

Paisagens (des)montáveis de técnicos primitivos:¹ **Torres-García, Rego Monteiro, Osman Lins** **Ana Luiza Andrade²**

Ao distanciamento corresponde a aproximação, uma tendência que é perceptível em variados fenômenos. Só nos tornamos mais próximos do que está distante na medida em que tornamos o que está próximo mais distante.

Leopoldo Waizbort

A paisagem do alto

Georg Simmel afirma que, para se entender a paisagem moderna, é necessária uma demarcação, o seu “ser-abarcada num horizonte momentâneo ou duradouro; [...] em que cada porção só pode ser um ponto de passagem para as forças totais da existência” (Simmel, 2009, p. 6). Portanto, na filosofia da paisagem moderna, pode-se perceber uma paisagem que se desloca no horizonte do espaço e do tempo, ou seja, em sua passagem de um horizonte momentâneo à mobilidade de uma paisagem entre a moderna e a pós-moderna. Assim, a proximidade e a distância se relativizam através das lentes de aumento ou diminuição na paisagem moderna, provocando uma abertura inédita às várias dimensões da sua plasticidade.

Para Simmel, a modernidade desenvolve em nós a pintura da paisagem, e esta, enquanto arte, convive distantemente do objeto, porque sua unidade natural com ele foi fraturada. Ele também aponta que essa fratura causa ironicamente o distanciamento da natureza, assim como um sentimento romântico dela como perda do paraíso (Waizbort, 2000, p. 191-193). Daí aparecerem, como consequência dessa ruptura originária intermediada pelo capital, duas direções paisagísticas aparentemente opostas, que equivalem tanto à do desenvolvimento das naturezas mortas na Holanda do século de ouro dos grandes comerciantes, como também à que exerce atração aos pontos mais altos justamente em termos de distância, onde a vista se perde para os que adquirem o sentido do turismo de massa. No entanto, os avanços técnicos proporcionam a visão

¹ O termo “técnicos primitivos” justifica a leitura benjaminiana desses autores. Ver Beatriz Sarlo (1992).

² Doutora em literatura luso-brasileira e hispano-americana, professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, SC, Brasil. E-mail: andradeufsc@gmail.com

de um movimento mais gradativo de distanciamento: a vista aérea que se tem em meios de transporte como o avião, por exemplo, pode aproximar-nos ou distanciar-nos gradual e literalmente da paisagem urbana, que se descortina através de uma experiência humana a partir da qual surgem, da tela do cinema às vistas panorâmicas, as primeiras impressões desse efeito cinematográfico,³ em suas variações do macro ao micro como do alto das nuvens até a *a-terri-ssagem*, *aterrizagem* ou *aterragem* (que, em seu sentido mais literal é chegar à terra firme). As primeiras impressões de uma distância das alturas da terra dadas por alguns artistas são interessantes, porque nelas já se delinea o que Simmel classifica como “disposição anímica da paisagem” ou o “elemento unitário que colora no momento presente a totalidade dos seus conteúdos psíquicos singulares” (Simmel, 2009, p. 13). Aqui selecionei três exemplos específicos de visões urbanas do alto: de Flávio de Carvalho, de Torres-García e de Tristão de Ataíde, esta última bem mais recente em relação às outras. Essas visões têm muito em comum com a concepção geométrica das cidades de Vicente do Rego Monteiro, pouco examinado, assim como com os poemas de Luis Aranha e de João Cabral e, bem mais tarde, também dizem respeito aos jogos espacio-temporais de Osman Lins, principalmente à estrutura de *Avalovara* e também às cidades do romance.

Para começar, já em 1932, no Brasil, Flávio de Carvalho confessa ter medo dessa experiência de voo em sua primeira viagem de hidroavião, mas também observa um poder superior de observar as coisas acontecerem do alto, ponto em que não se pode ver da terra.

O ponto de vista elevado permitia contemplar num só golpe os afazeres de diversos pequenos mundos, cada um destes absolutamente ignorante da existência do outro. A visão aérea parecia multiplicar enormemente a nossa sensibilidade, englobar o mundo dos homens num pequeno esforço mental; com um golpe de vista fazíamos um levantamento geral e simultâneo de todos os afazeres da cidade, o que seria impossível colocados num dos compartimentos da cidade, onde a nossa visão e sensibilidade seriam apenas a do pequeno mundo oriundo desse compartimento (Carvalho, 2005, p. 15).

³ O efeito cinematográfico se refere aqui aos semelhantes movimentos da câmara panorâmica do alto, cujo olho pode abarcar, de cima, uma multidão em movimento, como Benjamin observa em seu *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 2013, p. 83-85).

O homem em voo descreve a superioridade de seu devir-maquínico em relação às “transparências equivalentes” observadas do alto ou a possível simultaneidade de um conjunto. É irônico pensar inclusive que, quando Leibnitz se refere aos mundos paralelos de uma mônada, ele não havia contemplado a paisagem do homem em voo. Mas ele a previu (Deleuze, 1998).

Porém, há outra impressão de artista que se equipara em entusiasmo a esse móvel micromundo que se vê do alto como entre os mundos paralelos de Flávio de Carvalho. E essa vem de 1920, com a exclamação emocionante de descoberta de Torres-García, ao aterrissar pela primeira vez em Nova York. Exclama ele: “uma paisagem cubista!!!”



Figura 1 – Manuscrito *New York*, de 1921. Fonte: Joaquín Torres-García (2011).

No entanto, a paisagem cubista da cidade de Nova York vista do alto por Torres-García não surpreende a quem conhece suas tendências construtivistas de montar e desmontar paisagens (Torres-García, 2011a,

p. 85). É preciso entender que, bem antes disso, a cidade passa a ser vista com novos olhos por Torres-García. Desde 1916 mais precisamente, ela será desde então a “professora do pintor”, segundo Juan Fló (Torres-García, 2008, p. 29). Já Alejandro Díaz opina que Torres-García resume em si o neoplasticismo, o construcionismo e a geometria cubista desde seu interesse pela arte primitiva dos índios. Mas acrescenta que a cidade será associada, desde 1917 com a aparição da grade como matriz estruturante do seu espaço pictórico (Torres-García, 2011b, p. 32-34). Contrariando os que o viram como devedor exclusivo do neoplasticismo de Mondrian, Torres-García se abandona à arte mediterrânea, fase em que começa a decompor a imagem e, na verdade, a encontrar uma estrutura (Torres-García, 1988, p. 13) com suas figuras, seus brinquedos de madeira, feitos para gerar renda para sustentar sua família (Torres-García, 2005). Dentro do conceito de *juguets transformables*, esses brinquedos eram compostos por peças intercambiáveis, de modo que a criança poderia desmontá-las e voltar a montá-las como quisesse (figura 2).



Figura 2 - Juguets transformables. Foto: Alejandro Díaz.
Fonte: Joaquín Torres-García (2005, p. 45).

Alejandro Díaz resume uma das premissas básicas de Torres-García ao propor que a grade que aparece em seus desenhos, suposto antepassado das estruturas, tem sua gênese nas estruturas urbanas, nos esboços para pintar murais, nas aberturas dos edifícios e na natural construção com base em verticais e horizontais (Torres-García, 2005). No ato concreto de Torres-García, o “desenho vive na grade”, e o processo se realiza tanto na

fragmentação da obra quanto na magnificação dos detalhes (Torres-García, 2011a, p. 22). Ou seja, de acordo com Simmel, suas desmontagens estariam de acordo com a aproximação e a distância do objeto. Mas a proposta de Torres-García de *arte construtiva* torna-se mais persuasiva como salvação da arte ameríndia. De acordo com Juan Flò, seus estudos sobre a arte pré-colombiana marcam-no como um pesquisador que “reconhece como decadente a cultura inca que anteriormente havia exaltado” (Torres-García, 2011, p. 56).

Avançando ainda mais no tempo, um quarto exemplo de paisagem do alto vem a confirmar de outro modo essa distância geométrica: Alceu Amoroso Lima, descendo de avião em Nova York em 1951. Já se percebe então, em seu olhar, a plena modernidade da paisagem cubista na diferença entre um século XIX que se perdia com a Estátua da Liberdade, e um século XX, que se iniciava, com as torres gêmeas... Em suas palavras:

O primeiro contato que tive com a terra americana foi a clássica paisagem das torres nova-iorquinas. Era alta madrugada e pleno inverno, quando das névoas de janeiro foram surgindo, uma a uma, as torres de Manhattan. Não foi ver, foi rever. As fotografias já tinham divulgado de tal maneira aquela paisagem cubista, que a única novidade, mas essa não desprezível, era rever aquela estampa clássica de modo pessoal, direto e gradativo, emergindo das brumas como dedos de um gigante escondido, novo Adamastor nas águas do Hudson. À esquerda, a estátua verde da Liberdade nem parecia. O símbolo do século XIX desaparecera em face do símbolo do século XX. *A liberdade sumia em face do poder...* Foi a primeira impressão do viajante de orelhas endurecidas pelo frio da aurora e os ossos do crânio postos a nu pelo bisturi do vento. O vento frio põe à mostra o nosso esqueleto. E foi um esqueleto tiritante que sentiu, de entrada, a luta entre a terra firme e a ilha, dos dois lados do Hudson, da liberdade e do poder, como símbolo da nova terra em que, pouco depois, pisaria pela primeira vez (Lima, 1955, p. 17).

A visão de Tristão de Ataíde é a de uma passagem histórico-política de um a outro século, indicando o anacronismo da mudança. Não é por acaso que Tristão de Ataíde em seguida volta à Idade Média para buscar o simbólico poder da torre de um passado mais remoto: “Agora, do outro lado do Atlântico, às margens da mais poderosa das nações do século XX, *centro da técnica, da riqueza e do poder dos novos senhores feudais da economia capitalista*, o que eu vinha encontrar era apenas , como que vistas

através de uma lente, as velhas torres de pedra da colina medieval!" (Lima, 1955, p. 18, grifo nosso).

Tristão de Ataíde recorre às cidades italianas medievais e à geometria da torre medieval e renascentista em sua "manifestação da concentração cidadina do poder", uma volta mais antiga paradoxal, no lugar da estátua da liberdade. Pois esta dá lugar agora a uma *Anfitrite cubista* – ou seja, as torres, o que significava o poder que marcaria a transição da Idade Média para o Renascimento e, portanto, segundo ele, a "aurora dos tempos modernos". Mais ainda, dentro dessa plasticidade de paisagens, a arcaica e medieval é a mais moderna para um novo mundo, enquanto a novecentista é a de um mundo ultrapassado. Alceu Amoroso Lima diferencia as torres redondas "que haviam simbolizado o feudalismo primitivo ao longo do Reno e ao alto das colinas de toda a Europa até as plagas lusitanas" ao cederem lugar às

torres retangulares tão típicas do feudalismo medieval e do urbanismo renascentista italianos, dos Médicis ou dos Sforzas, agora reproduzidos do outro lado do oceano, pelo feudalismo moderno dos Rockefeller ou dos Morgan, no século XX, quando o anonimato das corporações gigantescas ou do *poder dos senhores feudais da economia capitalista* veio substituir o individualismo dos barões da indústria. Nova York não era uma inovação absurda. Era um *novo elo numa cadeia arquitetônica da paisagem cidadina, através dos séculos* (Lima, 1955, p. 19, grifo nosso).

Percebe-se que a descrição paisagística de Tristão de Ataíde se assemelha à paisagem cubista descrita por Torres-García, um *novo elo* que diz respeito ao tempo histórico em movimento e ao tipo de poder evocado por ele e não tanto à forma cubista em si.

Paisagem em voo poético, entre distância e proximidade

Já em 1922, um dissidente do movimento modernista, Luis Aranha, escreve o poema *O Aeroplano*, que demonstra o desejo de "voar bem alto" desenhando "loopings fantásticos", dando "cambalhotas repentinas," tombando "entre os barços abertos da cidade" como numa "sinfonia da velocidade". Poema modernista que anuncia, num entusiasmo futurista, o que virá depois. Aqui vai a primeira estrofe:

Quisera ser ás para voar bem alto
Sobre a cidade de meu berço!

Bem mais alto que os lamentos bronze
Das catedrais catalépticas;
Muito rente do azul quase a sumir no céu
Longe da casaria que diminui
Longe, bem longe deste chão de asfalto...
Eu quisera pairar sobre a cidade! (Aranha, 1984, p. 95).

Há, porém, uma paisagem poética de 1959 que se descortina do poema “De um avião”, de João Cabral de Melo Neto (Melo Neto, 2003, p. 227), apontando para uma nova mobilidade, que desloca para fora o que era de dentro e, junto com esses lugares, os sentimentos associados à experiência, chegando à falta de intimidade, lembrando a ruptura paisagística a que Simmel se refere entre a natureza e o homem. Em relação a uma paisagem poética, Simmel (2009, p. 15) questiona se “o sentimento, dentro do poema lírico, uma realidade indubitável” permitiria, através dessa distância que rompia com a relação homem e natureza nas paisagens, um vestígio de tal sentimento.

Ora, essa pergunta de Simmel – ao evocarmos as paisagens cabralinas que se descortinam do avião da cidade do Recife – coincide com uma construção poética que, em vez de evocar o sentimento, tenta suprimi-lo, sem, contudo, conseguir anulá-lo por completo. No poema “De um avião”, o poeta contrasta círculos de distância e de aproximação, que vão mostrando uma metamorfose na visão da cidade vista do alto e em pleno voo, à medida que seu olhar dela se distancia ou se aproxima, desde a paisagem em forma quadrada (à meia distância), que é primeiramente vista de forma aplanada, coincidindo, então, ao sentimento de *ex-timidade* (ou seja, uma intimidade que passa a ser vista do exterior). O poema parece dar “*loopings*” descrevendo uma espiral nesse sentido. Ele se compõe de cinco partes numeradas com oito quadras cada, compondo, portanto, um total de 40 estrofes, cada uma delas descortinando-se através de quatro círculos de uma espiral ascendente à medida que o avião se vai distanciando da cidade, desde a decolagem até perdê-la de vista. As diferentes alturas correspondem aos diferentes círculos da espiral em voo, num processo de abstração das formas avistadas, que se desencadeia a partir da decolagem à “pequena altura”, onde se contrasta

A paisagem que bem conheço
por tê-la vestido por dentro, (e que)
mostra, a pequena altura
coisas que ainda entendo

A viagem descreve a passagem desse Recife mais íntimo – que foi, de tão conhecido por ele, “vestido por dentro” – ao Pernambuco cartográfico, remetendo, inclusive, ao poema “Pernambuco em mapa” (1966-1974). Porém, ainda “de um avião”, a paisagem ganha uma expressão plástica: na proporção em que aumenta a distância, o objeto diminui de tamanho, chegando a ser facetado em um diamante, cuja ponta acaba desaparecendo.

No terceiro círculo, no entanto, o poeta se sente menos “em casa”. Então, como se se sentisse menos à vontade, muda-se de seus cômodos íntimos, ou seja, vai para as salas, menos perto da cozinha, com suas vozes de intimidade, em sua paisagem de *outra língua* (dentro da paisagem) mais formal ou mais *culta*, língua em que assume a forma cubista:

A paisagem, ainda a mesma,
parece agora noutra língua:
numa língua mais culta,
sem vozes de cozinha.

Para língua mais diplomática
a paisagem foi traduzida:
onde as casas são brancas
e o branco, fresca tinta;

A paisagem se traduz aqui numa linguagem mais formal, *diplomática*, mais “de fora”, denotando a falta de intimidade das coisas novas – “a tinta fresca” –, que, em sua brancura, dá a entender a frieza protocolar do que é pouco conhecido. Uma vizinhança nova,

onde as estradas são geométricas
e a terra não precisa limpa
e é maternal o vulto
obeso das usinas

Esse vulto se distancia, portanto, da tradição patriarcal, parecendo até um contrassenso ao evocar um vulto materno de usina. Ou seja, João Cabral traz a mãe gorda, imagem de fertilidade e prosperidade das terras de massapê recortadas da plantação. Aqui, de novo, o significado do “perto” se transmuda num longe mais simpático pelo tom de afeto “maternal”, mais gordo e doce, menos duro. À distância, a paisagem se torna mais maternal, ou seja, predomina o massapê.

De fato, o círculo seguinte trata de uma paisagem cubista de língua culta em que o homem “é o primeiro que a distância enebolina”, ou seja,

que perde o seu contorno. Já no quarto círculo, seu traçado “geométrico” se destaca na maior simplicidade das linhas:

Primeiro, a distância se põe
a fazer mais simples as linhas;
os recifes e a praia
com régua pura risca.



Figura 3 - Vista aérea do Recife, em que é possível ver a ilha de Santo Antônio e o bairro de São José e, à direita, o bairro de Boa vista. Fonte: <<http://goo.gl/bb8Sel>>.

A cidade toda é quadrada
em paginação de jornal,
e os rios, em corretos
meandros de metal.

A foto na figura 3 coincide com a pequena distância do poeta, que vê Recife cortado pelas pontes, em forma quadrangular, tornando-se, então, para ele, esta “chama” que “lavada e alegre” é tão “viva que de longe o verde do mar azul, o roxo do chão vermelho ainda fere”. Nota-se então que, entre as cores com que João Cabral pinta sua paisagem, cores primárias, nesse círculo, predomina o amarelo, o azul e o vermelho, cores muito usadas por Mondrian.

A horizontal-vertical

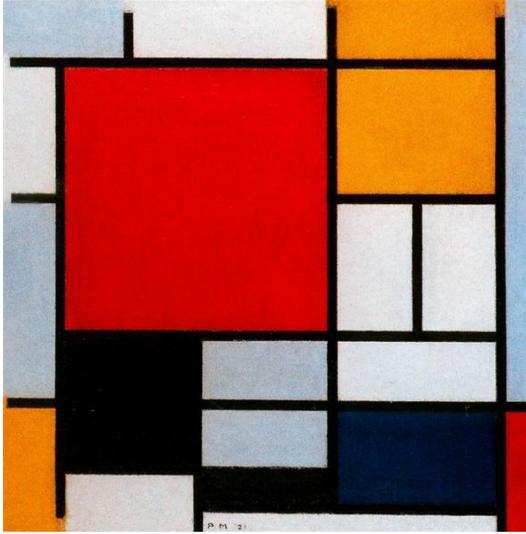


Figura 4 – *Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul*, de Mondrian (1921).
Fonte: Wikiart.⁴

Mondrian, além de ser o pai do abstracionismo, é também participante do grupo da revista organizada por Torres-García e Michel Seuphor, *Le Cercle et le Carré*. Em sua fase abstrata mais conhecida, dos anos de 1921, pinta sua *Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul* (figura 4). Mondrian também foi amigo de Theo Van Doesburg, fundador da revista *De Stijl*, publicada pela primeira vez em 1917 e que continha textos dos seus próprios escritos, lutando por uma nova unidade de todas as artes na elaboração das formas do mundo moderno. Por esse tempo, ambos estavam de acordo que a pintura devia associar-se a uma arquitetura tão radical quanto moderna: “cores claras em combinação com construções brancas e sóbrias deviam substituir tintas tristes e bolorentas desse mundo do século XIX atingido de peste castanha” (Deicher, 1995, p. 46).

⁴ Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/composition-with-large-red-plane-yellow-black-gray-and-blue-1921>>.

No entanto, voltando ao poema de João Cabral, a distância vai desmontando a paisagem. Ela própria vai desaparecendo da visão para ficar na memória quando sua luz de diamante puro vai fazer com que ele precise agora “fechar os olhos e buscar na lembrança o diamante ilusório”:

desfazer aquele diamante
a partir do que o fez por último,
de fora para dentro,
da casca para o fundo,

até aquilo que, por primeiro
se apagar, ficou mais oculto:
o homem, que é o núcleo
do núcleo do seu núcleo.

Essa paisagem de João Cabral que vai relativizando as distâncias poderia ser considerada também, em certas equivalências, à sua “Paisagem por telefone”, onde o poeta imagina sua amada ao telefone, e em vez de vesti-la por dentro, como fez com o Recife, tira-lhe a roupa, imaginando-a nua, do outro lado do telefone. Mas ao colocar o ser humano como “o núcleo do núcleo do seu núcleo”, ele humaniza a paisagem, tornando-a orgânica (o homem é nuclear) e marcando-a como sua.

O poema de Cabral mimetiza os efeitos da máquina entre o longe e o perto, entre o fora e o dentro, o estranho e o íntimo, o ver e o memorizar construtivista, e parece coincidir com o que Simmel percebe sobre o nosso olhar: que ele pode desconjuntar ou desmontar os elementos paisagísticos ora neste ora naquele agrupamento, deslocá-los entre si de múltiplas maneiras, deixar variar o centro e os limites a partir de uma objetivação dos sentidos e uma subjetivação dos sentimentos. Os círculos espiralados quadriculados da paisagem recifense de Cabral lembram então o afastar-se transformado das linhas horizontais e verticais de Torres-García, num jogo poético de montar e desmontar a paisagem.

Mas aí mesmo é que o residual cruzado dessas linhas, ou seu desenho em cruz poderia ser observado na arte mondríanesca como originário das linhas paisagísticas pioneiras de Frans Post. De fato, no poema, a paisagem plana da linha horizontal vai se modificando nos diversos círculos de distância da cidade em linha vertical (“Se vem por espiral/da coisa a sua memória”), e em lugar da tridimensionalidade da cruz que se visualiza em vertical, existe agora uma cruz plana, como a

das pinturas de Mondrian. Cito o que o crítico Perez Oramas percebe nas paisagens de Post:

Duas serenas linhas retas que se cruzam perpendicularmente no canto direito da paisagem de Forte Frederico (acima) – a vertical de uma palmeira, a eloquente horizontal do horizonte com o perfil da ribeira se multiplicando em sombras e reflexo aquosos – constituem toda a chave de composição de uma paisagem surpreendentemente simples, e a fazem compartilhar, com 300 anos de antecipação, uma familiaridade mondrianesca (Oramas, 1999, p. 226).



Figura 5 – *Paisagem com capivara*, de Frans Post (1638).
Fonte: Paulo Herkenhoff (1999, p. 249).

Paisagens da cidade

Ora, esse cruzamento de linhas coincidentes à da cruz também incide sobre a que se estrutura o cais da rua Aurora, na cidade de Recife, em *Avalovara*, e que por coincidência evoca a letra T do quadrado mágico, letra cuja forma, originária e residual de linhas paisagísticas inauguradas nas Américas por Frans Post, retorna com as formas horizontais-verticais de Mondrian. De fato, essas linhas em T concretizam-se na Recife antiga, quando se mira de frente o perfil

urbano dos velhos sobrados de origem holandesa do cais da rua Aurora, como se pode ver no desenho de Tom Maia (figura 6).

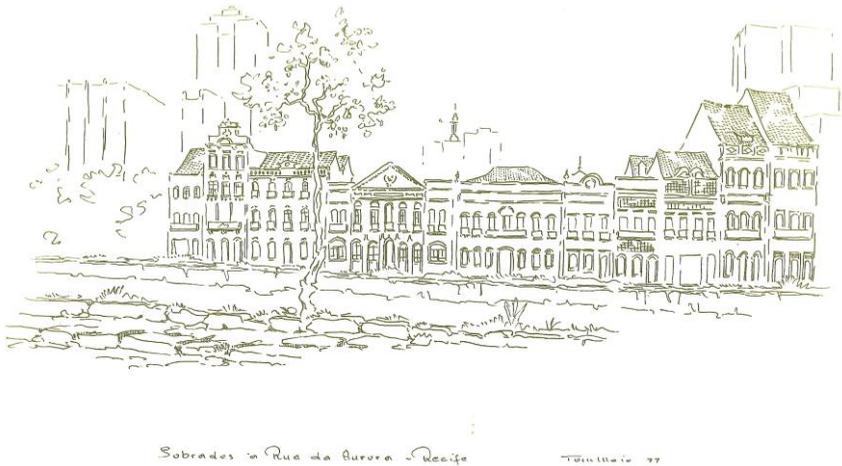


Figura 6 - *Sobrados à Rua da Aurora - Recife*, de Tom Maia (1977).

Fonte: Tom Maia , Gilberto Freyre e Thereza Maia (1978).

É inegável que esta fileira de sobrados residuais de uma Holanda de burgos pioneiros na construção capitalista europeia, e que restou da permanência transitória de Maurício de Nassau em Pernambuco, possa ser reconhecida, justamente em seus traços horizontais e verticais, na rua parisiense de Torres-García nos anos 1930. Percebe-se nela o traçado horizontal/vertical dessas mesmas linhas paisagísticas inaugurais urbanas europeias e quase ao mesmo tempo, também nas Américas.

Já a *Rua com casa e nuvem branca*, de Torres-García (figura 7), não por acaso, lembra o alinhamento ortogonal das casas do cais da rua Aurora, em Recife. E se ela retrata uma fila de casinhas de uma rua parisiense que seria semelhante em tudo às ruas holandesas que lhe anteciparam, ela traz as ortogonais construtivistas da metrópole moderna destacadas no contraste esboçado pela roda de uma bicicleta.



Figura 7 - *Rua com casa e nuvem branca*, de Joaquín Torres-García (1928).
Fonte: Joaquín Torres-García (2011, p. 115).

No entanto, voltando à perspectiva distante do avião de João Cabral, a paisagem recifense do poeta vai sendo resumida, assim como seus traços vão se tornando abstratos, seus detalhes desaparecendo na (de)composição dos elementos a que se refere o poeta, transferindo-se do que se vê ao que se lembra. Vale sublinhar que esse afastamento tem também uma equivalência à visão da “cidade flutuante” no romance *Avalovara*, de Osman Lins, cidade que só poderia ser avistada como se fosse a partir do vislumbre de uma cisterna ou de um pássaro em voo. Cidade utópica e ao mesmo tempo catastrófica.

Contemplo a Cidade, radiosa e insulada, sobre o canal, contemplo as águas imóveis, os palácios brilhantes como quartzo, as colunas muito altas e, de súbito, como se estivesse nas mãos de um pássaro de plumagem sedosa e multicolor, e, soprando-a, descobrisse no pássaro um animal escamoso, minado de piolhos, pústulas e vermes a Cidade, sem nada perder da pompa visível, revela o seu asco, a sua doença, suas camadas malélicas, até aqui dissimuladas (Lins, 1973, p. 410).

A cidade contaminada de Osman Lins compara-se ao Recife de Francisco Brennand avistado pelas sereias do Parque das Estátuas frente ao Marco Zero - sereias que lamentariam a visão de uma cidade em ruínas após cinco séculos de colonização (Andrade, 2012). As cidades,

no fio narrativo “Roos e as cidades”, no romance *Avalovara*, dizem respeito às europeias e a relação cultural ambígua de amor e estranheza que elas despertam no escritor latino-americano. A cidade surge em vários fios narrativos de *Avalovara*, por ser objeto de busca do escritor-personagem, que se sente próximo e distante dela, transfigurada em mulher múltipla, alegorizada em Cecília (Olinda e Recife), a esquiva em Roos (a holandesa e as outras, europeias) e na mulher não nomeada (confluência das outras duas, em São Paulo). De forma similar à relutância em distanciar-se do poeta que se vê em João Cabral, cuja relação longe-perto de Recife passa de um “Recife à distância” a um “Recife íntimo”, a do personagem-escritor em *Avalovara* também o orienta em direção à memória, que é arquivo e origem ao mesmo tempo, que está distante de Roos, mas que se aproxima de Cecília, e mais ainda da inominada, com quem parte rumo ao infinito.

Similarmente ao poema de Cabral, que constrói uma imagem da cidade composta de círculos concêntricos sobre a grade, formando uma espiral cujos círculos, à medida que se distanciam, vão mostrando as etapas desse distanciamento, assim o livro de Osman Lins funda-se sobre uma dimensão espacial – o quadrado mágico–, sobre o qual gira a espiral, ou sua dimensão temporal (figura 8).

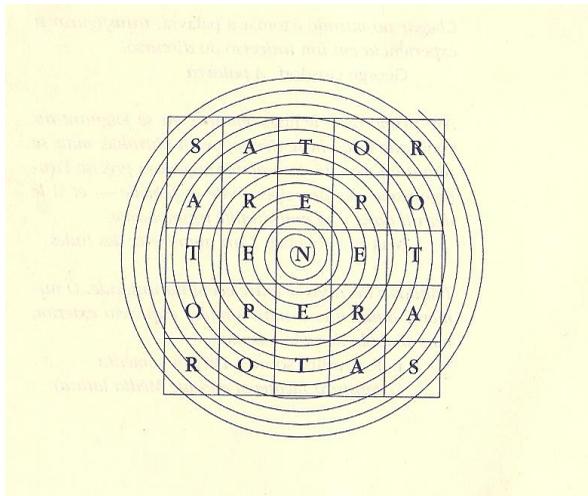


Figura 8 – O quadrado mágico do *Avalovara*, de Osman Lins (1973, p. 8).

Sator arepo tenet opera rotas: o criador mantém cuidadosamente sua construção/obra em seus trilhos/percursos/círculos. Evidentemente, há uma dimensão poética que os aproxima dos círculos dantescos, tanto os paradisíacos como os infernais. Ora, essa dimensão teria igualmente sua equivalência ao poema construído de João Cabral sobre o Recife enquanto objeto de visão/despertar de sentimentos. A linha narrativa – “A espiral e o quadrado” – de *Avalovara* corresponderia ao relato que Osman Lins *inventa* sobre o escravo cujo senhor lhe daria a liberdade se encontrasse a frase palíndroma que estaria dentro desse quadrado. Marta Martins escreve sobre esta grade enredada aos círculos espirais, ao resgatar no artista Tunga as formas sobreviventes desse tecido, dessa imagem, dessas formas – o quadrado e a espiral –, que tanto são herdadas por uma tradição europeia quanto de uma capacidade de inventar imagens sobreviventes no homem americano e especificamente no homem sul-americano (Martins, 2013).

Por isso, o gesto escritor que, em *Avalovara*, traduz-se nas formas complementares (a espiral e o quadrado), aponta tanto para a interrupção do gesto narrativo “catastrófico” – ainda, com Walter Benjamin, o da impossibilidade de narrar – quanto para o gesto primitivo transgressivo da arte, precisamente, quando arte e jogo se colocam como contrapartida da mera lei de sobrevivência (Bataille, 2007, p. 41).

Isso porque existe uma constante volta ao ato inaugural da escrita – um gesto osmaniano por excelência: o do registro da passagem da inscrição da pedra para um escrever que se molda pela mão, esse gesto de volta à anterioridade da palavra impressa, ou à própria materialidade de que é feita: “argila antes do sopro”. Procedente dessa dobra sobre si, esse gesto épico se recicla em séries de obras do artista (Andrade, 2004, p. 69-111). Mais ainda, em *Avalovara*, ambas as linhas, a espiralada e a quadrada, dentro da ambiguidade desse gesto visível e legível, poderiam ser consideradas “linhas de fuga” no sentido deleuziano, para esquematizar o uso da perspectiva num desenho ou numa pintura figurativa, ferramenta de simulação num plano tridimensional.

Lins, Rego Monteiro, Brennand: técnicos primitivos

Em *Avalovara*, a perspectiva de tecido material une-se à do tecido espiritual, fazendo coincidir a perspectiva narrativa ao gesto transgressivo do escritor, já que “o autor marca o ponto em que uma

vida (a sua, de escritor) foi jogada na obra” (Agamben, 2007, p. 61.). Coloca-se o jogo espiralado entre o fiar e o ser fiador, o real e a ficção, gestos espiralados de ar e de pedra (a pedra antiga do quadrado mágico), em que lugares de sonho se alternam a lugares funerários, tempos contemporâneos a tempos antigos, o gesto de uma tradição europeia que se liga a um imaginário latino.

Porém, é precisamente esse gesto latino e, mais especificamente, sul-americano da sobrevivência primitiva de Torres-García, que, ao recuperar o geometrismo das formas indígenas e trazê-lo para as cidades, evoca, por um lado, o gesto-escritor de Osman Lins e, por outro, do pintor, ilustrador e poeta, que muito contribui para esse arquivo de artistas sul-americanos dos anos de 1920, que ligaram o primitivismo ao construcionismo: Vicente do Rego Monteiro. Este outro pernambucano, que viveu em Paris tantos anos, conseguiu um hibridismo muito peculiar desde as ilustrações de cenas lendárias e deuses indígenas feitas no livro de 1923, *Lendas, crenças e talismãs dos índios da Amazônia*, de Pierre-Louis Duchartre.

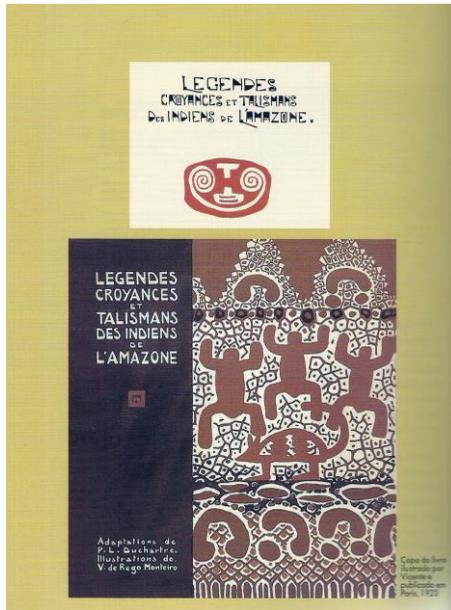


Figura 9 – Capa ilustrada do livro *Lendas, crenças e talismãs dos índios da Amazônia*, de Pierre-Louis (1923). Fonte: Walter Zanini (1997, p. 138).

Na concepção de figuras – cujos desenhos influenciados pela estampa japonesa dos séculos XVIII e XIX, similar às vezes à estética *art nouveau*, a exemplo de Klimt –, Rego Monteiro contrabalançava a influência oriental dos corpos e semblantes com a utilização de ornatos geométricos, máscaras, figuras humanas e animais esquematizados de raízes indígenas (Zanini, 1997). Cabeças superpostas para ilustrar as “Icamiabas” e que encontrarão equivalentes em sua pintura. O elemento paisagem, em Vicente do Rego Monteiro, surge geralmente como presença reduzida e complementar. No entanto, o que nos interessa mais aqui são as imagens das cidades de Rego Monteiro, em “*Quelques visages de Paris*”, de 1925, que mereceu, na época, o comentário do introito de Fernand Divoire, ao perceber que “sua tradição não é a nossa” (querendo dizer a francesa). E continua: “Ótimo, não se deve circunscrever demasiado o mundo. De minha parte, estou bem contente de ver um pintor moderno impor-nos a tradição dos antigos índios do sul. Ela será amada como se ama os estilos dos peles vermelhas do Yucatan” (Zanini, 1997).

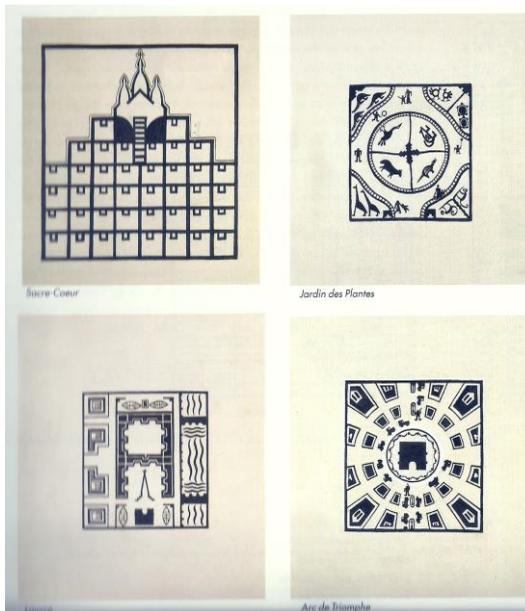


Figura 10 – “*Quelques visages de Paris*”, de Rego Monteiro (1925).
Fonte: Walter Zanini (1997, p. 151).

Como bem observou Walter Zanini a respeito dessas pequenas sínteses geométricas da cidade de Paris,

as ilustrações interpretam locais e monumentos como que mediadas pela percepção de um olhar indígena imanentemente simbólico. Valendo-se de uma figuração de códigos simplificados ao extremo e correspondentes a uma visão espacial primitiva, o artista, usando o nanquim, sobre o fundo creme do papel vergé, representou alguns dos mais familiares marcos da referência do tecido urbano parisiense, como a Notre Dame e o Louvre, o Arco do Triunfo de L'Étoile e a Torre Eiffel, a Praça da Concórdia e Trocadero. A estruturação planimétrica do espaço e de toda a forma que o móvel mostra a qualidade inventiva da transposição realizada. É, entretanto, sempre necessário considerar a permanência dos esquemáticos rigores cubistas de sua formação (Zanini, 1997, p. 152).

Fica clara a coincidência de visões geométricas urbanas em Torres-García e em Vicente do Rego Monteiro, entre as mais variadas influências por eles adquiridas que se poderiam resumir no termo “barroquizante”, ao convergirem na busca comum das artes primitivas em suas visões esboçadas de grande vigor plástico. Segundo as citações de jornais da época, presentes no livro de Zanini, em sua maioria, os críticos não compreenderam bem Rego Monteiro. Muitos o consideraram afetado, mas alguns, como Maurice Raynal, chegam a colocá-lo ao lado de Metzinger, Beaudin, Lurçat, Jaques Mauny e Pruna, na esteira de Picasso, Legér, Braque, Gris e Ozenfant (Raynal apud Zanini, 1997, p. 227). Além disso, Zanini observa que o artista criou também brinquedos de madeira, figurinhas de ginastas em movimento e personagens de circo que lembram Leger e Torres-García, aproximando-se daquelas de cunho cubista que Pablo Curatella-Manès desenvolveu.

Brennand e Torres-García

Para concluir, de acordo com Georg Simmel – fonte inesgotável que prepara e esclarece as leituras benjaminianas da passagem para a modernidade –, com o desenvolvimento de meios que levam à diminuição das distâncias exteriores ocorre, concomitantemente, um aumento das distâncias interiores. As relações do homem moderno parecem distanciar-se crescentemente dos círculos mais próximos e se

aproximar dos mais distantes. Por isso, ele é cada vez mais um estranho. O dinheiro socializa os homens como estranhos.

Mas é Flávio de Carvalho que aponta a importância do residual para o homem moderno: a construção das formas e do não acabado com relação à memória.

O nosso pesar, a nossa saudade é sempre pelas coisas que não fizemos, pelas oportunidades perdidas e abandonadas, e nunca por aquilo que foi feito e realizado. Tudo quanto foi percebido pelo homem e que ao mesmo tempo provocou nele um tremor de desejo e que por motivos como o de comportamento e de dever foi abandonado ao acaso que passa e desaparece, conserva-se latente nos domínios da memória e de quando em quando reanima-se e surge como um pesar, uma saudade. É a memória do não acabado (Carvalho, 2005, p. 40).

Essa memória do não acabado – comum à de um Gilberto Freyre, que o considerou, por sinal, um artista “pós-modernista” – é a mesma que leva o artista sul-americano a cultuar o ídolo, a transgredir pelo primitivismo e pelo arcaico, a não representar o passado, mas colocá-lo num presente que recomeça a todo instante. Essa colocação, enfim, que o renova num contexto modernista, assim como os artistas aqui mencionados, é, precisamente, a que, inversamente, prepararia esse renascimento literário pós-modernista inserido em um contexto mais amplo, ou que ressignifica esse passado no ritmo desigual da modernização (Giucci, 2003, p. 361-375).

Referências

AGAMBEN, Giorgio (2007). O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo.

ANDRADE, Ana Luiza (2004). Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *O sopro na argila*. São Paulo: Nankin.

ANDRADE, Ana Luiza (2012). Ruínas de mundos perdidos: a estética residual de Brennan. *Estudos Literários Brasileiros Contemporâneos*, Brasília, n. 40, p. 113-131, jul./dez.

ANDRADE, Ana Luiza (2015). Osman Lins e Torres-García: barrocolagens tipográficas com Mércio de Schwitters. In: GASPARI, Silvana de; ZANDONÁ, Jair (Org.). *A Semana de Letras da UFSC: ideias e(m) perspectivas*. Tubarão: Copiart.

ARANHA, Luis (1984). *Cocktails Poemas*. Organização, apresentação, pesquisa e notas de Nelson Ascher. Pesquisa de Rui Moreira Leite. São Paulo: Brasiliense.

BATAILLE, Georges (2007). *Las lagrimas de Eros*: iconografia en colaboración con J.M. Lo Duca. Traducción de David Fernández. Barcelona: Tusquets.

BENJAMIN, Walter (2013). *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Organização, ensaio bibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção dos fragmentos de Marcio Selligman-Silva. Porto Alegre: L&PM.

CARVALHO, Flávio de (2005). *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua.

CATÁLOGO da exposição “Torres-Garcia Geometria, Criação, Proporção” (2011). Curadoria de Alejandro Díaz e Jimena Pereira. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 10 set.-20 nov 2011. Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, 3 dez. 2011-26 fev. 2012.

DEICHER, Susan (1995). *Piet Mondrian 1872-1944*. Tradução de Maria Conceição Vieira. Lisboa: Taschen.

DELEUZE, Gilles (1998). *A dobra Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Papirus.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2005). *Gestes d'air et de pierre*. Corps, parole, souffle, image. Paris: Les Éditions de Minuit.

DUCHARTRE, Pierre-Louis; MONTEIRO, Vicente do Rego (1923/2005). *Lendas, crenças e talismãs dos índios do Amazonas*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

GIUCCI, Guillermo (2003). Gilberto Freyre e o pós-modernismo. In: KOSMINSKY, Ethel Volfzon; LÉPINE, Claude; PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Gilberto Freyre em quatro tempos*. Bauru: EDUSP, p. 361-375.

HERKENHOFF, Paulo (Org.) (1999). *O Brasil e os Holandeses (1630-1654)*. Rio de Janeiro: GMT.

LIMA, Alceu de Amoroso (1955). A paisagem. In: *A realidade americana: ensaio de interpretação dos Estados Unidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir. (Obras Completas de Alceu Amoroso Lima, v. 35).

LINS, Osman (1973). *Avalovara*. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Melhoramentos.

MAIA, Tom; FREYRE, Gilberto; MAIA, Thereza Regina (1978). *Recife e Olinda*. São Paulo: Editora da USP; Cia. Editora Nacional.

MARTINS, Marta (2013). *Narrativas ficcionais de Tunga*. Rio de Janeiro: Apicuri.

MELO NETO, João Cabral de (2003). De um avião. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*. Organização de Marly de Oliveira, com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

ORAMAS, Luiz Peres (1999). Frans Post, invenção e “aura” da paisagem. In: HERKENHOFF, Paulo (Org.). *O Brasil e os Holandeses (1630-1654)*. Rio de Janeiro: GMT.

SARLO, Beatriz (1992). *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Vision.

SIMMEL, Georg (2009). *Filosofia da paisagem*. Tradução de Artur Morão. Direção José S. Rosa e Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior. (Textos Clássicos de Filosofia).

TORRES-GARCÍA, Joaquín (1948/2004). La recuperación del objeto: lección VI. In: TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Organização de Alejandro Díaz e Jimena Perera. Montevideo: Museo Torres-García.

TORRES-GARCÍA, Joaquín (1988). *Cataluña eterna*. Direção de Jorge Castillo. Montevideo: Galeria Sur.

TORRES-GARCÍA, Joaquín (2005). *Aladdin: juguetes transformables*. Organização de Alejandro Díaz e Jimena Perera. Montevideo: Museo Torres-García.

TORRES-GARCÍA, Joaquín (2008). *New York*. Edição de Juan Flò. Coordenação-geral de Alejandro Díaz. 2. ed. Oct. Montevideo: Fundación Torres-García.

TORRES-GARCÍA, Joaquín (2011a). *Trazos de Nueva York*. Organização de Alejandro Díaz e Jimena Perera. Montevideo: Museo Torres García.

TORRES-GARCÍA, Joaquín (2011b). *Geometria, criação, proporção*. Organização de Alejandro Díaz e Jimena Perera. Catálogo da exposição realizada na Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 10 set.-20 nov. 2011) e na Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, 3 dez 2011-26 fev. 2012).

WAIZBORT, Leopoldo (2000). *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP; 34.

ZANINI, Walter (1997). *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta 1899-1970*. São Paulo: Empresa das Artes Marigo.

Recebido em dezembro de 2015.

Aprovado em abril de 2016.

resumo/abstract/resumen

Paisagens (des)montáveis de técnicos primitivos: Torres-García, Rego Monteiro, Osman Lins

Ana Luiza Andrade

Nos cruzamentos entre a literatura e as primeiras paisagens artísticas das Américas, a partir de Frans Post e dentro da concepção da *Filosofia da paisagem*, de Georg Simmel, busca-se pensar as pontes entre as paisagens de avião em Flávio de Carvalho, Torres-García e Tristão de Ataíde, articulando-as aos poemas de Luis Aranha sobre o voo de avião e sobre paisagens recifenses “do alto” cabralinos, resgatando pontos em comum com as cidades de Vicente do Rego Monteiro, Brennand e Osman Lins enquanto técnicos primitivos (Sarlo, 1992), para observar jogos desmontáveis, geométricos, deslocamentos distantes e próximos no poema e, em específico, no romance *Avalovara*, na representação novelesca de uma modernidade tardia. Olhar pré-cinemático.

Palavras-chave: paisagem, voo, geometria, poesia.

(De)mountable landscapes of primitive technicians.: Torres-García, Rego Monteiro, Osman Lins

Ana Luiza Andrade

In the crossroads between literature and the first artistic American landscapes painted by Frans Post, and according to Simmel's *Philosophy of Landscape*, the objective here is to show common traits among airplane landscapes (Flavio de Carvalho, Torres-García and Tristão de Ataíde) and their connections to both Luis Aranha's flight and João Cabral de Melo Neto's view of Recife from above and, at the same time, to evoke the cities in Vicente do Rego Monteiro and Osman Lins as primitive technicians. It will be possible then, to observe a geometric game of displacement (near or far) in poems, and specifically in the novel *Avalovara*, as a novelistic representation of late modernity. A pre-cinematic view.

Keywords: landscape, flight, geometry, poetry.

Paisajes (des)montables de técnicos primitivos: Torres-García, Rego Monteiro, Osman Lins

Ana Luiza Andrade

En las intersecciones entre la literatura y los primeros paisajes artísticos de las Américas, a partir de Frans Post, y tomando en consideración la concepción de la

Filosofia del paisaje de Georg Simmel, se buscan pensar los puentes entre los paisajes de avión en Flavio de Carvalho, Torres-García y Tristão de Ataíde, articulándolos a los poemas de Luis de Aranha sobre el vuelo de avión y los paisajes recifenses “del alto” de Cabral, rescatando puntos en común con las ciudades de Vicente do Rego Monteiro, Brennan y Osman Lins, en tanto “técnicos primitivos” (Sarlo). Es posible entonces observar juegos desmontables, geométricos, dislocamientos distantes y próximos en los poemas, y específicamente en la novela *Avalovara*, como una representación novelesca de una modernidad tardía. Una mirada pre-cinematográfica.

Palabras clave: paisaje, vuelo, geometría, poesía.