, marcada, reduzida ao papel de separação, ao passo que o conceito de limiar remete para uma zona, prende-se a uma dimensão temporal e ao movimento que está associado a essa zona liminar.

Limiar

O limiar é o ritual de passagem entre duas realidades, superando o limite como simples barreira física e material. É presença etérea poética de diversos usos e significações simbólicas de transição. “Todo o campo das pequenas percepções apreende-se como fenómeno de limiar”³⁰⁶.

Tomemos como exemplo uma igreja inserida numa cidade. Esta igreja participa, para um crente, de um espaço diferente da rua onde ela está implantada. A porta que se abre para o interior da igreja significa uma solução de continuidade, ainda que separe dois mundos distintos. O limite, a baliza, a fronteira, que distingue e opõe dois espaços qualitativamente distintos é paradoxalmente o lugar onde estes dois mundos comunicam; onde pode efectuar-se a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. O limiar que antecipa e contém, em parte, os dois espaços, indica ao mesmo tempo a distância entre dois modos de ser. No interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido.

³⁰⁵ Henrique da Silva, “O lugar do espaço de transição no espaço público”

³⁰⁶ José Gil, “A imagem-nua e as pequenas percepções”

O limiar e limites da habitação gozam de uma importância considerável. A porta, a janela, o pátio, mostram de maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço. “Porta e janela são os elementos que permitem ler os espaços, e base singular de toda a concepção de um espaço de transição. [...] Sendo ambos elementos de comunicação (entre ambientes/ambiências distintos) naturalmente fazem confluir sobre si relações que, bem ou mal, têm de ordenar, hierarquizar, intensificar ou anular.”³⁰⁷

Christian Moley suporta que o limiar é tido como espaço sem *status* de público nem privado. O limiar “é o lugar onde o encontro entre dois domínios ganha forma, o lugar onde duas regiões que retêm a sua completa integridade individual transbordam, onde são simultaneamente presentes.”³⁰⁸

Interessa-nos abordar a amplitude do conceito “limiar” enquanto “espaço-entre” ou “espaço in-between”, no qual confluem simultaneamente esferas pública e privada e espaços exterior e interior. O limiar corresponde ao momento de antecipação, precisamente o momento em que tendemos para o zero da transformação, ligado a percepções, práticas e dispositivos espaciais.

Esta passagem ou transição comporta transformações na ordem do corpo, porque dois momentos qualitativa e/ou quantitativamente distintos proporcionam diferentes invocações dos sentidos.

Passar uma porta, transpor a realidade do exterior para o interior, do público para o privado, é a culminação do momento de transição, da revelação de uma nova realidade e o abandono de outra. É o momento em que a percepção da realidade se altera.

“Van Eyck sublinhava o carácter humano, relacional, da porta, lugar de \ ‘um gesto humano maravilhoso: a entrada e a saída conscientes’. A porta, afirmava, \ ‘enquadra-nos à chegada e à partida, é uma experiência vital não apenas para aqueles que a transpõem mas também para aqueles que encontramos ou deixamos atrás dela. A porta é um lugar feito para uma ocasião. A porta é o lugar feito para um acto que é repetido milhões de vezes numa vida, entre a primeira entrada e a última saída’. Defendia que a porta não deve ser uma fronteira abrupta, uma simples superfície dividindo dois domínios. [...] A porta devia expandir-se e adoptar uma forma capaz de evocar as boas-vindas, de constituir um convite à pausa, à permanência.”³⁰⁹

Espaço pessoal,
territorialidade, privacidade

A partir do que Gustave-Nicolas Fischer desenvolve, Henrique Muga chega à conclusão que “a interacção entre o indivíduo e o ambiente arquitectónico se articula em torno de duas dimensões interdependentes: a espacialização das relações sociais e a socialização das estruturas espaciais. Trata-se de gerir a interacção entre o individual e o colectivo, entre o privado e o público, onde desempenham um papel fulcral três processos: o espaço pessoal, a territorialidade e a privacidade.”³¹⁰

³⁰⁷ Henrique da Silva, “O lugar do espaço de transição no espaço público”

³⁰⁸ Francis Strauven “Aldo Van Eyck: the shape of reality”

³⁰⁹ João Paulo Martins, “Os espaços e as práticas”

³¹⁰ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

Estes três processos são interdependentes, funcionando de modo integrado. O espaço pessoal é um espaço que não pode ser violado, definido por uma fronteira invisível de dimensões variáveis (já que se ajusta sistematicamente consoante a mudança de circunstâncias), movendo-se à nossa volta e acompanhando os nossos movimentos. É uma espécie de bolha invisível que nos envolve e separa de potenciais intrusos. “É uma concha subjectiva que se forma em torno do eu e concretiza uma série de extensões subjectivas do corpo e de vectores de apropriação do espaço, determinando uma diferenciação entre o eu e os outros.”³¹¹

Na cultura ocidental, quando nos detemos ou sentamos num espaço considerado público, achamo-nos imediatamente protegidos por uma esfera de isolamento, inviolável, como se construíssemos limites invisíveis. A esfera privada do indivíduo consiste numa zona privada que ultrapassa os limites do seu corpo. Já para a cultura árabe, um espaço público é genuinamente público, não reconhecendo concepções de limites imateriais.

Com territorialidade referimo-nos a um padrão de comportamentos associados com a ocupação de um determinado território concreto, fixo e delimitado por fronteiras visíveis que permanecem praticamente constantes. Trata-se de um conjunto de procedimentos através do qual um indivíduo ou grupo de indivíduos “reclama um território, o demarca, personaliza e defende”³¹², representando uma forma de controlo sobre o ambiente social.

A territorialidade está ligada à apropriação do espaço. A apropriação do espaço baseia-se na construção de locais onde nos podemos fixar. Ora, construir um local é criar barreiras, descontinuidades na vastidão do espaço contínuo e implica a escolha de um ponto em detrimento de outros. A territorialidade, enquanto marcação de um lugar, pode reflectir a necessidade de deixar marcas.

A territorialidade constitui a base para o desenvolvimento da identidade pessoal e do grupo. “O território é, no sentido mais pleno do termo, um prolongamento do organismo, marcado por signos visuais, vocais e olfactivos.”³¹³

A interacção social é sempre mediada pelo ambiente no qual se inscreve e se exprime. A sociedade projecta no espaço público a imagem que faz de si mesma e este deve influenciar a percepção de uma identidade colectiva dessa mesma sociedade. O mesmo se passa entre o indivíduo e seu espaço privado: aquele espera que o seu espaço de intimidade por excelência reflecta a sua personalidade e seus valores, enfim, seja feito à sua “imagem” e medida. É importante que o indivíduo e os grupos sociais se reconheçam como parte integrante do espaço e que também o sintam como seu.

A transição entre espaço público e espaço privado revela-se desde sempre difícil de conciliar, sendo esta situação ainda mais evidente se a sua separação é reduzida à formulação mais simples, à estrita separação linear, sem a existência de um elemento/termo de mediação.

³¹¹ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

³¹² Ibidem

³¹³ Edward Hall, “A dimensão oculta”

É verdade que o desenho do espaço deve criar e definir claramente as fronteiras entre diferentes tipos de lugares territoriais, no sentido de fornecer ao utente “níveis apropriados de controlo.”³¹⁴ Isto é particularmente relevante em territórios cujos domínios público/privado são difíceis de reconhecer, de forma a prevenir conflitos inerentes a invasões e a evitar utilizações inadequadas. É importante, e nisso concordamos com Hertzberger, que para este efeito se aliem gradações de confinamentos territoriais que suscitem a sensação de acesso/obstáculo, por exemplo, gradações de altura, uso de diferentes materiais, luz e cor diferenciadas, níveis variáveis do chão, portas mais ou menos grossas e mais ou menos transparentes, etc. O mesmo autor recomenda que a transição entre o edifício e o espaço exterior seja feita de forma mais articulada, de maneira a que um possa penetrar no outro. As estruturas de transição atenuam separações, relacionando espaços das mais diversas naturezas. Assim, não só as fronteiras entre interior e exterior se tornam menos pronunciadas, como também a divisão entre a esfera privada e o domínio público pode ser moderada.

Relativamente ao tema “visão-reclusão” (ligado a questões de privacidade), Hertzberger julga pertinente que os graus de abertura e de isolamento devam ser cuidadosamente doseados, permitindo as condições para uma grande variedade de escolhas e possibilidades, desde o total isolamento à união com outros. É sobretudo fundamental que um controlo do contacto, interacção social e dos acontecimentos nos diferentes cenários seja regulado. A “regulação espacial” não deve assentar exclusivamente em critérios funcionais, mas também em valores simbólicos.

Territorialidade e espaço pessoal interagem entre si na luta pela obtenção de um nível óptimo de privacidade.

A privacidade é um meio de definir as fronteiras pessoais do indivíduo e de gerir a interacção entre este e o meio social e de seleccionar a informação pessoal a ser revelada ou divulgada. O espaço privado é um espaço controlado (pode ser através de fronteiras), através das quais um indivíduo regula e controla com quem contacta, quanto e que tipo de contacto ocorre.

A privacidade é fundamental para a definição da identidade do indivíduo. Holahan reconhece três tipos de mecanismos para otimizar a privacidade: ambientais, comportamentais e culturais. Os mecanismos ambientais resultam da utilização de elementos tais como portas, muros, vedações, etc. Os comportamentais englobam mensagens como a linguagem corporal e a linguagem verbal (muito ligados ao espaço pessoal, portanto). Por último, há um grande número de práticas culturais usadas ao serviço da privacidade.

Há dois factores fulcrais que determinam a qualidade da privacidade: a definição dos limites entre o interior doméstico e o ambiente exterior e o plano e organização interior. A qualidade da privacidade é determinada pelos limites, elementos intermediários e estruturas de transição, como é o caso da espessura das paredes e muros, dimensão das portas e janelas, expressão e forma das fachadas, pertinência, desenho e características destes elementos e estruturas.

³¹⁴ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

Já a qualidade da organização interior depende do grau de hierarquização funcional (no ocidente a casa é essencialmente estruturada em torno do eixo público-privado), da natureza dos centros ou espaços de permanência e da natureza dos espaços de passagem e, finalmente, das características dos espaços de transição e distribuição.

Por vezes a dimensão pública e a dimensão privada são subvertidas por determinados grupos ou em certos contextos. Há grupos que utilizam a rua como espaço privado temporário. Este é o caso do *flâneur* (do qual falaremos adiante), pois utiliza a rua como casa; sente-se mais em casa na rua do que entre quatro paredes.

“Este colocar em questão, temporária ou permanentemente, o carácter público do espaço, por meio do uso, é também típico das zonas históricas de muitas cidades mediterrânicas: é o caso do pequeno comércio que incorpora o passeio como espaço da loja, da roupa a secar nas ruas, etc.”³¹⁵

O espaço público supõe domínio público, uso social colectivo. A sua qualidade pode ser avaliada sobretudo pela intensidade e qualidade das relações sociais que promove, pela capacidade de atrair, estimular identificação simbólica e integração cultural. O espaço público não deve ser algo que se especializa para determinado uso, deve ser plural e facilitar a adaptação a usos diversos ao longo do tempo. É sobretudo um espaço que solicita a participação dos indivíduos e conduz as pessoas para fora das suas esferas privadas.

Kant define o espaço público como espaço de liberdade, de troca de ideias e plataforma de possibilidade do pensamento. Um dos espaços mais caracteristicamente público é a praça, que, de acordo com Norberg-Schulz, é “um lugar de estacionamento psicológico dentro da paisagem cívica”³¹⁶.

Actualmente, o indivíduo utiliza o espaço público de uma forma individual, na presença de um colectivo com o qual não se relaciona. A sociedade já não é entendida como um conjunto de indivíduos mas como uma soma de individualidades.

Marc Augé afirma que a “sobremodernidade” revela excesso de tempo, de espaço e de individualismo. “Excesso de tempo, porque a história se acelerou de tal forma que tudo se torna acontecimento, ou, vistas as coisas de outro ponto de vista, por haver tantos acontecimentos já nada é acontecimento. Organizar o mundo a partir da categoria tempo deixou por isso de fazer sentido. Excesso de espaço, porque graças à mobilidade (de pessoas, bens, informações e sobretudo de imagens) sentimo-nos implicados no que se passa nos pontos mais remotos do planeta. Nesse sentido, Augé defende que o sentimento de excesso se encontra, paradoxalmente, associado a um “encolhimento” do planeta. Excesso de individualismo, por um lado, porque o actual mundo mediático contribui para o enfraquecimento das referências colectivas e suscita uma individualização dos procedimentos e, por outro, porque as singularidades (dos objectos, dos grupos de pertença) organizam cada vez mais a nossa relação com o mundo.”³¹⁷

³¹⁵ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

³¹⁶ Norberg-Schulz citado em “Psicologia da arquitectura”, Henrique Muga

³¹⁷ Filomena Silvano, “Antropologia do Espaço”

Com o advento da velocidade da comunicação e da deslocação passa a não haver uma obrigatoriedade de contacto e interacção humanos directos. Os novos meios de comunicação permitem a libertação do indivíduo dos limites espaciais e temporais, não sendo necessária a presença física para os intercâmbios e práticas sociais.

Além disso, à medida que a velocidade aumenta, a participação sensorial decresce progressivamente. O indivíduo assume uma nova postura relativamente aos limites anteriormente aceites, ganhando progressivamente mais autonomia e mobilidade. Este novo mundo móvel que vai surgindo não se baseia num sistema estável de lugares, mas na liquidificação do espaço.

As cidades são hoje definidas por fluxos invisíveis – informação, comunicação, economia, etc., deixando de ser compostas por lugares, para se converterem em fluxos.

Os fluxos e território instável da informação reúnem-se à nossa volta como mundo dotado de forma, funcionalidade e sentido.

Norberg-Schulz aponta a perda do sentido de lugar como causa da alienação do indivíduo. A relação do homem com os espaços públicos desumanizados e os espaços domésticos desqualificados é de alienação. O homem perde a sua voz; perde direito ao seu lugar no mundo; perde a sua base existencial.

O tratamento dos espaços de transição é fundamental para a humanização dos edifícios e aproximação das pessoas e para qualificar tanto o espaço público como o espaço privado. A matéria conforma o imaterial. Só com o tratamento cuidadoso dos limites e transições podemos então alcançar a dimensão simbólica que Jordi Borja e Zaida Muxi reconhecem ser fundamental “para identificar os espaços como referências de cidadania, fazer dos pontos de intersecção e esferas lugares com sentido e atribuir às novas centralidades as características das antigas: multifuncionalidade, intercâmbio, lugares e encontro e de expressão”³¹⁸.

Com os avanços das redes virtuais ergue-se um novo corpo contemporâneo que procura superar os limites físicos. O nosso corpo é invadido pela tecnologia e depende desta. Tanto ele se torna arquitectura como a arquitectura se torna mais corpo, desenvolvendo uma maior sensibilidade à corporeidade do homem e constituindo cada vez mais um prolongamento do corpo deste. “Assim, o arquitecto já não projecta apenas para o corpo de carne e osso nem apenas para o ambiente sensorial deste corpo, tem agora de considerar também corpos virtuais reconfigurados, que podem sentir e agir à distância.”³¹⁹

Esta osmose do corpo com a arquitectura e com o espaço é também, como já vimos no contexto actual da descrição, altamente explorada na literatura.

Heidegger é o filósofo da unidade interior-exterior. O filósofo ampara que o ser-no-mundo toma, em sentido literal, para si o espaço. Esta afirmação não está ligada à representação espacial, mas sim a um trazer para dentro de si o espaço. O sujeito age através do espaço, rompendo a rigidez, as fronteiras, entre o dentro e o fora.

³¹⁸ Jordi Borja e Zaida Muxi, “El espacio publico, ciudad y ciudadanía”

³¹⁹ Bárbara Vasconcelos, “Tão *concreto* como uma pedra líquida – O betão armado, o corpo e a arquitectura”

As cidades moderna e contemporânea transformam a dicotomia e hierárquica relação entre público e privado numa associação mais próxima e mutuamente envolvente de íntimo e social. Fronteiras entre público e privado esbatem-se, são posicionadas como categorias inseparáveis, e a cidade é o ambiente no qual uma produz e sustém a outra.

Arquitectura como ficção
realizada

Vivemos num período que procura incessantemente abolir fronteiras, limites, quer físicos, quer sociais, quer culturais, numa tentativa de libertação do espírito da matéria.

Devemos questionar a dissolução do limiar arquitectónico e a sua metamorfose em algo menos palpável. A noção de transição torna-se dúvida.

Reconhecemos que a relação entre público e privado já não é fixa, e as fronteiras entre interior e exterior esbatem-se, tornam-se efémeras. Testemunhamos a comunhão entre espaços de âmbitos distintos.

Hertzberger divaga que os conceitos de interior e exterior são relativos e sugere que com a selecção dos materiais e meios arquitectónicos adequados o domínio público pode parecer mais íntimo e o domínio privado pode ficar mais acessível. Holahan considera que os grandes espaços abertos e a utilização vulgarizada do vidro diminuem a privacidade visual e acústica. A presença visual e acústica do exterior no interior impede que uma “interioridade” espacial se realize plenamente.

No contexto da cidade actual, o Eu privado é protegido do olhar fixo público e, talvez por este motivo, se projecte teatralmente: a metropolis permite anonimidade, e é essa anonimidade que vai permitir que a interioridade do individuo se revele. “Num sistema organizado segundo o principio do isolamento ‘suave’, os ideais e valores públicos não podem deixar de declinar, enquanto permanece apenas a demanda do ego e do seu interesse próprio, o êxtase da libertação ‘pessoal’, [...]: hiper-investimento do privado e, por conseguinte, desmobilização do espaço público.”³²⁰

A arquitectura globaliza-se, não só pela criação de certos padrões mundializados, mas também pela infinidade de ligações e sobreposição de layers informacionais que distendem os lugares num espaço global, de natureza fluida e dinâmica. O estudo do espaço dos edifícios e da sua relação com os lugares revela-se insuficiente; devemos lançar-nos, principalmente, no estudo da mobilidade que marca os “não-lugares” por onde transitamos.

Serão a dissipação do limite, a desmaterialização da parede, etapas conquistadas pelo homem na sua percepção do espaço?

Até que ponto os novos meios de comunicação e transporte e a reestruturação das relações sociais nos transformam numa espécie de nómadas, aspirando à reformulação dos espaços como objectos efémeros, de consumo, descartáveis?

Numa era em que os contornos físicos se esbatem, revela-se pertinente questionar o espaço no âmbito da apresentação arquitectónica-literária. A literatura celebra a impossibilidade do olhar único, torna plausível o contraditório. O espaço literário acentua o diálogo entre técnicas a caminho de uma desmaterialização.

³²⁰ Gilles Lipovetsky, “A Era do Vazio”

Não devemos continuar a distinguir o real do virtual, pois certos dispositivos permitem apagar suas fronteiras. Faz, sim, sentido, falar de realidades-múltiplas e manter a distinção entre real e ficção. Ao confrontarmos esta dialéctica estaremos a questionar a perenidade e transitoriedade da arquitectura, numa época regida cada vez mais por fluxos e dinâmicas que provocam um processo de desterritorialização e desmaterialização.

Apelamos então a uma desterritorialização da observação e do olhar para a compreensão destes fenómenos. O nascimento de visões mais flexíveis do espaço, mais próximas da nova ideia de fronteira (tida não como separação de espaços estáveis, mas como espaço deslizante, movediço), permite uma maior aproximação à complexidade do espaço contemporâneo.

Quando Robert Venturi compara Las Vegas a Veneza, amplia a realidade, torna verosímil a continuidade de tempos e espaços remotos entre si. A cultura pós-moderna resulta do conflito da “alta cultura” com a “baixa cultura”, do passado com o futuro. A literatura apodera-se recorrentemente desta erosão – o lugar onde o erudito e o vernacular, a novidade e a tradição, comunicam.

Caminhamos para a transformação da arquitectura em literatura – em narrativa mediática, ficção espacial onde se verifica uma colisão de tempos.

Hoje, mais do que nunca, assistimos a uma explosão da arquitectura em várias direcções e a quimera de um universo unitário cede lugar à multiplicação de fragmentos com uma narrativa interior.

A arquitectura assume uma realidade imediata, que pretende ter a mobilidade, o carácter artificioso e a fantasia da literatura. Está a transformar-se em narrativa ficcional – construção engenhosa de imagens que habitamos como uma ficção realizada.



*Vivemos nas cidades
As cidades vivem dentro de nós...
O tempo corre
Migramos de uma cidade para outra,
De um país para outro
Mudamos de língua,
Mudamos hábitos,
Mudamos opiniões,
Mudamos vestuário,
Transformamo-nos.
Tudo se transforma, transforma-se velozmente.
Sobretudo as imagens,
As imagens, as cidades à nossa volta
Transformam-se e multiplicam-se
Com uma velocidade frenética.*

Wim Wenders

O estrangeiro, o *flâneur* e a deambulação pela cidade

A experiência de Carlos de Oliveira baseia-se em imaginar e reconstruir o mundo exterior a partir do interior, tanto que o mundo imaginário se projecta nas paredes da habitação; a partir de Nuno de Bragança, a cidade torna-se interior. Ambos os autores traçam trajetórias de experiências imagísticas através de diferentes contextos e construções, literárias e arquitectónicas.

Olhar arquitectónico e
olhar cinematográfico

Já vimos como funciona a memória em “Finisterra”. O narrador busca freneticamente, através da memória, do seu interior e da matéria subjectiva que o constitui, moldar e reger o exterior. Ao espaço que envolve as personagens são decalcadas imagens dos seus interiores; resultando uma fusão de diferentes planos e esferas. Surge uma redefinição da intimidade e do habitar. Em “Directa”, ao perceber a cidade o sujeito activa a memória, transpondo a realidade exterior para um universo interior. Daqui resulta a invenção de uma nova interioridade, já que ao espaço físico da cidade são atribuídas intenções e desejos que remetem ao interior do sujeito que a habita, constituindo-a como imagem. Verificamos processos inversos em “Directa” e “Finisterra”: o sujeito constrói o seu percurso interior a partir da realidade física, a qual lhe desperta memórias e carga emotiva subjectiva, na primeira obra. Em “Finisterra” a realidade exterior é experienciada através de uma matriz interior das personagens.

O distanciamento que os heróis das obras exploradas ganham relativamente ao ambiente das multidões e ambiente familiar é pensado no sentido de lhes ser permitido experienciar a cidade como algo líquido e a casa como cenário quimérico ou onírico.

A experiência de Kierkegaard como *rentier* baseia-se em imaginar a cidade a partir do interior; a cidade torna-se interior com o *flâneur* de Baudelaire e Walter Benjamin. Em a “Viagem à roda do meu quarto” o narrador evoca imagens a partir de objectos e obras que encontra no interior do quarto; a deambulação do *flâneur* pela cidade e a observação de seus habitantes permite associá-los a uma série de imagens.

Ainda que a narrativa de “Finisterra” esteja marcada pelo dinamismo do discurso e o narrador assuma a necessidade de percorrer a casa, e de “Andar altas horas através da casa: às escuras e sem tropeções”³²¹, a posição que este assume no interior da casa é fortemente estática, porque a sua acção passa-se dentro das quatro paredes da casa. Já em “A noite e o riso” e em “Directa” as personagens-principais movem-se sem cessar fundamentalmente nas ruas e lugares da cidade. Um requisita os objectos domésticos e estímulos exteriores como transportes que cultivam os seus pensamentos, outros perambulam pela cidade, tecendo narrativas visuais e sensoriais.

De acordo com Sergei Eisenstein existem dois tipos de olhares espaciais: o cinematográfico e o arquitectónico. O olhar cinematográfico surge quando diversas imagens passam diante de um

³²¹ Carlos de Oliveira, “Finisterra”

observador imóvel; o arquitectónico resulta da movimentação de um observador entre uma série de fenómenos dispostos cuidadosamente e que ele absorve segundo o seu sentido visual.

Nas obras “A noite e o riso” e “Directa” prevalece o olhar arquitectónico e “Finisterra” explora fundamentalmente o olhar cinematográfico. Em ambos os olhares o desdobramento do corpo é a chave tanto para a imaginação como para a movimentação.

A percepção do espaço pressupõe geralmente dois corpos: este desdobramento do utente requer um novo alinhamento entre o mundo imagístico e espacial. Barthes fala-nos deste desdobramento a propósito do visionamento de um filme no cinema, mas pensamos que a experiência e percepção do próprio espaço podem também implicar a existência de dois corpos. Um corpo “narcisista”, como lhe chama Barthes, que olha absorto, perdido, enquanto constrói pensamentos e narrativas, observando as suas projecções mentais no exterior e das quais não se consegue destrinçar. Este olhar é profundamente cinematográfico, associado a imagens mentais. O segundo corpo movimenta-se no espaço e deixa-se seduzir ou atenta a tudo o que excede as imagens que a mente cria; está permanentemente disposto a envolver-se com o que excede o momento absortivo do visionamento da projecção do Eu no espaço. É este olhar arquitectónico que permite que se construa uma visão ampla do espaço e se reconheça a dimensão primordial do mesmo. É, tal como Barthes afirma, como se o corpo do indivíduo se desdobrasse em dois corpos simultâneos: um que resulta de construções narcísicas e outro que se envolve com tudo o que excede a realidade interior do sujeito. O narrador de “Finisterra” considera explicitamente estes dois corpos: “estou a viver por conta própria e a sonhar por conta de alguém.”³²²

É uma espécie de desdobramento semelhante que torna possível a viagem exterior no interior da casa em “Finisterra” e a transposição da cidade para um domínio interior nas obras de Nuno Bragança.

A casa, assim como a cidade, oferecem ‘travellings’ sucessivos de imagens que se apresentam como espelhos do interior das personagens. Ainda assim há uma realidade material, física que os ultrapassa e que os posiciona num contexto espacial específico.

Em “Viagem à roda do meu quarto” Maistre apercebe-se que é a imposição de constrangimentos físicos ao indivíduo que se revela o motor da viagem interior, mais do que qualquer liberdade iminente. Enclausurado em seu quarto, o narrador desta obra faz uma expedição a lugares do imaginário, impelido pelos objectos e elementos que encontra no interior deste espaço.

Também Simmel apoia que as opressões de alguns espaços da cidade motivam a digressão da mente. “A importância de que se reveste, para a independência do indivíduo, a atitude de reserva e de indiferença, bem como as condições mentais da vida dos grandes aglomerados, só é realmente apreciada nas densas multidões das metrópoles, em que o limitado espaço de movimento e a proximidade física dos indivíduos justificam de imediato o seu distanciamento mental.”³²³

³²² Ibidem. P. 99

³²³ Georg Simmel, “Antropologia do Espaço”

Talvez possamos assim perceber de que forma os espaços privados de excelência podem criar laços com o exterior e a esfera pública e os espaços assumidamente públicos podem ser os espaços que mais encorajam a revelação do nosso Eu mais privado e profundo.

Isto deve-se ao facto de entendermos e habitar-mos o espaço, apoiando-nos não só em factores estéticos e funcionais, mas também em questões de empatia e cumplicidade, memória e significado.

“A noite e o riso” e “Directa”, que temos vindo a apontar ao longo da dissertação, datam de 1969 e 1977 respectivamente. A primeira obra resulta de uma experimentação e desconstrução da narrativa, aliada a uma escrita de pendor surrealista. Nuno Bragança apresenta um estilo inovador – alia a metáfora dinâmica e transfiguradora, um forte imagismo e o cruzamento de vários planos de expressão.

“A noite e o riso” e “Directa” têm uma forte componente social, apontando a desarticulação íntima dos sentimentos e valores. Em ambas as obras emerge o desassossego humano examinado através da deambulação pela cidade.

Grande parte da obra de Nuno Bragança revela a incapacidade do indivíduo se enraizar tanto em termos espaciais como em termos sociais. É o seu distanciamento de tudo o que implica um ponto gravitacional, hierarquias e restrições, que lhe permite ter visão tão clara e nítida dos lugares e grupos sociais por onde se movimenta e assim reflectir literariamente sobre eles.

O espaço de eleição dos romances de Nuno Bragança é a cidade. Para Barthes, a percepção da cidade é íntima, interiorizada; neste processo ilusão e consciência estão ligadas.

Kevin Lynch aponta quatro causas para os problemas da grande cidade: “carga de tensão perceptiva imposta pela urbe; falta de identidade visual, que dificulta a sensação de andar em nossa própria casa; angústia inerente à impossibilidade de compreender a sua linguagem, devida à ambiguidade, promiscuidade, confusão e descontinuidade das paisagens urbanas actuais; rigidez, falta de sinceridade e de franqueza da cidade.”³²⁴

Simmel sugere que a habituação e a insensibilização são atitudes de defesa do indivíduo face ao mosaico ininterrupto de estímulos sensoriais e mentais da cidade. Esta complexa massa gera tensão, a que o cidadão deve adaptar-se, criando então um distanciamento emocional como forma de se defender.

“Tornar-se *blasé* supõe assim uma incapacidade para reagir adequadamente aos impulsos mentais da cidade, mas a questão essencial é que se trata sobretudo de uma posição defensiva. Ao reagir parcialmente aos estímulos externos, o indivíduo metropolitano desenvolve uma espécie de invólucro protector contra o excesso de estímulos.”³²⁵

Atitudes de defesa do indivíduo perante a cidade

Há uma grande afinidade entre os heróis de Nuno Bragança e o estrangeiro de Simmel e o *flâneur*. O indivíduo, na cidade

O estrangeiro

³²⁴ Henrique Muga, “Psicologia da arquitectura”

³²⁵ Leach, Neil, “A anestética da arquitectura”

contemporânea, assume sempre algumas características do estrangeiro e do *flâneur*.

A contemporaneidade sobrevaloriza o transitório, fugaz, efêmero. São a mobilidade e os fluxos que actualmente estruturam o espaço e a sociedade. “A mobilidade torna-se, portanto, condição de adaptação e de participação na vida urbana. A sua significação torna-se positiva, ao passo que [...] era negativamente entendida nos meios pré-urbanizados, onde constituía um factor de desorganização.”³²⁶

O acto físico de nos movimentarmos no espaço relaciona-se com a diminuição dos constrangimentos espaciais e sociais.

Park intui que o facto de um indivíduo se deslocar no espaço lhe garante uma experiência particular do mesmo. Essa experiência, única e que lhe é própria, concede-lhe um “ponto de vista independente”, tornando-se o ponto de partida das acções individuais.

“Se a errância é a libertação relativa a todos os pontos dados no espaço e se opõe conceptualmente ao facto de se estar fixado num ponto, a forma sociológica do estrangeiro apresenta-se como a unidade dessas duas características.”³²⁷

O estrangeiro vagueia pela cidade, palco propício aos delírios da mente, acumulação de expressões que revelam espíritos e culturas diferentes. Passível de ser confrontada e vivida, oferece um labirinto de experiências reais enriquecido pela interminável teia de relações, percursos e sensações que desperta.

A figura do estrangeiro articula, espacial e culturalmente, a proximidade e a distância; tece os vários lugares por onde transita num todo fluido e contínuo. “Se a mobilidade se introduz num grupo fechado, ela arrasta com ela essa síntese de proximidade e de distância que constitui a posição formal do estrangeiro.”³²⁸

O estrangeiro aparentemente não se fixa a estrutura rígida alguma. Esta personagem habita todos os lugares, sem se fixar a nenhum, está em todos os lugares e simultaneamente não está em lugar nenhum. O estrangeiro não é o sujeito que viaja da sua terra natal para uma outra terra; é antes o indivíduo que permanece e se apresenta como o potencial viajante, com total liberdade de “ir e vir”.

“Eis-me – pela primeira vez entre muitas, futuras vezes – em fuga pela Cidade. Casas, árvores, gente e bicharada corriqueira perpassando de cada lado deste meu corpo em esforço de marcha acelerada. Necessidade de abandonar rapidamente um sítio, e por isso correndo para outro – qual ele será, quem sabe?”³²⁹

O estrangeiro move-se como “se tivesse necessidade de estar sempre noutro lugar, de ser ‘transportado’ e envolvido por uma atmosfera ambiente sincopada; tudo se passa como se precisasse de uma ‘desrealização’ estimulante, eufórica, ou inebriante do mundo”³³⁰. O estrangeiro aspira ao ritmo e a uma participação de todo o corpo e de todos os sentidos; face esta que manifesta o seu processo de permanente flutuação. Ele tem a liberdade e capacidade de ser um livre agente do seu tempo e espaço, menos pregado às organizações

³²⁶ Remy e Voyé, “Antropologia do Espaço”

³²⁷ Georg Simmel, “A antropologia do espaço”

³²⁸ Ibidem

³²⁹ Nuno de Bragança, “Nuno Bragança Obra Completa – A noite e o riso”. P. 39

³³⁰ Gilles Lipovetsky, “A Era do Vazio”

fixas e pesadas, pois não pertence verdadeiramente a nenhum mundo – nem ao mundo que abandonou, nem ao novo mundo que encontra. Pode circular na sua terra natal, no entanto está condenado a não se integrar nem a pertencer a nenhum lugar específico e grupo social definido. O estrangeiro não tem raízes, não só num sentido material, mas também num sentido metafórico e afectivo.

O estrangeiro concentra as ideias de mobilidade espacial, ruptura com a comunidade de origem, relações sociais fundadas na indiferença ou conflito. É uma figura tipicamente contemporânea, marcada pelo movimento e um estar situado entre os lugares, nos “in-between’s”. Esta posição afecta as dinâmicas espaciais e vínculos comunitários.

A cidade torna-se a habitação do *flâneur*; sente-se mais em casa entre fachadas, que o cidadão comum entre as quatro paredes de sua casa. Baudelaire desenvolve esta figura parisiense que deambula por Paris do século XIX com o objectivo de a experienciar.

A prática da *flânerie*

Tanto o *flâneur* como o estrangeiro concentram uma significativa relevância para o entendimento dos fenómenos urbano e moderno, pois estão associados à mudança de ritmo na cidade. São figuras que clarificam alguns problemas da vida da cidade respeitantes ao espaço e ao tempo. São chaves para entender e retratar a cidade. A sua importância não se prende exclusivamente ao acto físico de flânar, mas também à sua filosofia de pensar e viver.

O *flâneur* é um observador que caminha sem objectivo e sem um rumo definido, procurando apreender cada detalhe. Tem uma nova percepção da cidade. Esta figura não “deve justificações ao tempo”, tendo a rua como principal fonte de inspiração.

A rua é um canal, lugar predilecto do *flâneur*, associada ao ritmo a que este aspira. O *flâneur* refugia-se, sempre que possível, dos lugares cruzados por carruagens. Está inicialmente associado às arcadas – espaços públicos protegidos do tráfego da cidade. Apesar de ser uma figura marcada pela mobilidade, o *flâneur* afasta-se das circulações rápidas da cidade.

O *flâneur* é um poeta que se retira da sua vida privada e procura na esfera pública um sentido. “Ele é o homem que só está existencialmente em casa quando não está fisicamente em casa.”³³¹ A imaginação do *flâneur* persiste na sua intuição da fluidez das coisas.

Para Baudelaire, um homem só atinge a sua totalidade e satisfação existenciais através dos “banhos de multidões”, através do fazer; o homem que vive numa caixa, isolado, e que se limita a existir, é um homem incompleto. A realização do homem passa então pela evasão da esfera privada.

O herói moderno vive nos espaços públicos da cidade; “o *flâneur* é basicamente o herói da modernidade.”³³²

O *flâneur* é o espectador privilegiado do espectáculo composto por lugares e espaços da cidade. O seu olhar procura deter-se em coisas que completam a sua identidade incompleta.

³³¹ Keith Tester, “The *flâneur*”

³³² Ibidem

A prática da *flânerie* consiste na afirmação do sujeito como único centro permanente que observa a realidade fugaz e transitória da cidade. Não tem necessidade de percorrer vastos espaços físicos para descobrir amplos espaços do imaginário.

Quando se alia a racionalidade à experiência da cidade todos os seus mistérios desvanecem. Balzac, citado por Walter Benjamin, alega que a numeração das casas retira a poesia da cidade e do que se esconde atrás das portas das casas. “Pobres mulheres da França! Bem queríeis ficar incógnitas, para tecer o vosso pequeno romance de amor. Mas como haveis vós de conseguir tal coisa numa civilização que manda registrar nas praças públicas a partida e a chegada dos fiacres, [...] que atribui números às casas e em breve terá o país inteiro, até à mais ínfima parcela, registado nos seus cadastros?’ Desde a Revolução Francesa que uma extensa rede de controles vinha apertando cada vez mais a vida burguesa nas suas malhas. O censo dos imóveis na grande cidade fornece uma referência útil para essa progressiva normalização.”³³³ Segundo o autor, a numeração das casas é, no fundo, a redução da cidade a um único sentido. Esta castração impossibilita a *flânerie* ao estipular o significado e a ordem das coisas, já que flânar sustenta a possibilidade de serem acrescentados segredos às coisas.

A racionalização também questiona a *flânerie* ao impor a disciplina do tempo. A *flânerie* apoia-se na irrelevância do tempo; apenas se deixa guiar pela sucessão natural do dia e da noite.

Desterritorialização em
“A noite e o riso”

“No dia a seguir àquele em que comecei a usar risca ao lado fui transportado para uma habitação na berma da cidade. Pela poeirenta rua deslizavam carros, volumes, carteiros e toda a sorte de animais. Como um rio, o barulho do que na rua decorria se raspava de encontro aos muros da que, agora, era a minha casa. Lá dentro, na fofa viuvez de um canapé acolchoado [...] quando a noite caía e a rua se tornava numa tira preta colada aos vidros, eu ia sentar-me na casa de banho para ouvir pingar as torneiras, pois tinha medo do silêncio.”³³⁴

O narrador anuncia assim a tensão que o acompanha durante toda a narrativa: por um lado nasce e cresce num universo familiar de valores rígidos e de super-protecção, por outro lado, é sistematicamente “atacado” por uma realidade totalmente oposta – o submundo desregrado da cidade – que aparentemente não tem limites e onde vai ingressar tempos mais tarde.

A passagem citada indicia o confronto entre a vida e educação recebida em casa, altamente regidos por valores inflexíveis, severos, que a imagem do muro trata simbolicamente de conter, e vida urbana, caótica, ébria de uma Lisboa em permanente rebuliço, carente tanto de estruturas hierarquizadas como de elementos definidos, transmitida na imagem do “rio”. Lisboa é então algo sem forma, líquida, onde várias sensações e sentidos são estimulados.

³³³ Walter Benjamin, “A modernidade”

³³⁴ Nuno Bragança, “Nuno Bragança Obra Completa – A noite e o riso”. Pp 17, 18

O narrador verifica uma face sombria da cidade à noite, ainda incógnita, névoa ou “tira preta” que ameaça os vidros da casa e particularmente a personagem.

O conflito interior, gerado pela tensão entre as suas origens e a cidade ébria, é apresentado muitas vezes ao longo do romance, através do recurso a elementos espaciais e arquitectónicos que se aplicam não só a descrições do espaço, mas também a acontecimentos, sensações, sentimentos, personalidade das personagens, identidade dos grupos sociais, etc.

Para reforçar os contrastes existentes entre ele e a realidade que o rodeia recorre frequentemente a imagismos que articulam personagens e grupos sociais com elementos arquitectónicos. Às distintas personagens e grupos correspondem distribuições espaciais distintas que acentuam os mundos diferentes a que pertencem.

As oposições ao nível dos componentes e da distribuição espacial contribuem para uma simbologia muito própria. É como se Nuno Bragança pudesse edificar as suas personagens através do emprego exclusivo de elementos espaciais e arquitectónicos e desse assim forma aos diferentes tipos de personalidade que nos pretende esboçar. Recusa as descrições físicas e psicológicas exaustivas dos intervenientes, que poderiam implicar o recurso a termos e expressões bastantes abstractos, vagos e generalistas, colocando-nos perante personagens “objectificadas” e perfeitamente reconhecíveis, porque associadas a imagens delineadas de grande definição e carga simbólica.

“Eu não nasci com à-vontades pelo corpo. Corrijo: não os lembrei senão recuperadamente, ao pouco a pouco. Simão Cara de Cão: um paredão, rochedo natural. E eu, sempre isto: meio pedreiro meio monte de pedra, solta, a empilhar com método e a afirmar na aplicação de argamassas, sucessivas.”³³⁵

É fundamental ter presente que os caminhos activados pela memória começam exactamente com a referência à casa. Esta representa o contacto inicial do narrador com o mundo, enquanto ser consciente do seu corpo e do seu Eu.

Ainda preso às recordações da infância, o narrador evoca a memória de um melro que entra na casa e destabiliza a família. É notório como a casa constitui uma bolha, como que numa estufa criada pela família, que evita, receia e exclui tudo quanto provem do exterior e invade a casa.

O narrador parte da casa para posteriormente se lançar ao conhecimento da cidade. Esse microcosmos que é a casa, onde há um primeiro reconhecimento do espaço e do Eu, é explorado desde os seus espaços amplos até à “lasca de vidro”.

“Recordo apenas como me encontrei percorrendo corredores e salas, sentindo o frio do oleado nos descalços pés! [...] nas minhas deambulações, buscava as portas iluminadas dos quartos onde havia gente acordada.”³³⁶

A sucessão de corredores e salas da sua casa, que pela descrição parece fazer-se de forma labiríntica, estabelece um paralelismo com a

³³⁵ Ibidem

³³⁶ Ibidem

cidade, suas ruas e espaços, que o narrador atravessará mais tarde sem ponto de partida, sem destino, sem chegada. Da exploração da casa, segundo corpo do narrador, resulta: “a alegria de descer as escadas a correr e às escuras pois eu sabia os degraus de cor [...]; e os grandes ratos que havia na cave vinham trotar pelos corredores”³³⁷ “Passeios nocturnos” pela casa que encontram uma nova escala na cidade.

O colégio marca a transição entre a clausura da casa e a abertura ao mundo. O narrador menciona um pardo casarão onde há uma “insistente repetição de corredores sombrios, assentos rijos”³³⁸, e as janelas são altas e aparentam nunca ter sido abertas, pois permanecem cobertas de poeira.

Descreve-nos a sensação de entrar no Tribunal do Colégio como quem penetra num beco.

Depois de um incêndio no colégio é confrontado com a sua nova condição: encontra-se em liberdade pela cidade. No seu primeiro contacto com o “exterior na sua plenitude”, o narrador descortina o crescimento desenfreado da periferia de Lisboa. Confessa-nos, que a partir de então, se torna “nómada”.

“A derriba do Colégio ocorrera ao cair da noite e ao levantar da Cidade, pois o amaldiçoado estabelecimento situava-se numa orla desta, onde novos prédios brotavam trimestralmente de letras de empreiteiros. Aos edifícios novos ou em construção sucedia-se bruscamente o campo – trigo, oliveiras, couves, tudo isso. Havia até um ribeiro e uma pequena ponte. Estava eu atravessando esta e vi uma fogueira com um molho de gente acocorada em volta.”³³⁹

A transição da “casa” e da tradição cultivada pela família para o mundo descomedido de Lisboa é concentrada na figura da ponte. A ponte marca o abandono de uma realidade e a transição para uma outra; é o símbolo da viragem. Ao atravessar a ponte, o narrador estabelece a primeira aproximação directa à cidade real e a uma realidade diametralmente oposta à das suas origens – os subúrbios e pobreza.

“Olhando os circunstantes, vi-me rodeado por pessoas de quase todas as idades, sexos e graus de desalinho. Vi mais: na encosta [...] amontoava-se um conjunto de cabanas de ferro – obviamente o bairro em que viviam. Alguns momentos de conversa bastaram para me informar do essencial acerca deles: tratava-se de baixos vultos, sacudidos pela Cidade que eles próprios agitavam nos diversos pontos em que se desenrolava a sua actividade ganha-pão. [...] Falta de dinheiro e presença de espírito levaram-os a se instalarem naquela margem da Cidade, em cujas fauces entravam e saíam diariamente”³⁴⁰

Agora, nesta Lisboa que abraça o narrador por inteiro, a vida acorrentada desaparece, e são a dessubstancialização e desterritorialização que o condenam, ou seja, a perda de um centro de gravidade. O narrador liberta-se da submissão a hierarquias hereditárias e força da tradição. “Fui assim ungido. De óleos santos, num contexto que não tive tempo para aprofundar: Lisboa-aos-saltos;

³³⁷ Ibidem

³³⁸ Ibidem

³³⁹ Ibidem

³⁴⁰ Ibidem

brutal, talvez infecciosa e hereditariamente carregada. Mas livre e solta como um coelho corre o mato ao cair da tarde”.³⁴¹

O indivíduo moderno não se fixa num determinado centro. Prende-se mais ao trajecto do que ao ponto fixo. Ele oscila permanentemente e tem uma identidade fragmentada. Oposições e antinomias rígidas esbatem-se; surgem sistemas cada vez mais abertos e flexíveis e fronteiras em perpétuo deslocamento. Esta cultura da personalidade, do individualismo, da atomização e desterritorialização do espaço público e social e do desregramento dos sentidos, tem o Eu como único centro.

³⁴¹ Ibidem

Conclusão

“O olhar escreve, ou melhor: a caneta vê.”³⁴²

O panorama actual da literatura estrutura-se na miscigenação de géneros e as obras estudadas são disso um bom exemplo. Além disso, a literatura move-se continuamente entre temas elevados e mundanos, entre propósitos nobres e triviais. Também podemos dizer que tal acontece com a arquitectura pós-moderna; uma arquitectura marcada pela dialéctica e conciliação de vários estilos. Constatamos, a partir das diversas leituras, que a partir da modernidade se gera uma confluência de opostos, que passam a coexistir num mesmo espaço lado a lado. Situado no limiar destes opostos, nos “espaços-entre” que surgem da mobilidade que marca o presente e que ganham cada vez mais sentido, o sujeito tende a diluir-se e a fundir-se com o espaço.

O universo unitário e hierarquizado e as relações lineares entre sujeito e espaço, que se verificam até ao Romantismo, cedem lugar a uma fragmentação e dissolução dos dois num único e dinâmico corpo da actualidade.

A descrição problematiza este corpo e enaltece os lugares, ao torná-los únicos e mais sensíveis. Através das figuras de retórica, a descrição descobre e estabelece novas pontes entre lugares e entes distantes, inaugurando novas possibilidades de abordagem do espaço. Pode, desta forma, fundir as várias dimensões deste num todo coerente. O espaço ganha progressivamente em sensibilidade e organicidade, exploradas através de permutas ricas e estimulantes que efectua com o corpo das personagens.

Nuno Bragança e Carlos de Oliveira procuram instaurar uma relação fetal entre o corpo das suas personagens e o espaço. Há uma força criativa, viva e estimulante das paisagens e lugares explorados na literatura destes dois autores. Os lugares propostos são mais do que meros fundos: possuem uma identidade, influenciando as personagens que neles se movem.

O flâneur e o homem doméstico experimentam angústias por motivos diversos. Ainda assim, estão ambos condenados ao mesmo problema: pertença a um lugar ou uma espécie de desterro? Os seus dilemas e devaneios são partilhados com os lugares e não-lugares nos quais se movem; o espaço torna-se existencial. Este é apropriado através de dois grandes tipos de peregrinação: a prática ritualística (no homem doméstico) e a deambulação alienada (no caso do flâneur e do estrangeiro). Através destas duas atitudes, que envolvem diversos movimentos – cinestésicos, memorativos, simbólicos, etc. –, o espaço molda-se e funde-se com o sujeito, tornando-se difícil, por vezes impossível, dissociar um e outro e estabelecer limites entre um e outro.

³⁴² Olivier Rolin, “O meu chapéu cinzento – pequenas geografias”

Esta delimitação torna-se possível apenas quando há elementos que desestruturam o mundo pré-estabelecido do sujeito. Quando é confrontado com algo que foge à sua matriz de significações, o ser-no-mundo vê-se fora do espaço que o envolve, sendo impelido a reestruturar a sua realidade.

A importância do flâneur e do estrangeiro e do homem doméstico, tal como o conhecemos em Carlos de Oliveira, nutre-se do facto de serem figuras que não se encontram anestesiadas pelo frenesim imagético. São permanentemente confrontadas com o estranho. O que foge ao hábito desperta nestes “ícones” dinâmicas que se reflectem na apropriação do espaço. Ao se depararem sistematicamente com falhas nas suas totalidades referenciais, o flâneur e o homem doméstico nunca se sentem verdadeiramente nem aqui nem lá; sentem-se *depaysés* na sua terra natal e na sua própria casa. E é este distanciamento relativamente à cidade e à casa que lhes permite uma análise mais detalhada dos processos que as originam e sustentam.

A análise dos processos urbanos e habitacionais e das relações sociais ganha uma nova dimensão na literatura, pois esta participa de forma activa e determinante nestas questões. Ao abordar dinâmicas, acções e significados, a literatura aproxima-nos dos processos de apropriação, particularização e investimento de individualidade do habitante nos espaços.

Apesar da paisagem urbana se espalhar sob determinados contextos histórico-geográficos precisos, gerados a partir da conexão entre espaço, sociedade e cultura, permite inúmeras apropriações individuais. A cidade representa uma determinada colectividade, mas a percepção permite que cada indivíduo a viva de uma maneira muito própria e singular.

O espaço exterior da cidade, com todos os seus centros difundidos e fluxos entrecruzados, pode suscitar uma leitura contínua e liberta de fronteiras; pode admitir que uma liberdade plena se realize. Esta dissolução de limites advém da necessidade do homem contemporâneo estar sempre simultaneamente aqui e lá; participar eufórica e inebriadamente do mundo; realizar-se continuamente através dos sentidos e movimentos no espaço. A mobilidade crescente questiona e subverte o valor dos limites, permitindo que o indivíduo exerça a sua individualidade e construa a sua própria narrativa espacial. Efectivamente, o ritmo e necessidades cambiantes do homem contemporâneo têm o poder de transformar a fisionomia do lugar, a percepção do mesmo e a forma como este homem dele se apropria, o usa e nele investe simbolismos.

O espaço interior é, por sua vez, comumente tido como um espaço carregado de condicionalismos. Nuno Bragança partilha desta ideia. A casa da infância de que nos fala em “A noite e o riso” é um corpo opressor; ao passo que o exterior é tido como um rio fluido. No entanto, Nuno Bragança e Carlos de Oliveira compreendem que tanto espaço doméstico como espaço público são entidades abertas. Carlos de Oliveira desmistifica a habitação, ao fazer deste berço do habitar um suporte para viagens outras, além da envolvente privada. Apesar dos condicionalismos que apresenta aos seus habitantes, as maiores fragilidades da casa advêm do exterior, segundo o autor. A casa de “Finisterra”, por muito que se apresente desestruturada e desadequada

aos seus habitantes, admite sempre novos posicionamentos e uma exploração sem fim das suas potencialidades. O exterior, o corpo social, o outro, provocam um questionamento permanente da resposta da casa e da sua adequação relativamente ao habitar.

A mobilidade crescente reflecte-se também no mundo imagético. Verifica-se uma progressiva aceleração das imagens, aliada ao desvanecimento da experiência colectiva e social, provocada por um consumo individual.

“O poder da imagem sobre nós é imenso. Ela é o nosso elo de ligação mágico-mimético com o mundo e o nosso meio de o conhecer. Pois o mundo só se torna visível para nós, desde as pinturas parietais, com a condição desse retirar-se na profundidade da terra, na câmara escura, longe do que é dado e da visibilidade imediata. Assim, o mundo torna-se visível para nós e acede à existência ao tornar-se imagem, já não na sensibilidade e na identidade com o mundo que tínhamos perdido ao deixar o reino animal, mas na distância e na separação da imagem e da língua, uma e outra acontecimentos de ordem simbólica e mental. Mas da imagem nós retiramos também a nossa identidade: esse eu especular que nos constitui e nos aliena.”³⁴³

Há quem defenda, que à vertiginosa sucessão de estímulos e imagens gerados pela cidade, o sujeito responde com uma atitude defensiva de anestesia e apatia geral. O posicionamento do poeta no limiar da modernidade, de certa forma à margem desta torrente, permite-lhe nutrir um olhar atento e perspicaz que capta todas as nuances da cidade.

É este distanciamento que lhe permite trespassar realidade e pensa-la literariamente. “Estar ‘despaisado’, entrincheirado no seu país, é fazer, por mais superficialmente e rapidamente que seja, a experiência da separação, a qual, segundo creio, está na origem da escrita.”³⁴⁴ Este “despaisamento” traduz a libertação e privação do que está mais próximo, do que é habitual; “é tentar reencontrar uma acuidade perdida do olhar”³⁴⁵. Este processo implica, portanto, o afastamento do “lugar-comum”, “que sugere também a ideia de um hábito espacial ou geográfico: a ideia de se instalar nos lugares, lugares tranquilos que, à primeira vista, só poderia ser definido como bem-estar.”³⁴⁶

A literatura afasta-se do terreno do senso comum e da actividade mundana – “implica um desacordo com o mundo”³⁴⁷. A sua realização plena não é imediata, já que “é difícil encontrar palavras para o que se tem diante dos olhos. Mas quando elas vêm, embatem na realidade com pequenas pancadas até gravarem nela a imagem”³⁴⁸. Walter Benjamin, citado por Rolin, continua: “só depois de eu ter encontrado essas palavras é que a imagem se libertou do vivido demasiado ofuscante”³⁴⁹.

Benjamin e Rolin vêm juntar-se a Heidegger e Hegel, ao reforçarem que só vemos realmente algo quando encontramos as palavras para o

³⁴³ Youssef Ishagpour, “Le cinema”

³⁴⁴ Olivier Rolin, “O meu chapéu cinzento – pequenas geografias”

³⁴⁵ Ibidem

³⁴⁶ Ibidem

³⁴⁷ Ibidem

³⁴⁸ Walter Benjamin citado em Rolin, Olivier, “O meu chapéu cinzento – pequenas geografias”

³⁴⁹ Ibidem

dizer³⁵⁰, só descobrimos algo quando descobrimos “a linguagem que as diz”³⁵¹.

Rolin ainda acrescenta: “As palavras, as palavras difíceis que é preciso ir buscar muito longe, por vezes às profundezas da língua, são aquelas que suscitam e fortalecem a imagem de uma coisa”³⁵².

A literatura é uma viagem porque tem o encargo de descobrir as palavras poéticas que desencobrem o mundo. O acto de escrever e o viajar formam uma “relação secreta”. Ambas partilham de uma instabilidade e o seu aniquilamento é a rotina e o estereótipo, forças do hábito. A palavra alcança sempre um sentido único e novo, quando não é tomada à letra, ligando “metaforicamente os desregramentos da alma às deslocações no espaço: agitado, desequilibrado, desnorteado.”³⁵³ Rolin defende que viajar é transpor para o espaço uma inquietude, que a escrita fixa “na eternidade problemática das palavras.”³⁵⁴ Viajar é estar permanentemente aberto à novidade.

Para o poeta os espaços da cidade e da natureza constituem a paisagem da arte e da existência. A esfera privada da vida doméstica aborrece-o, pois ele aspira a mobilidade da vida moderna. O mundo privado está associado a uma existência despida de “prazeres orgâsmicos”.

A literatura celebra o olhar único e deambulante do poeta. A escrita do poeta nasce, segundo Olivier Rolin, de uma desordem interior. “Na origem dessa prática megalómana e associal está uma ‘inquietude’ permanente, a incapacidade de encontrar ou aceitar um lugar no mundo, no seu tempo, na sociedade. Escrever, é coisa que começa pelo sentimento de estar deslocado, sem eira nem beira, sem fé nem lei.”³⁵⁵ O poeta é então a figura do estrangeiro: alguém deslocado e condenado à vertigem de não se integrar nos espaços e grupos sociais por onde circula.

O homem contemporâneo experimenta uma angústia e uma náusea, que advém do facto de se sentir, também ele, deslocado.

No fundo, somos todos poetas, ainda que não tenhamos disso consciência.

³⁵⁰ Olivier Rolin, “O meu chapéu cinzento – pequenas geografias”

³⁵¹ Ibidem

³⁵² Ibidem

³⁵³ Ibidem

³⁵⁴ Ibidem

³⁵⁵ Ibidem

Bibliografia

- AAVV "A cidade imaginária", org. Luiz Nazario, 2005 São Paulo Perspectiva
- AAVV "Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas", Coleção Novas Perspectivas de Comunicação, 4ª Edição, 1976 Petrópolis Editora Vozes
- AAVV "Arte em teoria – Uma antologia de estética", 2009 Ribeirão Edições Húmus
- AAVV "Categorias da Narrativa", 1979 Lisboa Arcádia
- AAVV "Do mundo da imaginação à imaginação do mundo", 1999 Lisboa Fim de Século Edições
- AA VV, "Intimate Metropolis: Constructing Public and Private in the Modern City", 2008 Oxon Routledge
- AAVV "La Description Littéraire – Anthologie de Textes Théoriques et Critiques", org. Philippe Hamon, Collection dirigée par Daniel Grojnowski, 1991 Paris Éditions Macula Littérature
- AAVV "Littérature et réalité", collection Points, 1982 Paris Éditions du Seuil
- AAVV, "Mimesis et Semiosis: littérature et représentation", org. Philippe Hamon e Jean-Pierre Leduc-Adine, 1992 Paris Nathan
- AAVV, "O livro dos saberes", org. Constantin von Barloewen, 2009 Lisboa Edições 70
- AAVV, "Pensar a casa – Conferências da casa", 2011 Matosinhos Casa da Arquitectura
- AAVV, "The flâneur", org. Keith Tester, 1994 London Routledge
- AAVV, "Théorie de la littérature: textes des formalistes russes", org. Tzvetan Todorov, 1965 Paris Seuil
- AAVV "Uma nova agenda para a arquitectura", org. Kate Nesbitt, 2ª Edição, 2008 São Paulo Editora Cosac Naify
- Ábalos, Iñaki, "A boa-vida", 2003 Barcelona Gustavo Gili
- Auerbach, Erich, "Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental", 5ª Edição, 2004 São Paulo Editora Perspectiva
- Bachelard, Gaston, "La poétique de l'espace", 1978 Paris PUF
- Barthes, Roland, "A Câmara Clara", 1998 Lisboa Edições 70
- Barthes, Roland, "S/Z", 1970 Paris Éditions du Seuil
- Bauman, Zygmunt, "Modernidad líquida", 2009 Buenos Aires Fondo de Cultura Económica
- Belo, Ruy "Todos os poemas", 2000 Lisboa Assírio & Alvim

- Benjamin, Walter, "A modernidade", 2006 Lisboa Assírio & Alvim
- Borja, Jordi e Muxi, Zaida, "El espacio publico, ciudad y ciudadanía", 2000 Barcelona Sociedad Editorial Eleca Espana
- Bragança, Nuno, "Nuno Bragança Obra Completa", 1ª Edição, 2009 Alfragide Herdeiros de Nuno Bragança e Publicações Dom Quixote
- Broch, Hermann, "Os Sonâmbulos III: Huguenau ou o Realismo", 1989 Lisboa Edições 70
- Buescu, Helena Carvalhão, "Cristalizações: fronteiras da modernidade", 2005 Lisboa Relógio D'Água
- Buescu, Helena Carvalhão, "Incidências do olhar: percepção e representação – Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico: Portugal, França, Inglaterra", 1990 Alfragide Caminho
- Cabral, Cláudia Costa, "Grupo Archigram, uma fábula da técnica", 2001 Barcelona Universitat Politècnica de Catalunya
- Cauquelin, Anne, "A invenção da paisagem", Colecção Arte & Comunicação, 2008 Lisboa Edições 70
- Consiglieri, Victor, "As metáforas da arquitectura contemporânea", 2007 Lisboa Editorial Estampa
- Dufrenne, Mikel, "Phénoménologie de l'expérience esthétique. II La Perception Esthétique", 1ª Edition, 1952 Paris Presses Universitaires de France
- Eliade, Mircea, "O sagrado e o profano: a essência das religiões" 1980 Lisboa Livros do Brasil
- Ferreira, Carlos Melo, "As poéticas do cinema. A poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico", 2004 Porto Edições Afrontamento
- Foltz, Bruce, "Habitar a terra – Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza", Colecção Pensamento e Filosofia, 2000 Lisboa Instituto Piaget
- Furtado, Maria Teresa Dias e Rosa, António Ramos, "O alvor do mundo", 2002 Vila Nova de Famalicão Quasi Edições
- Garrett, Almeida, "Viagens na minha terra", 2010 Porto Porto Editora
- Genette, Gérard, "Figures I", 1966 Paris Seuil
- Genette, Gérard, "Figures II", 1969 Paris Seuil
- Genette, Gérard, "Discurso da narrativa", 1995 Lisboa Veja
- Gil, José, "A imagem-nua e as pequenas percepções – Estética e metafenomenologia", 2ª Edição 2005 Lisboa Relógio D'Água
- Goodman, Nelson, "Linguagens da Arte", 1ª Edição, 2006 Lisboa Gradiva
- Gordo, António da Silva, "A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira", Colecção Mundo de Saberes 13, 1995 Porto Porto Editora

- Greimas, A. J. "Du Sens – Essais Sémiotiques", 1970 Paris Éditions du Seuil
- Gusmão, Manuel, "Finisterra – O trabalho do fim: reCitar a origem", 2009 Coimbra Angelus Novus
- Hall, Edward, "A dimensão oculta", 1986 Lisboa Relógio D'Água
- Hamon, Philippe, "Expositions: littérature et architecture au XIXe siècle", 1989 Paris José Corti
- Heidegger, Martin, "Ensaio e conferências", 2010 Petrópolis Editora Vozes
- Ishagpour, Youssef, "Le cinema: Histoire et théorie", 1996 Paris Flammarion
- Leach, Neil, "A anestésica da arquitectura", 2005 Lisboa Antígona
- Lessing, Gotthold, "Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia", 1998 São Paulo Iluminuras
- Lipovetsky, Gilles, "A era do vazio", 1983 Lisboa Relógio D'Água
- Lotman, Iuri, "A estrutura do texto artístico", 1978 Lisboa Editorial Estampa
- Lynch, Kevin, "A imagem da cidade", 2008 Lisboa Edições 70
- Maistre, Xavier de, "Viagem à roda do meu quarto", 2002 Lisboa & etc
- Marin, Louis, "De la représentation", 1994 Paris Seuil
- Martelo, Rosa Maria, "Carlos de Oliveira e a referência em poesia", 1998 Porto Campo das Letras
- Martins, João Paulo, "Os espaços e as práticas: arquitectura e ciências sociais: habitus, estruturação e ritual", 2006 Faculdade de Arquitectura de Lisboa Lisboa
- Merleau-Ponty, Maurice, "Fenomenologia da Percepção", 4ª edição, 2011 São Paulo, Editora WMF Martins Fontes Ltda.
- Moley, Christian, "Les abords du chez soi – en quête d'espaces intermediaires", 2006 Paris Éditions de la Villette
- Morin, Edgar, "O cinema ou o homem imaginário", 1997 Lisboa Relógio D'Água
- Muga, Henrique, "Psicologia da arquitectura" Coleção Ensaio, 2005 Vila Nova de Gaia Edições Gailivro
- Mukarovsky, Jan, "Escritos sobre estética e semiótica da arte", 1997 Lisboa Estampa
- Neto, João Cabral de Melo, "Obra Completa – A Educação pela Pedra", 1999 Rio de Janeiro Editora Nova Aguilar
- Oliveira, Carlos, "O aprendiz de feiticeiro", 2004 Lisboa Assírio & Alvim

- Oliveira, Carlos, "Casa na Duna", 2004 Lisboa Assírio & Alvim
- Oliveira, Carlos, "Finisterra", 2003 Lisboa Assírio & Alvim
- Pinto, Jorge Cruz, "O espaço-limite – Produção e recepção em arquitectura", Colecção Arquitectura e urbanismo 2007 Lisboa ACD Editores
- Rabaça, Armando, "Entre o corpo e a paisagem – Arquitectura e lugar antes do *genius loci*", 2011 Coimbra e|d|arq
- Rastier, François "Situation du Récit dans une Typologie des Discours"
- Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina, "Dicionário de narratologia", 2011 Coimbra Almedina
- Ricardou, Jean, "Nouveaux problèmes du roman", 1978 Paris Seuil
- Rice, Charles, "The emergence of the interior: Architecture, modernity, domesticity", 2007 Oxon Routledge
- Robbe-Grillet, Alain, "Pour un Nouveau Roman", 1963 Paris Les Éditions de Minuit
- Rolin, Olivier, "O meu chapéu cinzento – pequenas geografias", 2001 Porto ASA Editores
- Silva, Henrique Pedro Pereira da, "O lugar do espaço de transição no espaço público", 2007 Porto FAUP, Prova final
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, "Teoria da literatura", 5ª Edição, 1983 Coimbra Almedina
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, "Teoria e metodologia literárias", 2008 Lisboa Universidade Aberta
- Silvano, Filomena, "Antropologia do Espaço", 2010 Lisboa Assírio & Alvim
- Strauven, Francis, "Aldo Van Eyck: the shape of reality", 2002 Amesterdão Architectura & Natura
- Soares, Bernardo, "O livro do desassossego", 8ª Edição, 2009 Lisboa Assírio & Alvim
- Souriau, Etienne, "La Correspondance des Arts: Éléments d'Esthétique Comparée", 1969 Paris Flammarion
- Sousa, Ernesto de, "O que é o cinema", 1960 Lisboa Arcádia
- Tainha, Manuel, "Textos de arquitectura", Colecção Pensar Arquitectura, 2000 Casal de Cambra Caleidoscópio
- Teyssot, Georges, "Da teoria de arquitectura: doze ensaios", 2010 Lisboa Edições 70 e e|d|arq
- Vasconcelos, Bárbara, "Tão *concreto* como uma pedra líquida – O betão armado, o corpo e a arquitectura", 2010 Porto FAUP, Dissertação de mestrado integrado
- Zola, Émile, "Le Roman Expérimental", 4ª Edição, 1880 Paris Editeur G. Charpentier

Revistas

Martelo, Rosa Maria, “Casas Destruídas: A revisitação de Casa na Duna em Finisterra de Carlos de Oliveira”, 2000 Porto Faculdade de Letras da Universidade do Porto

“Poétique – Revue de Théorie et d’analyse littéraires n.º 4”, rédaction : Helene Cixous, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, 1970 Paris Éditions du Seuil

“Poétique – Revue de Théorie et d’analyse littéraires n.º 9”, direction : Gérard Genette, Tzvetan Todorov, 1972 Paris Éditions du Seuil

“Poétique – Revue de Théorie et d’analyse littéraires n.º 51”, direction : Gérard Genette, Tzvetan Todorov, 1982 Paris Éditions du Seuil

“Relâmpago - Revista de Poesia n.º 11 Carlos de Oliveira”, 2003 Lisboa Fundação Luís Miguel Nava

“Revista de comunicação e linguagens – Espaços”, org. José A. Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho, 2005 Relógio D’Água

Revue des Sciences Humaines n.º 209 “Écrire le Paysage”, 1988 Lille Université de Lille III

Revue des Sciences Humaines n.º 300 “Littérature et architecture – lieux et objets d’une rencontre”, org. Pierre Hyppolite, 2010 Lille Université Charles-de-Gaulle

2G Revista internacional de arquitectura Toyo Ito “Tarzans in the media forest” n.º 2 2007 Barcelona Gustavo Gili

Web

Foucault, Michel, “De outros espaços”: http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html

Pádua, Lígia, “A topologia do ser”:
http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/FILOSOFIA/Teses/LigiaTerezinha.pdf

Ventura, Ruy, <http://ul2a.blogspot.com/2010/03/as-vistas.html>

Nota: Os sites foram todos visitados em 28/09/2010 e encontravam-se operacionais

Créditos de imagens

Espaço, arquitectura e literatura

- Fig. 1 –*Rutgers University Campus, New Brunswick, New Jersey, West View*, Max Becher e Andrea Robbins
- Fig. 2 –*Ramat Shlomo, Jerusalem, Israel, Back View*, Max Becher e Andrea Robbins, 2005
- Fig. 3 –*Pico Boulevard, Los Angeles, California*, Max Becher e Andrea Robbins
- Fig. 4 –*Milan, Italy*, Max Becher e Andrea Robbins
- Fig. 5 –*São Paulo, Brasil*, Max Becher e Andrea Robbins, 2005
- Fig. 6 –*Camp Gan Israel, near Montreal, Canada*, Max Becher e Andrea Robbins, 2005
- Fig. 7 –*Buenos Aires, Argentina*, Max Becher e Andrea Robbins
- Fig. 8 –*Melbourne, Australia*, Max Becher e Andrea Robbins
- Fig. 9 –*Gayley Avenue, Los Angeles, California*, Max Becher e Andrea Robbins
- Fig. 10 –*Original 770 Eastern Parkway, Brooklyn, New York*, Max Becher e Andrea Robbins, 2005
- Fig. 11 –*Kfar Chabad, near Tel Aviv, Israel*, Max Becher e Andrea Robbins, 2005
- Fig. 12 –*Kiryat Ata, near Haifa, Israel*, Max Becher e Andrea Robbins
- Fig. 13 –*Melbourne, Australia, Far View*, Max Becher e Andrea Robbins
- Fig. 14 –*Milan, Italy, Far View*, Max Becher e Andrea Robbins
- Fig. 15 –*Camp Gan Israel, near Montreal, Canada, Far View*, Max Becher e Andrea Robbins, 2005
- Fig. 16 –*Ramat Shlomo, Jerusalem, Israel, Far View*, Max Becher e Andrea Robbins, 2005
- Fig. 17 –*Kfar Chabad, near Tel Aviv, Israel, Far View*, Max Becher e Andrea Robbins, 2005
- Fig. 18 –*São Paulo, Brasil, Far View*, Max Becher e Andrea Robbins, 2005

Todas as fotografias deste capítulo encontram-se disponíveis em:

<http://www.robbinsbecher.com/RBworks.html> (visitado pela última vez em 29/09/2011)

Capítulo 3 – Natureza e Paisagem

- Fig. 1 –*André Lhote, Willy Ronis, Gordes, 1947*

Disponível em: http://www.google.pt/imgres?q=Andr%C3%A9+Lhote+willy+ronis&um=1&hl=pt-PT&sa=N&biw=1366&bih=639&tbn=isch&tbnid=dj2GO-guywjSIM:&imgrefurl=http://www.yannlemouel.com/html/fiche.jsp%3Fid%3D1861041%26np%3D8%26lnq%3Dfr%26npp%3D20%26ordre%3D1%26aff%3D1%26r%3D&docid=Wa9LxTdwRwNjGM&itq=1&w=562&h=610&ei=q_aDTpPTGpGo8QO8gfUJ&zoom=1 (visitado pela última vez em 29/09/2011)

Capítulo 4 – O “Homem doméstico” e práticas ritualísticas

- Fig. 1 –*Light Bulb*, Abelardo Morell, 1991
- Fig. 2 –*Laura and Brady in the Shadow of Our House*, Abelardo Morell, 1994
- Fig. 3 –*The Grand Tetons in Resort Room*, Abelardo Morell, 1997

Todas as fotografias deste capítulo encontram-se disponíveis em:

http://www.abelardomorell.net/photography/cameraobsc_01/cameraobsc_01.html (visitado pela última vez em 29/09/2011)

Capítulo 6 – Limiar/Limite/Transição

- Fig. 1 –*At a hot Spring near Kawaguchiko*, Chris Steele-Perkins, Shizuoka, Japan, 1999

Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/mountainphotofestival/2743102323/> (visitado pela última vez em 29/09/2011)

