

M  
MUSEU  
DA CIDADE

M  
M M

MM  
MM

M M  
MMM  
MM

**fascículo** *s.m.* (1794)

**1** pequeno feixe **2** quantidade de ervas ou varas que se consegue levar debaixo do braço **3** feixe de espigas; gavela

**4** *anatomia* pequeno feixe de fibras nervosas, tendinosas ou musculares **4.1** anatomia trato ou grupo de fibras nervosas que funcionam associadas em maior ou menor escala **5** *edição bibliográfica* cada um dos cadernos ou folhetos que integram uma obra maior e que vão sendo publicados por partes **6** *edição de texto* número ('cada edição') **7** *morfologia botânica* qualquer conjunto de estruturas ou órgãos filamentosos **8** *morfologia botânica* qualquer tipo de inflorescência em que os pedicelos das flores se inserem contraidamente no mesmo nó caulinar

**ETIMOLOGIA** *lat.* fasciculus, i 'molhinho, feixinho, fascículo'

FASCÍCULO  
N.º 13

MORFO-  
LOGIA

# GEOMORFOLOGIA

M  
M  
M

M

M  
M  
M

M

M

M  
M

M  
M

M  
M  
M  
U  
S  
E  
U

D  
A

C  
I  
D  
A  
D  
E







# AS FORMAS DA TERRA

M  
M  
M

M

M  
M  
M

M

M

M  
MM  
MM  
M  
M  
U  
S  
E  
UD  
AC  
I  
D  
A  
D  
E

## PRÁTICAS GEOMÓRFICAS

*O mundo é grande, mas em nós ele é profundo como o mar*

R. M. Rilke

### Formações da Terra

As formas compõem formas, o vivo gera o vivo. Estas acções, que se aplicam à diversidade dos fenómenos, são ambas definidoras de *Gea*, a Terra, pelo que não são independentes uma da outra. Consideramo-las aqui nos seus paralelismos e nos seus cruzamentos, mas esvaziadas de toda a preocupação com a sua hierarquização, modelo filosófico<sup>144</sup> ou finalidade, já que nos interessam apenas as deslocações e transformações que inevitavelmente se misturam ou chocam, resultando em equilíbrio, desequilíbrio ou reequilíbrio. Se pudéssemos observar uma projecção acelerada do decurso dos quatro éons<sup>145</sup> que a Terra tem de existência, veríamos, na criação plástica desse filme vertiginoso, toda a constância generativa da Terra, a emergência do detalhe e a sua reabsorção pelas grandes massas de elementos.

O impenetrável planeta Solaris, capaz de dar vida à memória daqueles que o procuram, é-nos apresentado por Stanislaw Lem<sup>146</sup> como o compositor de seres que saem das biografias dos seus visitantes. Mas essas vidas, que só são possíveis na órbita do planeta, são catastróficas, tanto para quem aí traz recordações como para aquele que vive por meio delas, por dependerem de uma narrativa fechada que aí se interpõe. Ao contrário de um planeta que parece remeter todas as criaturas para a sua singularidade genésica, a Terra «cria» a partir da heterogeneidade e conserva-a junto a si, alimentando-a e sepultando-a. Da Terra não provêm criaturas formadas segundo uma matriz misteriosa e inapelável, como se o planeta não fosse mais do que um olho cósmico, algo como «O Olho» de Odilon Redon. Na verdade, a Terra não tem um centro ocular ou materno, e tudo o que nela é gerado sai dos seus estratos mais cegos e moventes. Se a Terra é um ser, sê-lo-á como um ser de acontecimentos, um extra-ser, ou seja, como um ser que, embora

<sup>144</sup> Nomeadamente, os dois grandes modelos filosóficos da génese da forma, o *substancialismo atomista* (os átomos como constitutivos de toda a substância) e o *hilemorfismo* (a forma como constituinte primário de qualquer substância individual).

<sup>145</sup> Correspondentes a 4,6 mil milhões de anos terrestres.

<sup>146</sup> LEM, Stanislaw, *Solaris*. Lisboa: Antígona, 2018.



Pedro A.H. Paixão, *Il pentito*, 2018  
Lápis de cor sobre papel, 103,5 x 75,4 cm

M  
M

M

M  
M

M  
U  
S  
E  
U

D  
A

C  
I  
D  
A  
D  
E

M

147 Cf. CHARDIN,  
Teilhard de, *Le Phénomène  
humain*. Paris: Seuil, 1955.

148 De onde o testemunho  
do próprio Tarkovsky: «A  
acção do romance de Lem  
desenrola-se inteiramente  
sobre Solaris e quisemos  
reunir-lhe alguns episódios  
passados na Terra. Necessito  
da Terra para sublinhar os  
contrastes. Queria que o  
espectador possa apreciar  
a beleza da Terra, que  
pense nela ao regressar de  
Solaris, em suma, que possa  
sentir essa dor salutar da  
nostalgia». Em PASSEK,  
Jean-Loup, *Le Cinéma russe  
et soviétique*. Paris: Centre  
Georges Pompidou, 1981,  
p. 279.

149 Cf. BLUMENBERG,  
Hans, *La legibilidad del  
mundo*. Madrid: Paidós,  
2000.

M  
M  
M  
M

M  
M  
M  
M

associado a formas, nunca será definível segundo a particularidade destas. De certo modo, Solaris não faz mais do que interpor uma figura mediadora — o visitante — que ilustra, *a contrario*, o processo de actualização morfológica, em si mesmo despidido de individualização, da própria Terra e da sua existência.

Do ponto de vista planetário, a maturidade das criaturas terrestres nunca ocorre e, por isso mesmo, estas nunca abandonam o «aparelho reprodutor», que assim se vem a confundir com o mundo. Deste modo, a actividade geradora da Terra não é verdadeiramente independente daquela das suas criaturas e deixa-se mesmo penetrar pelas formações que o tempo abre nos seres vivos (o vivo acelera e pluraliza as transformações no tempo), permitindo que o seu passado e o seu presente coexistam activamente. Nunca abrindo um espaço da imitação, a plasticidade na Terra não é uma qualidade; ela é *plástica* antes de ser qualidade de uma *criação*. Tudo, na Terra, acontece já antes da cisão entre criador e criatura, entre concepção e representação.

Se houvesse um olho que testemunhasse a criação terrestre, ele seria um olho multiplicado na extensão do espaço do mundo. Longe das concepções que entendem o mundo como processo de individuação espiritual<sup>147</sup>, a plasticidade é o único modo de existência propriamente terrestre, o único multiplicador. Mas em acordo com a diferenciação do papel do *pensamento* em Solaris e na Terra, que Tarkovsky tanto sublinha na sua recriação fílmica<sup>148</sup>, a composição das formas é, na Terra, função da composição do espaço por uma exuberância do detalhe que constantemente o preenche sem o encher: um espaço que infinitamente se abre a mais detalhes sem nunca extravasar do seu limite planetário. Nós, que penetrámos no mundo, somos desde sempre por ele penetrados. Pode acontecer, contudo, que ocorra também algo como uma *intromissão* quando um ser se subtrai ao seu mundo para melhor o mapear: os seres gerados pela Terra, em particular os *sapiens*, perdem por vezes de vista o sentido da sua semelhança plástica com o mundo quando se obstinam em convertê-lo numa forma de legibilidade<sup>149</sup>. Estaremos, talvez, em vias de nos transformarmos em visitantes de Solaris.

A Terra é cambiante, variando e compondo sempre os seus materiais. Testemunham-no as mais profundas Eras geológicas do Hadeano e do Arcaico, marcadas pelas convulsões gasosas e ígneas, assim como o Proterozoico e o Fanerozoico, definidos pelo esculpir conjunto da rocha e da vida, em paralelo com a composição da atmosfera. Testemunham-no também certas culturas humanas que têm nos encadeamentos dos seus sonhos as mais nítidas percepções dela. Ao contrário da nossa, são culturas que ritualizam a tessitura de um território que está sempre, mesmo quando desértico, preenchido. É-nos tão fácil alimentar um



M  
M

M

M  
M

M  
U  
S  
E  
U

D  
A  
C  
I  
D  
A  
D  
E

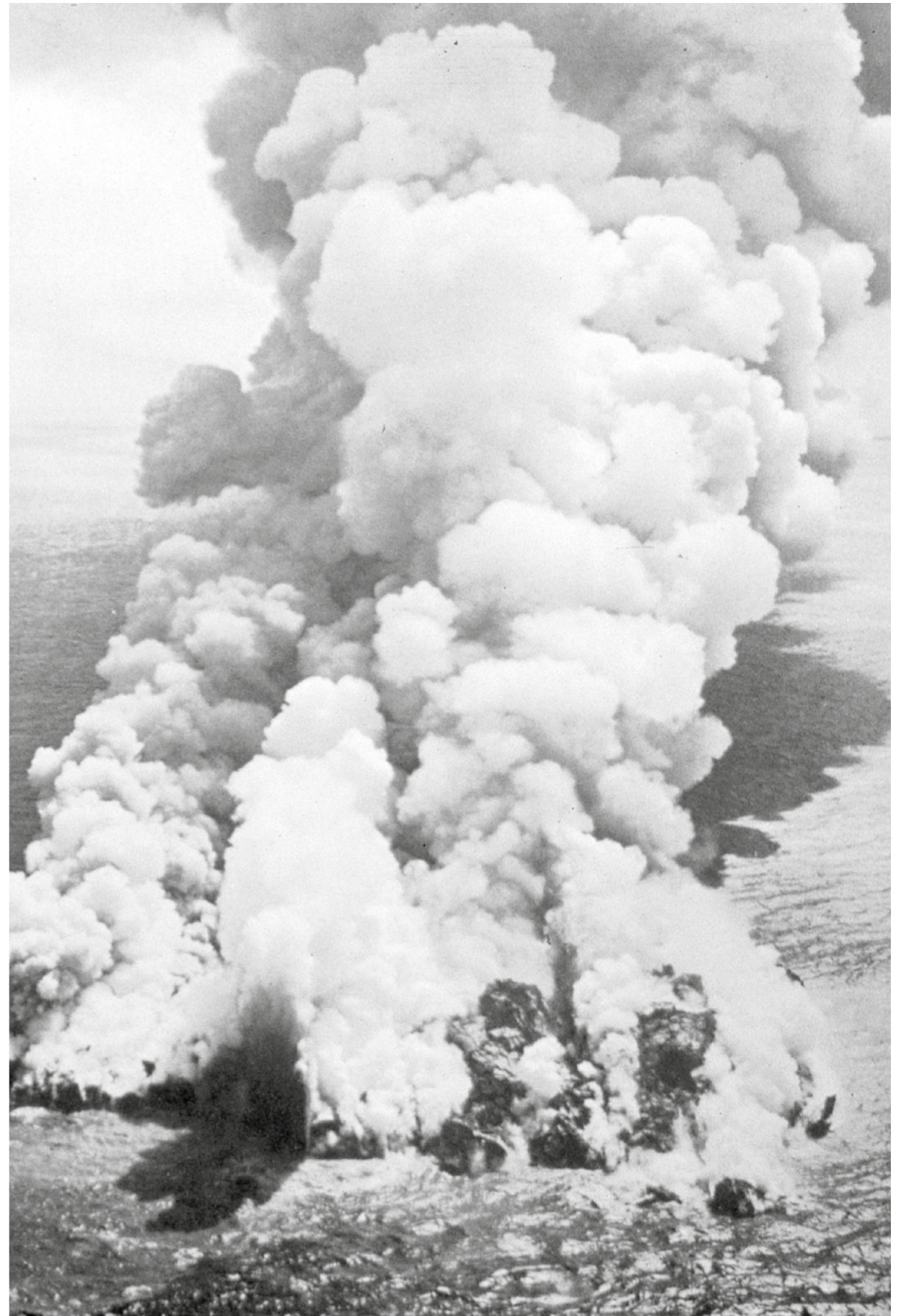
M

M  
M

M  
M

M

M  
M  
M  
M





Berta Gleizer Ribeiro com pintura Kadiwéu, 1948  
Fotografia de Heinz Forthmann

M  
M

M

M  
M

M  
U  
S  
E  
U

D  
A

C  
I  
D  
A  
D  
E

M

M  
M

M  
M

M

M  
M  
M  
M

150 QUIGNARD, Pascal, *Les Paradisiaques*. Paris: Gallimard, 2014, p. 19.

151 BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'instant*. Paris: Livre de Poche, 2000, p. 60.

152 Pieter Bruegel, *Museus Estatais de Berlim*. Óleo, 117 x 163 cm. 1559.

discurso *estético* sobre o mundo, enquanto tantas culturas praticaram o que parece ser uma ritualização no interior da sua profundidade plástica.

Intuímos que estamos num lugar terrestre porque, desde muito cedo, nos apontaram o céu sobre a nossa cabeça, de onde nos chega um *ali*, enquanto nos interrogávamos sobre a sua relação com o *aqui*. Mas o *ali*, o além, do ponto de vista terrestre, é ainda *aqui*. Não há mundo sem esta distinção e a ligação por ela estabelecida. Estas relações, aparentemente evidentes, são estonteantes para uma criança ou para quem se interroga sobre o seu mundo. Depois do Paraíso, que começou por ser um lugar terrestre, deram-se «crises de alegria inerentes ao espaço»<sup>150</sup>, somatizações guiadas pela disposição psicofísica de quem julga poder exilar-se do lugar natal. Além de somatizar a *via crucis*, o cristianismo poderia também ter proposto a *via adâmica* como prática da vida terrestre. Uma prática que consistisse em imitar, em todo o recanto terrestre, o percurso dos primeiros seres expulsos do paraíso, a sua aprendizagem da corografia dos caminhos pedregosos ou das florestas, a reconstituição dolorosa e eufórica da constante variação climática, dos perigos dos penhascos, do refrigério dos ribeiros, seria também uma aprendizagem da ligação ao mundo. «O ser visto do exterior está duplamente bloqueado na solidão do instante e do ponto»<sup>151</sup>. Hoje, para estabelecer a singularidade da vida terrestre, procuramos mais a diversidade hipotética dos mundos na galáxia do que a coexistência com os outros seres do planeta. «Vemos a totalidade da Terra» porque, ao reduzi-la a um ponto, nos extraímos às antigas relações, aquelas que supunham uma visão interior, no duplo sentido do estar na Terra e do ser da Terra.

É quando tomamos o ponto de vista dos acidentes do relevo que podemos melhor apreender a relação da cultura ocidental com as formas terrestres. Como em quase tudo, a tecnologia contém ela própria uma doutrina eloquente sobre as nossas relações com as formas da Terra. Quem hoje percorre muitas das grandes cadeias serranas depara com o traço dos viadutos que geometrizam o relevo, já não percurso mas perfuração das formas, abstracção da velocidade. Esta irrupção da abstracção na paisagem e na sociedade aparecia já, sob a forma do *globo*, no quadro de Pieter Bruegel conhecido como «Provérbios Flamengos»<sup>152</sup>, uma representação do velho tema do «mundo invertido» que Bruegel, contemporâneo e conterrâneo de Mercator (1512-1594), mostra aqui compreender na sua «portabilidade» moral. Em vez de o colocar no *studium* do sábio, este mostra-se nas situações mais inusitadas, ora invertido ou defecado, ora penetrado por aquele que quer fazer o seu caminho no mundo, ora lançado ao ar pelo «homem do mundo». O globo assinala o tempo da formação de uma prática de representação do mundo que penetra todas as atitudes sociais e as desinibe no dealbar da globalização moderna.



Manuel Zimbro, da série *Torrões de terra*, 1995

Manuel Zimbro, da série *Torrões de terra*, 1995  
Guache sobre papel  
Cortesia Porta 33

M  
M  
M

M

M  
M  
M

M

M

M  
M

M  
M

M  
M  
M  
U  
S  
E  
U

D  
A

C  
I  
D  
A  
D  
E

**153** No seu trabalho sociológico sobre a perda da relação ressonante com o mundo, Hartmut Rosa faz a análise da actual crise psicológica, ecológica e política como crise da ressonância. «As condições de ressonância da modernidade foram perturbadas. *A modernidade está desafinada*». ROSA, Hartmut, *Resonancia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2020, p. 569.

**154** ARASSE, Daniel, *Histoire de peintures*. Paris: Denoël, p. 189. [Histórias de Pintura. Lisboa: KKYM, 2016].

**155** GASQUET, Joachim, *Cézanne*. Paris: Cymara, 1926.

**156** *Ibidem*.

## A criação do terrestre

Na aproximação estética à Terra, propomos a distinção entre uma abordagem «cartográfica» ao mundo e uma outra a que chamaremos ressonante<sup>153</sup>. Mas essa distinção passa também pelo uso que é feito da infinita variabilidade do mundo na cena pictórica, aquilo a que a tradição ocidental chamou o detalhe. Se tivermos em mente as funções que o detalhe assume na pintura, podemos entender que, uma vez detectado, ele funcione quer como escala do quadro, como orientação interna da sua leitura, quer como algo que abre transformações em torno da obra e no seu interior. A este último entendimento, Daniel Arasse chamou o «detalhe pictórico», já que ele «corresponde ao momento em que a pintura <se mostra>, em que o pictórico da pintura se mostra»<sup>154</sup>. E o que é o pictórico da pintura senão esse conjunto de gestos e matérias que fazem subsistir no quadro coisas que estão *a mais*? Entenda-se que não se trata aqui de um excesso compositivo, mas antes — à semelhança do que percebemos na Terra — de um excesso que nos liga à incessante emergência de seres e formas, algo como esse «olhar rasante» que Tarkovsky tanto aplica nos seus filmes. Esse excesso rompe, paralelamente, a explicação lógica do mundo e da sua representação.

As relações íntimas entre cartografia e pintura, ilustradas pela convivência das duas actividades na Florença da primeira metade do século XV, atribuem uma dupla paternidade à perspectiva, com vastas consequências no que se refere à relação dos ocidentais com a Terra. Será já em reacção a uma sociedade e a uma arte dominadas pela herança desses grandes princípios cartográficos que ocorrerão no Ocidente os melhores exemplos de um regresso estético a uma postura de relação com a Terra. Parece-nos que os melhores exemplos ocidentais de nova criação do terrestre provêm desses reencontros com a matéria do mundo, como o são, para nos limitarmos a uns poucos, as vistas da montanha Sainte-Victoire realizadas por Cézanne entre 1868 e 1906, ou o já referido trabalho tarkovskiano sobre os detalhes da Terra. Num e noutro caso, o artista desiste de apreender a forma terrestre, deixa de traçar o contorno ou de a tomar por modelo, para se adentrar num paralelismo, não do poder ver, mas do poder estar, que o terrestre favorece e que a arte acompanha. Na expressão do próprio Cézanne, «A natureza, quis copiá-la, mas não consegui. Bem podia procurá-la, revirá-la, tomá-la em todos os ângulos. Irredutível»<sup>155</sup>. Ora, a irredutibilidade da Terra é a própria via que lhe dá acesso, como dirá ainda o pintor: «A minha tela, a paisagem, ambas fora de mim, mas uma caótica, evasiva, confusa, sem vida lógica, exterior a toda a razão; a outra permanente, sensível, categorizada, participante na modalidade, no drama das ideias»<sup>156</sup>.



Mas a aproximação estética, quando incondicional e ressonante, assemelha-se problemáticamente à abertura de um mundo sem delimitação conhecida, um espaço de ressonâncias de tal modo densas e *internas* que toda a semelhança com um mapeamento parece desaparecer. É como se, depois de moldarmos uma máscara no rosto, passássemos a considerá-lo a partir da face interna da máscara. Torna-se necessária uma aprendizagem, uma adaptação do olhar a essa nova topologia. Imagine-se que trocamos a posição do que na Terra não está exposto à atmosfera e à luz com a posição do que vive à superfície do solo ou é aéreo. Veríamos um mundo iluminado a partir do seu interior e uma nova face exterior, povoada por outros seres, mas certamente mais efervescente. «O solo faz de súbito aparecer uma cosmologia diferente, uma arquitectura escondida, ‘organismos habitantes’. O solo, que julgávamos homogéneo e sólido, é visto a partir de baixo, móvel, poroso, líquido, composto por partículas e agentes que imprimem e modificam sem cessar as suas estruturas e a sua forma»<sup>157</sup>.

Se a matéria do pictórico é também matéria do mundo pela condição tantas vezes mineral e orgânica dos pigmentos (acaso precisaríamos da pintura, que não é mais do que uma extracção do que fulge no interior do mundo, se essas matérias estivessem já diante dos nossos olhos?), ela é-o ainda mais pelo facto do quadro ser, enquanto acesso ao mundo, um limiar impertinente que se encerra ao passante quando ambos — o observador e o espaço pictórico — supõem poder estabelecer-se aí um acordo narrativo ou descritivo da cena. «Um quadro não conta uma história (ou conta uma história diferente da que era esperada). Um quadro é a entrada num novo mundo, onde aquele que aí é convidado deverá perder todos os seus pontos de referência»<sup>158</sup>. Na verdade, não há cena pictórica que não seja um ardil posto pela relação com a Terra. A «natureza», termo que evitámos até aqui, por ser ora impreciso, ora analítico, é mais evenemencial e indomável do que supõem todas as teorias que lhe dedicamos. É pelo facto de o mundo possuir uma coerência própria que as metáforas visuais ou poéticas se detêm no seu limiar, aí onde são eminentemente úteis. Quando se trata de dar outro passo, essas estéticas desdobram-se em iniciações ou aprendizagens — diremos também *aclimatações* —, de que temos indícios seguros desde a arte rupestre até algumas práticas de *land art* hodiernas. Ora, as estéticas da Terra que aqui nos interessam são as que dão para um mundo em rotação, um mundo onde podemos *sentir* a Terra, o que nos parecerá uma desordem se não nos permitirmos o tempo e o espaço de reaprender um equilíbrio no novo ordenamento dos elementos.

Para que haja uma imersão feliz na morfologia da Terra, necessitamos de partir de elementos muito simples que adquirem as combinações mais surpreendentes. Estar no mundo obedece a

<sup>157</sup> AÏT-TOUATI, Frédérique, ARÈNES, Alexandra, GRÉGOIRE, Axelle, *Terra Forma*. Paris: Éditions B42, 2020, p. 34.

<sup>158</sup> LE CLÉZIO, J. M. G., *Le Flot de la poésie continuera de couler*. Paris: Philippe Rey, 2020, p. 165.

M  
M  
M  
  
M  
  
M  
M  
M  
  
M  
  
M  
M  
M  
M  
M  
M  
M  
U  
S  
E  
U  
  
D  
A  
  
C  
I  
D  
A  
D  
E

um pequeno número de eixos e elementos descritivos, mas não se reduz a uma geometria. É certo que Galileu viu a utilidade da razão geométrica na descrição dos mundos, mas nunca terá afirmado que viver num deles se resumiria a um habitar analítico. A esse pequeno número de eixos vem reunir-se um mistério, um ressaltado ou uma descontinuidade que angustia a descrição humana do espaço do mundo: estávamos no Éden — centelha que acompanha os filhos da terra — e agora já não estamos. A vida na Terra comporta frequentes vezes esta possibilidade de uma passagem vertiginosa da alegria à angústia, seguida de uma tentativa de reacquirição da harmonia em microescala, seja ela psíquica, histórica ou espiritual. Nesse sentido, a Terra apresenta-se descontínua e as suas formas são o movimento que dilui a ilusão dessa descontinuidade, revelando no seu lugar a constante variação. Essa descontinuidade é ainda decisiva para quem quer descrever o mundo, mesmo ignorando ou descartando os mitos da origem, uma vez que ela torna manifesta a condição dos seus habitantes humanos. Como escreve Emanuele Coccia, «O facto de *estar contido em alguma coisa* coexiste com o facto de conter essa mesma coisa. O recipiente é também o conteúdo do que ele contém»<sup>159</sup>.

Após uma primeira apreensão intuitiva da escala do mundo, o conhecimento morfológico da Terra torna-se, na maior parte dos casos, no conhecimento de um lugar particular e do seu conjunto de características bem precisas: geológicas e hídricas, o clima e a flora, a fauna e as características do meio ecológico. A apreensão das formas da Terra necessita desta oscilação entre o vasto e o próximo, o continente e o conteúdo, o desconhecido que como tal permanece e o familiar que se revela ignoto. Por isso é fundamental compreender que o vasto e o próximo não estão em oposição, antes adoptam ciclicamente características um do outro. A vastidão não é apenas uma relação com o exterior, mas também uma dilatação do ser; a proximidade, por sua vez, não fornece apenas a integração, mas também a própria profundidade *in situ*. Não sendo o mundo um espaço geométrico, essa oscilação instala uma assimetria, já que o próximo e o vasto possuem valores diferentes. A natureza cambiante do mundo não opera segundo simetrias, mas propicia, de cada vez, a passagem entre o sentimento de domínio de quem observa o mundo do alto da montanha e o abandono à imersão nas águas de um lago.

As formas da Terra pedem uma interrogação que é, na sua relação com a experiência, estética. A beleza é uma necessidade do conhecimento do nosso mundo e das nossas ligações a este, uma fonte epistemológica e heurística da compreensão da Terra, desde que não seja reduzida a um cânone paisagístico ornamental ou não seja tomada como seu qualificativo ontológico. Por outro lado, o valor do belo terrestre necessita, para reemergir, da diluição da

<sup>159</sup> COCCIA, Emanuele, *A Vida das Plantas. Uma Metafísica da Mistura*. Lisboa: Documenta, 2019, p. 104.



*singularidade expressiva e institucional* que marcou a arte na modernidade, recolocando de novo a pluralidade de ofícios, sensorialidades e culturas no centro das práticas artísticas. E, mais criticamente ainda, parece necessário que os valores estéticos se possam emancipar da sua função de valor de abrigo do sujeito moderno ameaçado pela reificação do mundo.

### Criação sem criador

Somos nós — os humanos — quem procura distinguir as formas da Terra. E fazemo-lo de muitas maneiras, pelo que a percepção das formas da Terra é, certamente, o primeiro dos saberes persistente e continuamente cultivado ao longo de milénios, como o comprovam as grutas usadas para a execução de pinturas ao longo de dezenas de milhares de anos. Mas não é a consciência do tempo que aí pinta. Parece antes que a representação, longe de ser feita no eixo do tempo, como acontece na nossa cultura, age no interior de um abismamento do espaço do mundo. A história da representação da Terra começa com os nómadas do Paleolítico, que certamente não representam o mundo como o Ocidente veio a fazer desde um Ptolomeu. Na sua *Geografia*, este representa o «mundo conhecido como uma única e contínua entidade, com a sua natureza e os lugares onde se situam, em traços largos, os seus golfos, as grandes cidades, os povos mais notáveis e os rios, assim como as coisas de todos os tipos mais dignas de menção»<sup>160</sup>.

Os povos do Paleolítico também «mapeavam» o mundo, mas o processo parece ter sido bastante mais complexo do que aquele que viremos a conhecer a partir da Antiguidade: aparentemente, o seu mundo não era «uma única e contínua entidade», mas uma realidade múltipla, na qual se distribuíam pontos de passagem entre mundos. Mais do que a *extensão* do mundo, terão sido dimensões como a *altura e a profundidade do mundo, os seus espaços interiores e exteriores ou a respectiva reversibilidade* a merecerem a criação de «representações do mundo». Referindo-se às pinturas rupestres, David Lewis-Williams afirma que «a parede de rocha onde eram executadas as pinturas não correspondia a uma *tabula rasa* mas era parte das imagens; de algum modo, ela era o suporte que dava sentido às imagens. A arte e o cosmos estavam unidos num discurso mútuo sobre a natureza complexa da realidade»<sup>161</sup>. O que hoje vemos nessas cavernas — e que nunca foi concebido para a fruição do olho sob uma fonte luminosa — é a ingressão dos objectos «representados» numa corrente de acções ressituidas que transformam tanto a natureza desses espaços como as possibilidades perceptivas daqueles que por eles passam.

Para os povos ameríndios, a paisagem é, para o membro da tribo que nela se move, uma expressão exterior do seu sentido interior, também ele necessariamente distribuído no espaço; um

<sup>160</sup> BERGGREN, J. Lennart, JONES, Alexander, *Ptolemy's Geography: An Annotated Translation of the Theoretical Chapters*. Princeton, 2000, p. 57.

<sup>161</sup> LEWIS-WILLIAMS, David J., *The Mind in the Cave*, Londres: Thames & Hudson, 2002, p. 149.

M  
M

M

M  
M

M  
U  
S  
E  
U

D  
A

C  
I  
D  
A  
D  
E

M

M  
M

M  
M

M

M  
M  
M  
M

<sup>162</sup> DEVEREUX, Paul, *Re-Visioning the Earth*. Nova Iorque: Fireside, 1996, p. 166.

<sup>163</sup> CHENG, François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*. Paris: Seuil, 1991, p. 74.

<sup>164</sup> CHENG, François, *Op. cit.*, p. 86.

outro espaço ou eventualmente o mesmo mas *vivido em profundidade*. Os aborígenes australianos gravam na pedra os seus «guias» topográficos, incluindo traços aí deixados pelos seres míticos. A sua origem tem lugar no «tempo dos sonhos», quando os gigantes totémicos emergiram da terra e começaram a percorrê-la. À medida que caminhavam, «criavam a topografia e a paisagem que ainda hoje existem»<sup>162</sup>. Esta tradição do delineamento traçado pelo próprio caminhar nunca desapareceu totalmente e dela podemos hoje encontrar repercussões numa *walking art*.

A mais antiga tradição pictórica viva que representa o mundo a fim de nele prosseguir a integração das formas *sem autoria* é a pintura paisagística chinesa (chamemos-lhe assim por conveniência), que tem em Ku K'ai-chih (345-411) o primeiro nome que chegou até nós, embora a pintura chinesa tivesse já no seu tempo um milénio ou mais de existência. O conceito central da pintura chinesa, que não é um princípio técnico nem um conceito de representação ou sequer uma gramática de formas, mas antes os abarca a todos, é o Vazio. Este é o fundamento da tradição taoista, que nada deve a concepções ocidentais de apropriação artística do vazio. O Vazio é antes um agente pictórico e cosmológico, mas um agente que se furta a toda a relação de causa e finalidade, um agente terrestre por excelência. A plenitude — outra palavra terrestre — é talvez o único qualificativo que com ele se relaciona em pé de igualdade nas línguas europeias.

*Vazio e Pleno* descrevem, no dizer de François Cheng, «não apenas uma oposição de forma, nem um processo para criar a profundidade no espaço. Diante do Pleno, o Vazio constitui uma entidade viva. Recurso de todas as coisas, ele intervém no interior do próprio Pleno, insuflando-lhe os sopros vitais. A sua acção tem por consequência o romper do desenvolvimento unidimensional, o suscitar da transformação interna e o desenvolver do movimento circular. É a partir de uma concepção original do universo, de tipo 'organicista', que podemos apreender a realidade deste Vazio»<sup>163</sup>. Em vez de ser um mero elemento semiológico que congrega os elementos plásticos da «representação», enquanto substituta da coisa procurada, o Vazio insufla o equilíbrio justo de presença-ausência no trabalho pictórico. Eis como Pu Yen-T'u, um dos grandes pensadores da pintura na Dinastia Qing (séc. XVII-XX), o descreve: «A montanha, quando está demasiado 'plena', é necessário torná-la 'vazia' com a bruma e os fumos; quando ela está demasiado 'vazia', torná-la 'plena' acrescentando-lhe pavilhões e terraços... Além das montanhas, ainda outras montanhas; aparentemente separadas, estão contudo ligadas. Para além das árvores, sempre mais árvores; embora pareçam entrançadas, nada as liga. Quando aparece, por fim, a cena inteira, a sua verdade nada tem a ver com a abundância dos traços do pincel. Aí onde se concentra o olhar do espírito, em nada é necessária a imagem inteira»<sup>164</sup>.



Neste e em muitos outros textos da estética chinesa, emerge esta correspondência, aparentemente recorrente e monótona, entre o Ying e o Yang e os grandes temas pictóricos da paisagem: o lago e a montanha, o céu e a terra, etc. É pois necessário sublinhar que entre o lago e a montanha circulam a nuvem ou a neblina, figuras do Vazio, que se mostra assim como o elemento dinamizador do que era aparentemente antinómico. É imperativo evitar toda a rigidez na relação entre esses polos, que tornaria a pintura cativa do princípio da reprodução do já-dado, da identidade. Nem a montanha nem o lago têm o seu estatuto pictórico assegurado. O que essas pinturas dão a ver não é um *estado do mundo*, mas o desdobramento das suas dinâmicas, rompendo a aparente fixação do que está presente entre a formação e a dissolução. Esse é o aparente enquadramento da representação da Terra, já que a orientação e a localização parecem exigir nela uma suspensão da sua diversidade. Mas a floração do diverso terrestre permite compreender melhor o que seja estar nela *in situ*. Foi Whitehead quem escreveu que «a Natureza num momento dado é... igualmente real, quer exista ou não Natureza em qualquer outro momento»<sup>165</sup>. A suspensão introduzida por Whitehead na sua «definição» parece corresponder admiravelmente ao esvaziamento que o pintor da tradição chinesa coloca no gesto do pincel. Desse movimento diz Li Jih-hua (1565-1635): «Em pintura, importa saber reter, mas também saber largar. Saber reter consiste em delinear o contorno e o volume das coisas por meio de traços do pincel. Mas se o pintor usa traços contínuos ou rígidos, o quadro ficará privado de vida. No traçado das formas, se bem que o fim seja chegar a um resultado pleno, toda a arte da execução reside nos intervalos e nas sugestões fragmentárias. De onde a necessidade de saber largar. O que implica que os golpes do pincel do pintor se interrompam (sem que o sopro que os anima o faça) para melhor se carregar de subentendidos. É assim que uma montanha admite áreas não-pintadas e uma árvore pode ser dispensada de parte da sua ramagem, de modo a que possam permanecer nesse estado de devir, entre ser e não-ser»<sup>166</sup>.

### Aterrorar

Uma menção final à reinvenção da relação dos humanos com a Terra, nesta aproximação abrupta ao Antropoceno, que deverá descer do seu sobrevoos sobre os mares e os continentes<sup>167</sup>. Quase a fechar o seu *Où Atterrir?*, Bruno Latour pergunta o que fazer no contexto do *regresso à Terra* que tão necessário é agora para todos. A sua resposta — «gerar descrições alternativas»<sup>168</sup> — parece-nos necessitar de ser alargada à dimensão estética, não a estética cartográfica que acompanhou o Holoceno e a emergência da arte imperial e antropocêntrica, mas uma *estética em aterrissagem*, para parafrasear Latour. Para isso será necessário que as artes voltem

<sup>165</sup> WHITEHEAD, Alfred. N., *Nature and Life* [citado em Merleau-Ponty, *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 185].

<sup>166</sup> CHENG, François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*. Paris: Seuil, 1991, pp. 85-86.

<sup>167</sup> Tudo aqui nos impede de a designar como «geopolítica», já que a palavra foi tomada pela *realpolitik*.

<sup>168</sup> LATOUR, Bruno, *Down to Earth*. Londres: Polity Press, 2018, p. 94.

a abraçar o seu princípio de ressonância, de modo a que o movimento de aterrissagem se converta, afinal, num movimento que se repercute em todas as direcções possíveis. A partir daí, a arte poderá readquirir a plasticidade terrestre do seu movimento, voltando a ser capaz de interpretar as virtualidades da terra celeste e da profundidade ctónica.

M  
M  
M

M

M  
M  
M

M

M

M  
M

M  
M

M  
M  
M  
U  
S  
E  
U

D  
A

C  
I  
D  
A  
D  
E





Odilon Redon, *L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*  
[O olho, como um estranho balão, dirige-se para o infinito], 1882  
Litografia com aplicação de papel da China

#13 *Geomorfologia*, o caderno que tem entre mãos, é parte integrante da colecção de fascículos do MUSEU DA CIDADE. Esta colecção é o espaço discursivo privilegiado do corpo de programação do Museu e incluirá contributos de diversos autores oriundos de um amplo espectro disciplinar, abarcando campos do conhecimento como o mundo das plantas entendido em sentido lato, a botânica, a agricultura, temas do pensamento e da prática ecológica, temas das ciências humanas — filosofia, antropologia, etnologia, arqueologia —, ou naturais — a meteorologia, a astronomia —, temas indígenas, temas urbanos ou temas da boca e do palato — a poesia, a história oral, as narrativas populares, os mitos da origem, a gastronomia, a história da alimentação —, para além de uma particular atenção ao campo de expressão e de imanência da imagem.

Durante os anos de 2020/2022, e com periodicidade variável, serão lançados 30 fascículos colecionáveis, disponíveis para aquisição nos diferentes espaços do MUSEU DA CIDADE. No final do ano, será disponibilizada uma lista de encadernadores locais no nosso site.

O autor escreve segundo a antiga ortografia



Raiz fasciculada

Uma edição do  
MUSEU DA CIDADE  
Câmara Municipal do Porto  
Dezembro 2021

Texto  
JORGE LEANDRO ROSA  
Obras  
JORGE GRAÇA · DUARTE  
BELO · PEDRO A.H. PAIXÃO  
· MANUEL ZIMBRO · PIETER  
BRUEGHEL · ANDRÉ  
PRÍNCIPE · ODILON REDON  
Desenho gráfico  
R2  
Créditos fotográficos  
HELMUTH WOHL · HEINZ  
FORTHMANN · WILL  
BURRARD-LUCAS  
ISSN  
2184-7223  
Depósito Legal  
467240/20  
Tiragem  
1500  
Preço  
2€

# GEON