An aerial view of a landscape, likely a mountain range, seen from an airplane window. The sky is blue with scattered white clouds. The wing of the airplane is visible in the upper right corner. The landscape below is a mix of brown and green hills. The text is overlaid on the bottom part of the image.

**Alain**  
de **Botton**

**A arte de viajar**

# DADOS DE COPYRIGHT

## Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

## Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [xlivros.com](http://xlivros.com) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

***Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.***



**BIBLIOTECA  
DO EXILADO**

**Alain de Botton**

A arte de viajar

TRADUÇÃO DE  
Clóvis Marques



Copyright © Alain de Botton, 2002  
Copyright da tradução © Editora Intrínseca, 2012

TÍTULO ORIGINAL

The Art of Travel

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Mariana Newlands

IMAGEM DA CAPA

Latinstock / © Ed Darack / Science Faction / Corbis / Corbis (DC)

PREPARAÇÃO

Elisa Nogueira

REVISÃO

Milena Vargas

Taís Monteiro

REVISÃO DE EPUB

Juliana Latini

GERAÇÃO DE EPUB

Intrínseca

E-ISBN

978-85-8057-222-3

Edição digital: 2012

*Todos os direitos reservados à*

Editora Intrínseca Ltda.

Rua Marquês de São Vicente, 99, 3º andar

22451-041 – Gávea

Rio de Janeiro – RJ

Tel./Fax: (21) 3206-7400

[www.intrinseca.com.br](http://www.intrinseca.com.br)



**Para Michele Hutchison**

## SUMÁRIO

### Partida

- I Da expectativa
- II Dos destinos de viagem

### Motivações

- III Do exotismo
- IV Da curiosidade

### Paisagem

- V Do campo e da cidade
- VI Do sublime

### Arte

- VII Da arte que abre os olhos
- VIII Da posse da beleza

### Retorno

- IX Do hábito

### Agradecimentos

### Créditos das fotos

PARTIDA

/

## Da expectativa

Lugares		
Guia	<i>Hammersmith, Barbados Londres</i>	
	<i>J.-K. Huysmans</i>	
		

1.

Era difícil dizer com exatidão quando o inverno chegou. O declínio foi gradual, como o de uma pessoa que alcança a velhice, imperceptível no dia a dia, até que a estação se tornou uma realidade certa e inexorável. Primeiro veio uma queda na temperatura noturna, seguida de dias de chuva constante, surpreendentes rajadas de vento do Atlântico, umidade, a queda das folhas e a mudança do horário — embora persistissem momentos eventuais de alívio, manhãs nas quais era possível sair de casa sem um casaco e o céu se mostrava límpido e claro. Mas eram como sinais enganosos de recuperação num paciente cuja morte fora decretada. Em dezembro, a nova estação já se instalara e a cidade era coberta, quase diariamente, por um sinistro céu de um cinza metálico, como numa pintura de Mantegna ou de Veronese, cenário perfeito para a crucificação de Cristo ou para um dia debaixo das cobertas. O parque da vizinhança transformou-se em um terreno desolado, tomado por água e lama, iluminado à noite por lâmpadas envoltas pelo halo da chuva. Passando por ali certa noite, durante um aguaceiro, lembrei-me de como, no calor intenso do verão anterior, eu me estendera no solo e descalçara os sapatos para deixar que a relva acariciasse meus pés e de como esse contato direto com a terra me dera uma sensação de liberdade e expansão, com o verão rompendo os limites habituais entre o ar livre e ambientes fechados e permitindo que eu me sentisse tão à vontade no mundo quanto em meu quarto.



William Hodges, *Taiti revisitado*, 1776

Mas agora o parque era novamente inóspito, com a grama encharcada pela chuva incessante. Qualquer tristeza que eu acaso sentisse, qualquer desconfiança de que a felicidade ou a compreensão eram inalcançáveis, parecia encontrar encorajamento nos tijolos escuros e empapados dos prédios e no céu carregado tingido de laranja pela iluminação urbana.

Tais circunstâncias climáticas, acompanhadas por uma sequência de acontecimentos ocorridos na época (que pareciam confirmar a máxima de Chamfort de que um homem deve engolir um sapo todas as manhãs para se certificar de que não encontrará nada mais repulsivo durante o resto do dia), conspiraram para me tornar fortemente suscetível à chegada inesperada, no fim de uma tarde, de um folheto publicitário grande e repleto de ilustrações coloridas intitulado “Sol de Inverno”. Na capa, via-se uma fileira de palmeiras, muitas envergadas, numa praia de areia clara orlada por um mar azul-turquesa, contra um pano de fundo de colinas nas quais eu imaginava cachoeiras e alívio para o calor à sombra de árvores frutíferas perfumadas. As fotografias me lembraram as pinturas do Taiti trazidas por William Hodges após sua viagem com o capitão Cook, mostrando uma lagoa tropical à luz suave do entardecer, na qual mocinhas nativas e sorridentes brincavam despreocupadas (e descalças) em meio a uma vegetação exuberante, imagens que provocaram espanto e admiração ao serem exibidas na Royal Academy, em Londres, no rigoroso inverno de 1776 — e que continuaram a servir de modelo para cenas de idílio tropical, como aquelas nas páginas de “Sol de Inverno”.

Os responsáveis pelo panfleto intuíram a facilidade com que os leitores se tornariam presas de fotografias cuja força insultava a inteligência e infringia qualquer pretensão de livre-arbítrio: imagens superexpostas de palmeiras, céus claros e praias ensolaradas. No contato com esses elementos, leitores que em outras áreas de suas vidas seriam capazes de ceticismo e de prudência regrediam ao otimismo e à inocência primordiais. Os anseios provocados pelo folheto eram um exemplo, ao mesmo tempo tocante e patético, de como projetos (e até vidas inteiras)

podem ser influenciados pelas imagens de felicidade mais simples e casuais; de como uma viagem longa e proibitivamente cara poderia ser desencadeada apenas pela visão da fotografia de uma palmeira levemente inclinada por uma brisa tropical.

Decidi viajar para a ilha de Barbados.

2.

Se nossas vidas são dominadas pela busca da felicidade, talvez poucas atividades revelem tanto a respeito da dinâmica desse anseio — com toda a sua empolgação e seus paradoxos — quanto o ato de viajar. Ainda que de maneira desarticulada, ele expressa um entendimento de como a vida poderia ser fora das limitações do trabalho e da luta pela sobrevivência. Mas raramente se considera que as viagens apresentem problemas filosóficos — ou seja, questões convidando à reflexão além do nível prático. Somos inundados por recomendações sobre os lugares para *onde* viajar, mas pouco ouvimos sobre *como* e *por que* deveríamos ir — embora a arte de viajar pareça evocar naturalmente uma série de questionamentos nem tão simples ou triviais, cuja análise poderia contribuir, de forma modesta, para uma compreensão daquilo que os filósofos gregos chamavam lindamente de *eudaimonia*, ou desabrochar humano.

3.

Uma questão gira em torno da relação entre a expectativa da viagem e sua realidade. Chegou às minhas mãos um exemplar do romance *Às avessas*, de J.-K. Huysmans, publicado em 1884, cujo herói decadente e misantropo, o aristocrático Duque des Esseintes, antevia uma viagem a Londres, oferecendo, ao longo do processo, uma análise incrivelmente pessimista da diferença entre aquilo que imaginamos sobre um lugar e o que pode acontecer quando a ele chegamos.

Huysmans conta que o Duque des Esseintes vivia sozinho numa enorme mansão nas imediações de Paris. Raramente saía de casa, para evitar o que considerava ser a feiura e a estupidez dos outros. Numa tarde, ainda na juventude, arriscara-se por algumas horas numa aldeia próxima e sentira sua aversão aos seres humanos se intensificar. Desde então, decidira passar os dias sozinho, na cama de seu gabinete, lendo os clássicos da literatura e cultivando pensamentos ácidos sobre a humanidade. Numa manhã, contudo, o duque se surpreendeu com um intenso desejo de viajar a Londres. A vontade se manifestou quando ele estava sentado à lareira, lendo um volume de Dickens. O livro evocava cenas da vida inglesa que ele contemplou longamente, sentindo crescer o desejo de vê-las. Incapaz de conter o entusiasmo, ordenou aos criados que lhe fizessem as malas, meteu-se num terno de tweed cinza, em botas baixas, num chapéu-coco e numa pelerine azul e tomou o primeiro trem para Paris. Como lhe sobrava tempo antes da partida do trem para Londres, foi à livraria inglesa Galignani, na Rue de Rivoli, onde comprou um exemplar do *Guide to London* [Guia de Londres], de Baedeker. Foi lançado em devaneios deliciosos pelas descrições sucintas das atrações londrinas. Rumou, então, para um bar próximo, frequentado por clientela eminentemente inglesa. O ambiente parecia saído de um romance de Dickens: lembrava-lhe cenas em que a pequena Dorrit, Dora Copperfield e Ruth, a irmã de Tom Pinch, conversavam, sentadas em recintos igualmente claros e aconchegantes. Um dos clientes tinha os cabelos brancos e a pele avermelhada do Sr. Wickfield, além dos traços rudes e inexpressivos e do olhar duro do Sr. Tulkinghorn.

Com fome, Des Esseintes passou a uma taberna inglesa na Rue d'Amsterdam, perto da Gare Saint-Lazare. O lugar era escuro e enfumaçado, com alavancas de pressão para servir cervejas enfileiradas ao longo do balcão, coberto, por sua vez, de talhos de presunto tão marrons como violinos e de lagostas que tinham a cor de mímio. Ao redor de pequenas mesas de madeira estavam sentadas inglesas robustas, de rosto infantil, dentes do tamanho de espátulas, faces avermelhadas como maçãs, mãos e pés longos. Des Esseintes encontrou uma mesa e pediu sopa de

rabo de touro, hadoque defumado, uma porção de rosbife com batatas, uma ou outra cerveja e um pedaço de queijo Stilton.

Contudo, ao se aproximar o momento de pegar o trem e ter oportunidade de transformar em realidade seus sonhos londrinos, Des Esseintes foi subitamente tomado pela lassidão. Imaginou como seria cansativo viajar de fato a Londres e que teria de correr para a estação, brigar por um carregador, embarcar no trem, suportar uma cama estranha, enfrentar filas, sentir frio e mover seu frágil corpo pelas paisagens descritas de forma tão concisa por Baedeker — e assim conspurcar seus sonhos: “Qual é a necessidade de se locomover quando uma pessoa pode viajar tão maravilhosamente sentada numa cadeira? Já não estava em Londres, com seus cheiros, seu clima, seus cidadãos, sua comida e até seus talheres dispostos ao redor dele? O que poderia encontrar lá, senão novas decepções?” Ainda sentado à mesa, ele refletiu: “Eu devia estar sofrendo de alguma aberração mental ao rejeitar as visões de minha obediente imaginação e pensar, como qualquer velho tolo, que seria necessário, interessante e útil viajar ao exterior.”

Então, Des Esseintes pagou a conta, deixou a taberna e tomou o primeiro trem de volta para sua mansão, com seus pacotes, malas, valises, mantas, guarda-chuvas e bengalas — e nunca mais saiu de casa.

4.

Estamos familiarizados com a ideia de que a realidade das viagens não é o que antevemos. A escola pessimista, da qual Des Esseintes poderia ser o presidente de honra, portanto, argumenta que a realidade será invariavelmente decepcionante. Talvez seja mais verdadeiro e gratificante sugerir que ela é, em essência, *diferente*.

Após dois meses de expectativa, numa límpida tarde de fevereiro, desci no aeroporto Grantley Adams, em Barbados, com minha companheira de viagem, M. A caminhada do avião até o terminal foi breve mas suficiente para que eu registrasse uma revolução no clima. Em poucas horas, eu

chegara a condições de calor e umidade que demorariam mais cinco meses para se manifestar em minha cidade de origem, sem nunca alcançar a mesma intensidade.

Nada era como eu havia imaginado — o que só poderia ser surpreendente se considerarmos *o que* eu havia imaginado. Nas semanas anteriores, a ideia da ilha girara exclusivamente em torno de três imagens mentais, reunidas durante a leitura de um folheto publicitário e de um cronograma da companhia aérea. A primeira era uma praia com uma palmeira e o pôr do sol ao fundo. A segunda, um bangalô de hotel, em que se via, através das vidraças da varanda, um quarto decorado, com assoalho de madeira e roupas de cama brancas. E a terceira, um céu azul.

Se pressionado, eu naturalmente teria reconhecido que haveria na ilha outros elementos, mas não precisei deles para montar minha impressão a respeito do lugar. Meu comportamento era semelhante ao dos espectadores de um teatro, que imaginam, sem dificuldade, que as ações no palco se passam na floresta de Sherwood ou na Roma antiga, uma vez que o pano de fundo foi pintado com um único galho de carvalho ou uma coluna dórica.

Na chegada, porém, várias coisas insistiram que também mereciam ser incluídas no arquivo da palavra “Barbados”. Por exemplo, um grande posto de gasolina decorado com o logotipo verde e amarelo da British Petroleum e um cubículo de compensado de madeira em que um funcionário da alfândega, sentado e vestindo um imaculado terno marrom, contemplava com ar de curiosidade e de espanto, sem nenhuma pressa (como um erudito percorrendo as páginas de um manuscrito nas prateleiras de uma biblioteca), os passaportes de uma fila de turistas que se estendia para fora do terminal e já chegava perto da pista de pouso. Havia o anúncio de uma marca de rum acima da esteira de bagagens, o retrato do primeiro-ministro no corredor da alfândega, uma casa de câmbio no saguão de chegada e um pandemônio de motoristas de táxi e de guias turísticos em frente ao terminal. E, se havia algum problema com essa profusão de imagens, era que elas tornavam estranhamente mais difícil *ver* a Barbados que eu fora descobrir.

Na minha expectativa, houvera simplesmente um vácuo entre o aeroporto e meu hotel. Não existira qualquer coisa em minha mente entre a última linha do itinerário (“Chegada BA 2155 às 15h35”, com sua bela cadência) e o quarto do hotel. Eu não havia pensado — e agora protestava interiormente por encontrar — em uma esteira de bagagens com a borracha puída, duas moscas dançando ao redor de um cinzeiro imundo, um ventilador gigantesco girando no saguão de chegada, um táxi branco com um painel de falsa pele de leopardo, um cão vira-lata no terreno baldio ao lado do aeroporto, um anúncio do “Condomínio Luxury” num trevo, uma fábrica chamada “Bardak Electronics”, uma fileira de prédios com telhados de zinco vermelho e verde, uma tira de borracha na coluna central do carro, na qual estava escrito em letras miúdas “Volkswagen, Wolfsburg”, um arbusto de cores vivas cujo nome eu não conhecia, uma recepção de hotel mostrando as horas em seis cidades diferentes e um cartão pregado à parede próxima em que se podia ler, com dois meses de atraso, “Feliz Natal”. Somente várias horas depois da chegada me vi no quarto imaginado, embora não tivesse, até então, uma imagem mental de seu enorme aparelho de ar-condicionado ou mesmo, apesar de bem-vinda, a visão de seu banheiro revestido em fórmica e com a severa recomendação para que os hóspedes evitassem o desperdício de água.

Se nos sentimos inclinados a esquecer quanto existe no mundo além daquilo que antecipamos, talvez a culpa seja um pouco das obras de arte, pois nelas encontramos o mesmo processo de simplificação ou seleção que se manifesta na imaginação. As impressões artísticas envolvem uma redução severa daquilo que a realidade nos impõe. Um guia de viagem pode nos dizer, por exemplo, que o narrador passou uma tarde inteira viajando para chegar à cidade X nas montanhas e, depois de uma noite em seu mosteiro medieval, acordou com um alvorecer nebuloso. Mas nunca passamos uma tarde simplesmente viajando. Sentamo-nos num trem. Temos dificuldade para digerir o almoço. O forro do assento é cinza. Contemplamos um campo lá fora. Voltamos o olhar para o interior do trem. Lampejos de ansiedade se atropelam em nossa consciência. Notamos a etiqueta presa a uma mala depositada na prateleira acima dos

assentos à frente. Tamborilamos no parapeito. Uma unha quebrada no dedo indicador puxa um fio da roupa. Começa a chover. Algumas gotas formam uma trilha de sujeira pela janela empoeirada. Perguntamo-nos onde guardamos a passagem. Voltamos a olhar para o campo. Continua a chover. Finalmente, o trem se movimenta. Passa por uma ponte de ferro e logo se detém, inexplicavelmente. Uma mosca pousa na janela. E é possível que mal tenhamos chegado ao fim do primeiro minuto de um relato detalhado dos acontecimentos por trás da enganadora frase “ele passou a tarde viajando”.

Um narrador que nos fornecesse tal profusão de detalhes rapidamente nos enlouqueceria. Por infelicidade, a vida muitas vezes adota esse tipo de narrativa, cansando-nos com repetições, ênfases enganosas e enredos inconsequentes. E insiste em nos mostrar a fábrica Bardak Electronics, a alavanca de segurança do carro, o cão vira-lata, um cartão de Natal e uma mosca que pousa na borda e, depois, no centro de um cinzeiro cheio.

Isso explica o curioso fenômeno que torna mais fácil vivenciar a fruição de elementos valiosos na arte e na expectativa do que na realidade. As imaginações da expectativa e da arte omitem e condensam, eliminam os períodos de tédio, dirigindo nossa atenção para momentos críticos e, assim, conferindo à vida, sem mentir nem enfeitar, uma vividez e uma coerência que lhe podem faltar na confusão perturbadora do presente.

Deitado na cama, em minha primeira noite caribenha, rememorando a viagem (havia grilos e rumores nos arbustos), a confusão do momento presente já começava a retroceder e certos acontecimentos adquiriam proeminência, pois a memória, sob esse aspecto, era semelhante à expectativa: um instrumento de simplificação e seleção.

O presente poderia ser comparado a um longo filme em que a memória e a expectativa selecionam momentos fotográficos. Do voo de nove horas e meia até a ilha, minha memória ativa reteve apenas seis ou sete imagens estáticas. Só uma sobrevive agora: a mesa retrátil do assento. De minha experiência no aeroporto, apenas uma imagem da fila da imigração permaneceu acessível. As camadas de minha experiência se

acomodaram numa narrativa compacta e bem definida: tornei-me um homem que tomara um avião em Londres e se hospedara naquele hotel.

Fui dormir cedo e, na manhã seguinte, acordei para ver meu primeiro alvorecer caribenho — embora houvesse, inevitavelmente, muito mais do que isso por baixo dessas breves palavras.

5.

Havia outro país que Des Esseintes quisera conhecer muitos anos antes da pretendida viagem à Inglaterra: a Holanda. Ele imaginou que o lugar se assemelhava às pinturas de Teniers e Jan Steen, de Rembrandt e Ostade; antecipara a simplicidade patriarcal e a ruidosa jovialidade; pequenos e tranquilos pátios de tijolos e criadas pálidas despejando leite. Assim, ele viajou a Haarlem e a Amsterdã, decepcionando-se profundamente. Não que as pinturas tivessem mentido, pois ele encontrou certa simplicidade e alguma jovialidade, belos pátios de tijolos e algumas criadas despejando leite, mas essas joias se misturavam num caldeirão de imagens comuns (restaurantes, escritórios, casas parecidas e campos anônimos) que os pintores holandeses nunca retrataram e que tornavam a experiência da viagem pelo país estranhamente sem graça em comparação com uma tarde na seção de arte holandesa do Louvre, onde a essência de sua beleza estava reunida em algumas salas.

Des Esseintes chegou à situação paradoxal de se sentir mais *na* Holanda — ou seja, em contato mais intenso com os elementos que amava na cultura holandesa — ao contemplar imagens selecionadas desse país num museu do que ao viajar com dezesseis peças de bagagem e dois criados pelo território propriamente dito.

6.

Ao despertar cedo naquela primeira manhã, meti-me num roupão fornecido pelo hotel e cheguei à varanda. À luz do alvorecer, o céu tinha

um tom pálido azul-acinzentado e, em comparação aos rumores da noite anterior, todas as criaturas e até o vento pareciam dormir profundamente. Tudo estava silencioso como uma biblioteca. Diante do quarto estendia-se uma vasta praia coberta por coqueiros na área mais próxima e que logo se espalhava francamente na direção do mar. Passei por cima da grade baixa da varanda e caminhei pela areia. A natureza prodigalizava toda a sua benevolência. Era como se, ao criar aquela pequena baía em forma de ferradura, ela quisesse compensar seu temperamento difícil em outras regiões e decidisse mostrar, para variar, apenas sua generosidade. As árvores forneciam sombra e leite, o fundo do mar estava coberto por conchas, a areia era fina e da cor de trigo maduro, e o ar — mesmo à sombra — tinha um calor profundo e envolvente, muito diferente da fragilidade do calor no norte da Europa, sempre pronto a ceder, mesmo no alto verão, a uma friagem que demonstrasse ter mais autoridade.

Encontrei uma espreguiçadeira à beira do mar. Ouvia, junto a mim, o som baixo das marolas batendo na areia, como se um monstro bondoso bebesse discretamente goles de água numa grande taça. Alguns pássaros despertavam e cortavam o ar em sua excitação matinal. Atrás de mim, os telhados de ráfia dos bangalôs do hotel podiam ser vistos entre as árvores. À minha frente, uma paisagem que eu reconhecia do folheto publicitário: a praia se estendia numa curva suave em direção à ponta da baía; por trás dela, havia colinas cobertas de vegetação e a primeira fileira de coqueiros se inclinava irregularmente na direção do mar azul-turquesa, como se alguns deles esticassem o pescoço para captar um melhor ângulo dos raios de sol.

Ainda assim, essa descrição reflete apenas de forma imperfeita o que aconteceu comigo naquela manhã, pois, na verdade, minha atenção estava muito mais dispersa e confusa do que sugerem os parágrafos anteriores. Posso ter notado alguns pássaros cortando o ar em sua excitação matinal, mas minha consciência de sua presença foi comprometida por outros fatores, despropositados e sem relação entre si, como uma dor de garganta que desenvolvi durante o voo, a preocupação de não ter informado a um colega que estaria ausente, uma pressão entre as têmporas e a necessidade

cada vez mais urgente de uma ida ao banheiro. Um fato decisivo, mas até então ignorado, surgia pela primeira vez: inadvertidamente, eu me levava comigo para a ilha.

É fácil nos esquecermos de nós mesmos quando contemplamos descrições pictóricas e verbais de outros lugares. Em casa, enquanto meus olhos percorriam fotografias de Barbados, não havia lembretes de que esses olhos estavam intimamente ligados a um corpo e uma mente que haveriam de me acompanhar aonde quer que eu fosse, podendo, com o tempo, afirmar sua presença de forma a ameaçar e mesmo negar o objetivo do que os olhos tinham ido ver. Em casa, eu podia me concentrar em imagens de um quarto de hotel, de uma praia ou do céu e ignorar a criatura complexa que fazia essa observação e para quem isso não passava de uma pequena parte da tarefa mais ampla e multifacetada de viver.

Meu corpo e minha mente se revelariam cúmplices temperamentais na missão de apreciar meu destino turístico. O corpo encontrava dificuldade para dormir e se queixava do calor, dos mosquitos e dos problemas para digerir a comida do hotel. A mente mostrava-se apegada à ansiedade, ao tédio, a uma tristeza descontrolada e ao alarme financeiro.

Parece que, ao contrário da satisfação contínua e duradoura que esperamos, a felicidade com e em determinado lugar deve ser um fenômeno breve e, pelo menos à mente consciente, aparentemente fortuito: um intervalo em que conseguimos ficar receptivos ao mundo ao nosso redor, em que pensamentos positivos sobre passado e futuro se solidificam e as ansiedades são amainadas. Mas essa condição raras vezes se prolonga por mais de dez minutos. Novos padrões de ansiedade se formam no horizonte da consciência de maneira inevitável, como as frentes climáticas que, de dias em dias, se agrupam ao largo da costa ocidental da Irlanda. A vitória anterior já não parece tão impressionante, o futuro adquire complicações, e a bela paisagem se torna tão invisível quanto qualquer coisa que está sempre por perto.



Jacob van Ruisdael, *Vista de Alkmaar*, c. 1670-1675

Eu descobriria uma inesperada continuidade entre o melancólico que fui quando estava em casa e a pessoa que eu seria na ilha, uma continuidade fora de sintonia com a descontinuidade radical da paisagem e do clima, em que o próprio ar parecia feito de uma substância diferente e mais doce.

No meio da manhã do primeiro dia, M e eu nos sentamos em espreguiçadeiras à beira da praia. Uma nuvem solitária pendia, tímida, sobre a baía. M pôs os fones de ouvido e começou a fazer anotações sobre *Do suicídio*, de Émile Durkheim. Olhei ao redor. Aos observadores pareceria que eu estava mesmo ali, onde me encontrava. Mas “eu” — ou seja, a parte consciente de mim — havia, na verdade, abandonado o envoltório físico para me preocupar com o futuro ou, mais especificamente, em saber se o almoço estaria incluído no preço do quarto. Duas horas depois, sentado a uma mesa no canto do restaurante do hotel, com um mamão papaia (almoço e impostos locais estavam incluídos), o “eu” que havia deixado meu corpo na espreguiçadeira fazia uma nova migração, abandonando a ilha completamente para visitar um complicado projeto agendado para o ano seguinte.

Era como se uma vantagem evolutiva vital tivesse sido conferida, séculos atrás, àqueles membros da espécie que viviam num estado de preocupação com o que aconteceria em seguida. Esses antepassados talvez tivessem deixado de saborear plenamente suas experiências, mas pelo menos sobreviveram e moldaram o caráter de seus descendentes, ao passo que seus irmãos mais focados, presentes no momento e no local em que se encontravam, sofreram finais violentos nos chifres de bisões inesperados.

Infelizmente é difícil rememorar nossa quase permanente preocupação com o futuro, pois, ao retornarmos de um lugar, a primeira coisa a desaparecer da memória será talvez quanto tempo gastamos, no passado, cuidando do que ainda estava por vir; ou seja, quanto tempo passamos em algum lugar diferente daquele em que estávamos. Existe certa pureza tanto nas recordações quanto nas visões antecipadas de

determinado lugar: é assim que se permite que o próprio lugar ganhe relevância.



Se a fidelidade a um lugar parecera possível em casa, terá sido, talvez, porque eu nunca havia tentado contemplar uma imagem de Barbados por muito tempo. Se tivesse aberto uma delas sobre a mesa, forçando-me a olhar exclusivamente para ela durante 25 minutos, minha mente e meu corpo teriam migrado naturalmente para uma série de preocupações extrínsecas e, com isso, talvez eu adquirisse um senso mais preciso de quão pouco o lugar em que me encontrava poderia influenciar o que viajava por minha mente.

Em outro paradoxo que Des Esseintes teria apreciado, parece que estamos mais capacitados a habitar um lugar quando não enfrentamos o desafio adicional de estarmos mesmo presentes ali.

7.

Alguns dias antes de nossa partida, M e eu decidimos explorar a ilha. Alugamos um Mini Moke (um veículo compacto e esportivo) e seguimos na direção norte até uma região de colinas escarpadas chamada Scotland, para onde Oliver Cromwell exilara católicos ingleses no século XVII. Na extremidade norte de Barbados, visitamos a Animal Flower Cave, um conjunto de cavernas formadas na rocha pela insistência das ondas, onde anêmonas-do-mar gigantes cresciam junto à pedra, parecendo flores amarelas e verdes quando abriam seus botões.

Ao meio-dia, rumamos para o sul em direção à paróquia de São João, e lá, numa colina coberta por árvores, encontramos um restaurante numa das alas de uma velha mansão colonial. No jardim, havia um abricó-de-macaco e uma tulipeira africana que exibia flores em forma de trombetas voltadas para baixo. Um folheto nos informava que a casa e os jardins haviam sido construídos pelo administrador Sir Anthony Hutchison em 1745, tendo custado a soma aparentemente enorme de 46 mil quilos de açúcar. Dez mesas estavam dispostas ao longo de uma galeria, com vista para os jardins e o mar. Sentamos numa das extremidades, ao lado de um

arbusto de buganvília em flor. M pediu camarões ao pimentão e eu, um peixe com cebola e ervas ao molho de vinho tinto. Conversamos sobre o sistema colonial e a curiosa ineficácia até mesmo dos protetores solares mais poderosos. Como sobremesa, pedimos dois pudins.

Quando eles chegaram, M recebeu uma porção grande, mas desconjuntada, parecendo ter caído na cozinha, e eu, uma minúscula, mas em perfeita forma. Assim que o garçom se virou, M trocou nossos pratos. “Não roube minha sobremesa”, indignei-me. “Achei que você fosse querer a maior”, respondeu ela, não menos indignada. “Você só quer ficar com o melhor pudim.” “Não é verdade, estou tentando ser gentil. Pare de ser desconfiado.” “Eu paro se você devolver meu pudim.”

Em poucos segundos, havíamos mergulhado num interlúdio vergonhoso em que, por trás de queixas infantis, assomavam ameaças recíprocas de incompatibilidade e infidelidade.

M devolveu meu prato, amuada, comeu parte do pudim e afastou a sobremesa para o lado. Ficamos calados. Pagamos e voltamos ao hotel, com o barulho do motor disfarçando a intensidade do mau humor. O quarto fora arrumado em nossa ausência. Os lençóis foram trocados. Havia flores sobre as cômodas e toalhas de praia novas no banheiro. Arranquei uma delas da pilha e me sentei na varanda, batendo violentamente as portas atrás de mim. Os coqueiros projetavam uma leve sombra, os padrões entrelaçados de suas folhas se reacomodando ocasionalmente à brisa da tarde. Mas, para mim, não havia prazer em toda aquela beleza. Eu não havia desfrutado nada, estético ou material, desde a disputa pelos pudins, horas antes. As toalhas macias, as flores e a beleza das paisagens se tornaram irrelevantes. Meu humor recusava-se a ceder a qualquer estímulo externo; sentia-se inclusive insultado pela perfeição do tempo e pela perspectiva do churrasco à beira-mar programado para aquela noite.

Nossa infelicidade naquela tarde, em que o cheiro das lágrimas se misturava aos aromas do protetor solar e do ar-condicionado, era um bom lembrete da lógica rígida e inflexível a que os estados de ânimo humanos parecem estar submetidos, uma lógica que ignoramos por nossa conta e

risco quando nos deparamos com a imagem de um belo lugar e imaginamos que a felicidade deve naturalmente acompanhar tal esplendor. Nossa capacidade de extrair felicidade de objetos estéticos ou de bens materiais parece, na verdade, depender de forma crítica da satisfação prévia de uma série mais importante de necessidades emocionais ou psicológicas, entre elas compreensão, amor, comunicação e respeito. Não apreciaremos — não somos capazes de apreciar — jardins tropicais luxuriantes e encantadores chalés de madeira à beira-mar quando um relacionamento com o qual estamos comprometidos subitamente se revela impregnado de incompreensão e ressentimento.

Se nos surpreende a capacidade que uma crise de mau humor tem para destruir os efeitos benéficos de um hotel inteiro é porque não entendemos o que sustém nossos estados de ânimo. Ficamos tristes em casa e culpamos o tempo e a feiura dos prédios, mas na ilha tropical aprendemos (depois de uma discussão num chalé, sob um céu azul imaculado) que as condições climáticas e a aparência de nossa morada jamais serão capazes, por si só, de escorar nossa alegria ou nos condenar à infelicidade.

Existe um contraste entre os projetos ambiciosos que empreendemos, a construção de hotéis e a dragagem de baías, e os nós psicológicos essenciais que contribuem para miná-los. Não demora nada para que as vantagens da civilização sejam varridas por um acesso de raiva. O caráter intratável desses nós mentais remete à sabedoria austera e irônica de certos filósofos antigos que se distanciavam da prosperidade e da sofisticação e sustentavam, do interior de um barril ou de uma choupana, que os principais ingredientes para a felicidade não podem ser materiais ou estéticos, mas serão sempre teimosamente psicológicos — uma lição que nunca pareceu mais verdadeira quando M e eu fizemos as pazes, ao cair da noite, durante um churrasco à beira-mar cujos prazeres se tornaram de uma humilde irrelevância.

8.

Depois da Holanda e de sua abortada visita à Inglaterra, Des Esseintes não se arriscou a outra viagem ao exterior. Manteve-se em sua mansão e se cercou de uma série de objetos que propiciavam o aspecto mais agradável de viajar: a expectativa. Pendurou nas paredes gravuras coloridas como aquelas nas vitrines de agências de viagem, mostrando cidades estrangeiras, museus, hotéis e navios a vapor rumo a Valparaíso ou ao rio da Prata. Emoldurou os itinerários das principais companhias de navegação, cobrindo, com eles, as paredes de seu quarto. Encheu um aquário com algas marinhas, comprou uma vela de barco, um cordame e um pote de piche e, com a ajuda desses itens, pôde vivenciar os aspectos mais agradáveis de uma longa viagem marítima, sem nenhum de seus inconvenientes. Des Esseintes concluiu, nas palavras de Huysmans, que “a imaginação era capaz de proporcionar um substituto mais do que adequado à realidade vulgar da experiência concreta”. A experiência concreta em que aquilo que viajamos para ver é sempre diluído no que poderíamos ver em qualquer lugar, em que somos afastados do presente pela ansiedade em relação ao futuro e em que nossa apreciação dos elementos estéticos fica à mercê de confusas exigências físicas e psicológicas.

Apesar de Des Esseintes, eu viajei. Ainda assim, existiram momentos em que também pensei que talvez não houvesse viagens melhores do que aquelas provocadas pela imaginação ao ficarmos em casa a percorrer lentamente as folhas de papel-bíblia do volume com o mapa de rotas da British Airways.

//

## Dos destinos de viagem

Lugares	 <i>O posto de gasolina</i>	 <i>O aeroporto</i>	 <i>O avião</i>	 <i>O trem</i>
Guias	<i>Charles Baudelaire</i> 	<i>Edward Hopper</i> 		

1.

Na via expressa entre Londres e Manchester, numa região sem atrativos, há uma parada de beira de estrada com posto de gasolina, construída com vidro e tijolos vermelhos. Perto do acesso, um gigantesco outdoor laminado mostra a motoristas e a ovelhas num campo próximo a foto de um ovo frito, duas salsichas e uma porção de *baked beans*.

Cheguei à parada quase ao anoitecer. O céu se avermelhava a oeste, e, na fileira de árvores ornamentais ao lado do prédio, era possível ouvir o canto dos pássaros contra o incessante ruído do tráfego. Eu estava na estrada havia duas horas, sozinho com as nuvens que se formavam no horizonte, com as luzes das cidades-dormitório além dos capinzais, com viadutos e com a silhueta de carros e ônibus em ultrapassagens. Fiquei um pouco tonto ao sair do carro, que emitiu uma série de estalinhos ao esfriar, como se cliques de papel fossem jogados pelo capô. Meus sentidos precisavam reajustar-se à terra firme, ao vento e aos sons discretos do cair da noite.

O restaurante era muito iluminado e exageradamente aquecido. Nas paredes, pendiam grandes fotografias de xícaras de café, doces e sanduíches. Uma garçonete abastecia uma máquina de bebidas. Deslizei uma bandeja úmida por um apoio de metal, comprei uma barra de chocolate e um suco de laranja e me sentei perto das janelas que tomavam uma das paredes. As grandes vidraças eram mantidas por tiras de massa bege, em cuja viscosidade eu me sentia tentado a cravar as unhas. Adiante, a relva escorregava para a rodovia, onde o trânsito fluía silencioso numa elegante simetria distribuída por seis pistas, com as diferenças entre os modelos e as cores dos carros disfarçadas pelo anoitecer, formando uma faixa uniforme de diamantes brancos e vermelhos que se estendia, a perder de vista, nas duas direções.

Eram poucos os clientes no posto. Uma mulher mexia, ociosamente, o saquinho de chá em sua xícara. Um homem e duas meninas comiam

hambúrgueres. Um idoso barbudo fazia palavras cruzadas. Ninguém falava. Havia certo clima de reflexão e tristeza — apenas acentuado pelo som baixo de uma música agitada e pelo sorriso padronizado de uma mulher prestes a morder um sanduíche de bacon numa fotografia acima do balcão. No centro do salão, pendurado no teto e dançando nervosamente ao sabor de uma corrente de ar, um display com formato de caixa de papelão anunciava anéis de cebola empanados gratuitos na compra de um cachorro-quente. Deformada e de cabeça para baixo, a caixa não parecia muito próxima do que devia ter sido determinado pela gerência, como os marcos miliários nas partes mais distantes do Império Romano que perdiam as características dos exemplares mais centrais.

O prédio era arquitetonicamente horrível, cheirando a óleo e a desinfetante com perfume de limão, a comida era gordurosa e as mesas estavam salpicadas de pequenas ilhas de ketchup ressecado deixadas por viajantes que havia muito partiram, mas alguma coisa me tocava naquela cena. Havia poesia naquele posto de gasolina esquecido, encarapitado à beira da rodovia, longe de todas as habitações. Seu apelo me fez pensar em outros lugares transitórios e não menos inesperadamente poéticos — terminais de aeroportos, portos, estações ferroviárias e motéis —, assim como na obra de um escritor novecentista e na de um pintor do século XX por ele inspirado, que se mostraram, cada um à sua maneira, estranhamente sensíveis à força desses lugares liminares para o viajante.

2.

Charles Baudelaire nasceu em Paris, em 1821. Desde muito cedo, sentiu-se desconfortável em casa. Seu pai morreu quando ele tinha cinco anos e, um ano depois, a mãe casou-se com um homem de quem ele não gostava. O menino passou por uma série de internatos, dos quais era sempre expulso por insubordinação. Já adulto, não conseguia encontrar seu lugar na sociedade burguesa. Brigava com a mãe e o padrasto, usava capas negras teatrais e pendurava reproduções das litografias de Delacroix para

*Hamlet* nas paredes do quarto. Em seu diário, queixava-se de sofrer “daquela doença aterradora: o Horror do Lar” e de uma “sensação de solidão, desde a mais tenra idade. Apesar da família — e especialmente com os colegas de escola —, o sentimento de estar destinado a uma vida eternamente solitária”.

Ele sonhava em trocar a França por outro lugar, bem distante, em outro continente, onde não teria as lembranças do “cotidiano” — palavra assustadora para o poeta; algum lugar de clima mais quente; algum lugar, nas palavras de dois versos de *L’Invitation au voyage* [O convite à viagem] que se tornaram célebres, onde tudo seria “*ordre et beauté/ Luxe, calme et volupté*” [“ordem e beleza/Luxo, calma e volúpia”). Mas ele tinha consciência das dificuldades. Deixara, certa vez, o céu pesado do norte da França para em seguida voltar, deprimido. Havia partido em viagem à Índia. Três meses depois de iniciada a travessia marítima, o navio enfrentou uma tempestade, ancorando nas ilhas Maurício para reparos. Era a ilha exuberante e orlada de palmeiras com que Baudelaire sonhara. Porém ele não conseguia livrar-se de uma sensação de letargia e de tristeza e desconfiou que a Índia não seria melhor. Não obstante as tentativas do capitão de convencê-lo do contrário, decidiu voltar à França.

O resultado foi uma ambivalência que durou toda a vida em relação ao ato de viajar. Em *Le Voyage* [A viagem], ele imaginou com sarcasmo os relatos de viajantes sobre regiões distantes:

Vimos estrelas  
E ondas; vimos areia também;  
E, apesar de muitas crises e desastres inesperados,  
Muitas vezes sentimos tédio, exatamente como aqui.

E, no entanto, ele continuava simpático ao desejo de viajar e observava quanto esse sentimento persistia nele. Logo após retornar a Paris de sua estada nas ilhas Maurício, voltou a sonhar com outros lugares, anotando: “A vida é um hospital em que cada paciente está obcecado com a ideia de mudar de cama. Este quer sofrer em frente ao radiador, e aquele imagina

que melhoraria se estivesse junto à janela.” Baudelaire, contudo, não se envergonhava de estar entre os pacientes: “Sempre me parece que estarei bem onde não estou, e essa questão sobre o deslocamento ocupa perenemente minha alma.” Às vezes, sonhava em ir a Lisboa. Lá, a temperatura seria quente e ele, como um lagarto, ganharia forças ao se estender ao sol. Era uma cidade de água, mármore e luz, favorável à reflexão e à calma. Mas bastava enveredar por sua fantasia portuguesa e começava a se perguntar se não seria mais feliz na Holanda. E por que não Java, o Báltico ou mesmo o Polo Norte, onde poderia mergulhar em sombras e observar os cometas cortarem o céu do Ártico? O destino não era realmente o que importava. O verdadeiro desejo era ir embora, partir, como concluiu: “Qualquer lugar! Qualquer lugar! Desde que seja fora do mundo!”

Baudelaire celebrava sonhos sobre partir como marca daquelas nobres almas inquietas que chamava de “poetas”, que não se satisfaziam com os horizontes habituais, ainda que reconhecessem os limites de outras terras, e cujo temperamento oscilava entre a esperança e o desespero, o idealismo ingênuo e o cinismo. Era o destino dos poetas, como dos peregrinos cristãos, viver num mundo decaído, recusando-se, ao mesmo tempo, a abrir mão de sua visão de um reino alternativo e menos comprometido.

Contra tais ideias, um detalhe ressalta na biografia de Baudelaire: ao longo de sua vida, ele se sentiu fortemente atraído por portos, docas, estações ferroviárias, trens, navios e quartos de hotel; ficava mais à vontade em lugares de trânsito do que na própria casa. Quando se sentia oprimido pelo clima de Paris, quando o mundo parecia “monótono e pequeno”, ele partia, “partia simplesmente por partir”, viajando para um porto ou uma estação ferroviária, onde exclamava interiormente:

Carruagem, leva-me contigo! Navio, arranca-me daqui!  
Leva-me para longe, muito longe. Aqui, a lama é feita de nossas lágrimas!

Num ensaio sobre o poeta, T. S. Eliot afirmou que Baudelaire fora o primeiro artista do século XIX a expressar a beleza das viagens modernas e

de seus equipamentos. “Baudelaire (...) inventou um novo tipo de nostalgia romântica”, escreveu Eliot, “a *poésie des départs*, a *poésie des salles d’attente* [a poesia das partidas, a poesia das salas de espera]”. E, alguém poderia acrescentar, a *poésie des stations-service* e a *poésie des aéroports* [a poesia dos postos de gasolina e a poesia dos aeroportos].

3.

Sentindo-me triste em casa, muitas vezes embarquei num trem ou ônibus para ir ao aeroporto de Heathrow, onde, de um ponto de observação no Terminal 2 ou do terraço do Renaissance Hotel, junto à pista de decolagem norte, obtive conforto com a visão dos incessantes pousos e decolagens dos aviões.

No difícil ano de 1859, após o processo de *Fleurs du mal* [Flores do mal] e o rompimento com a amante, Jeanne Duval, Baudelaire visitou a mãe na casa dela em Honfleur, permanecendo, por boa parte dos dois meses em que ali viveu, sentado numa cadeira à beira do cais, contemplando navios atracarem e partirem. “Aqueles navios grandes e belos, equilibrados de maneira invisível (flutuando) em águas tranquilas, aqueles navios audazes que parecem sonhadores e ociosos, não nos parecem sussurrar em línguas silenciosas: quando largaremos rumo à felicidade?”

Visto de um estacionamento junto à 09L/27R, como a pista norte é conhecida pelos pilotos, o 747 surge inicialmente como uma pequena luz branca e brilhante, uma estrela a mergulhar em direção à terra. Ele está no ar há doze horas. Levantou voo ao alvorecer em Cingapura. Sobrevoou a baía de Bengala, Nova Déli, o deserto afegão e o mar Cáspio. Traçou um percurso sobre a Romênia, a República Tcheca e o sul da Alemanha antes de começar a descida, de uma forma tão suave que poucos passageiros teriam notado uma mudança de intensidade dos motores, acima das águas turbulentas e marrom-acinzentadas do litoral holandês. Acompanhou o Tâmis sobre Londres, voltou-se para o norte perto de Hammersmith

(onde os flaps foram ativados), fez uma curva sobre Uxbridge e corrigiu a rota sobre Slough. Vista do solo, a luz branca gradualmente ganha forma como um vasto corpo de dois andares, com quatro motores suspensos tais como brincos sob asas incrivelmente longas. Sob a chuva leve, nuvens de água formam um véu por trás do avião, em seu pesado avanço em direção ao campo de pouso. Abaixo dele estão os subúrbios de Slough. São três horas da tarde. Em mansões afastadas, chaleiras se enchem de água. Um aparelho de televisão está ligado numa sala de estar, sem som. Sombras verdes e vermelhas movimentam-se pelas paredes. O cotidiano. E sobre Slough passa um avião que poucas horas antes sobrevoava o mar Cáspio. Mar Cáspio-Slough: o avião é um símbolo da amplitude do mundo, carregando em si indícios de todas as terras pelas quais passou; sua eterna mobilidade oferecendo um contrapeso imaginário aos sentimentos de estagnação e confinamento. Ainda nessa manhã, o avião sobrevoava a península da Malásia, um nome-lugar que parece recender aos aromas de goiaba e sândalo. Agora, alguns metros acima do solo que por tanto tempo evitou, ele parece imóvel, com o nariz voltado para o alto, parecendo fazer uma pausa antes que as dezesseis rodas traseiras encontrem a pista soltando jatos de fumaça que evidenciam sua velocidade e seu peso.

Numa pista paralela, um A340 levanta voo em direção a Nova York e, sobre o reservatório de Staines, recolhe rodas e flaps, dos quais não precisará até a descida sobre as casas de madeira branca de Long Beach, a 4.800 quilômetros e oito horas de mar e de nuvens. Visíveis através da névoa de calor dos turboélices, outros aviões esperam para iniciar sua jornada. Em todas as pistas, aeronaves se movimentam, oferecendo em suas barbatanas uma confusão de cores contra o horizonte cinzento, como veleiros numa regata.

Ao longo da retaguarda de vidro e de aço do Terminal 3 repousam quatro gigantes que em suas cores indicam procedências variadas: Canadá, Brasil, Paquistão, Coreia. Durante algumas horas, as pontas de suas asas estarão a poucos metros de distância, até que cada um comece outra jornada pelos ventos estratosféricos. À medida que cada nave se aproxima de um portão, uma dança coreografada se inicia. Caminhões se esgueiram

sob a barriga do avião, mangueiras de combustível negro são presas às asas, um passadiço pouca seus lábios retangulares de borracha sobre a fuselagem. As portas dos porões se abrem para despejar engradados de alumínio contendo, talvez, frutas que apenas alguns dias antes pendiam dos galhos de árvores tropicais ou legumes que tinham suas raízes no solo de vales elevados e silenciosos. Dois homens em macacões montam uma pequena escada perto de um dos motores e abrem sua cobertura, desvendando uma intrincada mistura de fios e de pequenos dutos de aço. Lençóis e travesseiros são baixados da parte frontal de uma das cabines. Passageiros desembarcam e para eles essa tarde inglesa banal terá coloração sobrenatural.

Os atrativos do aeroporto estão mais concentrados nas telas das televisões penduradas em fileiras do que em qualquer outro lugar, anunciando a partida e a chegada de voos e cuja total ausência de preocupação estética, o invólucro trivial e a banalidade das fontes do texto não conseguem disfarçar a carga emocional e o caráter imaginativo de sua sedução. Tóquio, Amsterdã, Istambul. Varsóvia, Seattle, Rio. As telas sustentam toda a ressonância poética da última frase de *Ulisses*, de James Joyce, ao mesmo tempo registro dos lugares onde o romance foi escrito e, não menos importante, símbolo do espírito cosmopolita por trás de sua composição: “Trieste, Zurique, Paris.” Os chamados constantes das telas, às vezes acompanhados da pulsação impaciente de um cursor, sugerem com que facilidade nossas vidas aparentemente arraigadas poderiam ser alteradas caso percorrêssemos um corredor para entrar num aparelho que em poucas horas pousaria num lugar do qual não teríamos lembranças e onde ninguém saberia nosso nome. Como é agradável ter em mente, através das rachaduras de nosso humor, às três da tarde, quando rondam a lassidão e o desespero, que há sempre um avião pronto para levantar voo para algum lugar, para o “qualquer lugar! qualquer lugar!” de Baudelaire: Trieste, Zurique, Paris.



4.

Baudelaire admirava não apenas os lugares de partida e de chegada, mas as máquinas em movimento, especialmente os transatlânticos. Ele escreveu sobre “o encanto profundo e misterioso que se desprende da contemplação de um navio”. Visitava barcos de fundo chato, os *caboteurs*, no porto Saint-Nicolas, em Paris, e embarcações maiores em Rouen e nos portos da Normandia. Impressionava-se com as inovações tecnológicas por trás deles e com a maneira como objetos tão pesados e multifacetados podiam mover-se com elegância e coesão pelos mares. Um grande navio o levava a pensar numa “criatura vasta, imensa e complicada mas ágil, um animal cheio de espírito, sofrendo e suportando os suspiros e as ambições da humanidade”.

Sentimentos semelhantes podem sobrevir quando se contempla um avião de maiores proporções, também uma criatura “vasta” e “complicada” que desafia o próprio tamanho e o caos da atmosfera mais baixa para singrar serenamente pelo firmamento. Observando um deles estacionado num portão da pista, reduzindo a proporções ínfimas carrinhos de bagagem e mecânicos, é impossível não nos surpreendermos, ignorando qualquer explicação científica, com a maneira como um objeto assim pode se movimentar — ainda que por alguns metros, para não dizer até o Japão. Os prédios, entre as poucas estruturas de tamanho comparável construídas pelo homem, não nos preparam para a agilidade e o autodomínio de um avião, pois esses edifícios se racham com leves movimentos da terra, deixam vazar ar e água e perdem partes inteiras para o vento.



Poucos segundos são mais libertadores do que aqueles em que um avião levanta voo. Olhando pela janela, no início de uma pista, divisamos uma paisagem de proporções familiares: uma estrada, cilindros de gasolina, relva e hotéis com janelas revestidas de cobre; a Terra tal como sempre a conhecemos, onde avançamos lentamente mesmo com a ajuda de um carro, onde os músculos da panturrilha e as máquinas se esforçam para alcançar o topo das colinas, onde, um quilômetro adiante ou menos, haverá quase sempre uma fileira de árvores ou de prédios para restringir nossa visão. Então, de repente, acompanhado pelo furor controlado dos motores (provocando apenas um leve tremor dos vidros na cozinha), erguemo-nos com fluidez na atmosfera e um horizonte imenso se abre, no qual podemos voar sem impedimentos. Uma viagem que no solo levaria uma tarde pode ser concluída com um movimento infinitesimal dos olhos; podemos atravessar Berkshire, visitar Maidenhead, passar ao largo de Bracknell e sobrevoar a M4.

Há também um prazer psicológico na decolagem, pois a rapidez da ascensão do avião é um símbolo exemplar de transformação. A demonstração de poder pode nos inspirar a imaginar mudanças análogas e decisivas em nossas vidas, a pensar que também poderíamos, um dia, lançar-nos por cima de muito do que hoje pesa sobre nós.

O novo ponto de observação empresta ordem e lógica à paisagem: estradas fazem curvas para evitar colinas, rios traçam caminhos até lagos, postes conduzem energia às cidades, ruas que pareciam sem sentido se revelam grades bem planejadas. Os olhos tentam combinar aquilo que veem com o que a mente sabe que deveria estar ali, como um leitor tentando decifrar um livro familiar numa nova língua. Aquelas luzes devem ser Newbury, aquela estrada, a A33 ao se afastar da M4. E pensar que durante todo o tempo, sem que pudéssemos ver, nossas vidas eram tão pequenas: o mundo em que vivemos, mas que quase nunca vemos; como devemos parecer aos gaviões e aos deuses.

Os motores não demonstram o esforço necessário para nos levar a esse lugar. Mantêm-se no frio inconcebível, alimentando, de forma paciente e invisível, a máquina, com as únicas exigências, pintadas em letras vermelhas em seus flancos internos, de que não caminhemos sobre eles e de que os alimentemos com “gasolina exclusivamente: D50TFI-S4”, mensagem para uma próxima equipe de homens em macacões, a seis mil quilômetros de distância, que ainda dorme.

Não se fala muito sobre as nuvens visíveis durante o voo. Ninguém parece achar impressionante que, em algum ponto acima de um oceano, voemos através de uma vasta ilha de algodão-doce que seria um assento perfeito para um anjo ou mesmo para o próprio Deus num quadro de Piero della Francesca. Na cabine, ninguém se levanta para anunciar com a ênfase necessária que, além da janela, *estamos voando sobre uma nuvem*, algo que, sem dúvida, teria prendido a atenção de Leonardo e Poussin, Claude e Constable.

Alimentos que seriam banais ou mesmo ofensivos caso fossem apresentados numa cozinha adquirem novo sabor e interesse na presença das nuvens (como um piquenique com pão e queijo que nos delicia quando apreciado num cume escarpado sobre um mar agitado). Com a bandeja retrátil, sentimo-nos em casa nesse lugar nada caseiro: apropriamo-nos da paisagem extraterrestre com a ajuda de um pãozinho frio e uma bandeja de plástico com salada de batata.

Nossas companheiras que flutuam no ar, do outro lado da janela, parecem surpreendentes quando examinadas de perto. Nas pinturas ou vistas do solo, parecem ovaloides horizontais, mas daqui se assemelham a obeliscos gigantes feitos de montes de uma espuma de barbear instável. Seu parentesco com o vapor se torna mais claro, elas são mais voláteis, o produto de algo que pode ter acabado de explodir e permanece em mutação. Ainda é surpreendente que seja impossível se sentar numa delas.

Baudelaire sabia amar as nuvens.

O FORASTEIRO

Diga-me, homem enigmático, a quem amas mais: teu pai, tua mãe, tua

irmã ou teu irmão?  
Eu não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.  
Teus amigos?  
Estás usando uma palavra que nunca compreendi.  
Teu país?  
Não sei onde ele fica.  
A beleza?  
Eu a amaria de todo o coração, se ela ao menos fosse uma deusa e imortal.  
O dinheiro?  
Eu o odeio como odeias Deus.  
Então, o que *amas*, estranho forasteiro?  
Eu amo as nuvens... as nuvens que passam... lá... lá... aquelas nuvens adoráveis!

As nuvens passam tranquilamente. Abaixo de nós, estão inimigos e colegas, os lugares de nosso terror e de nossa dor; todos eles infinitesimais, meros rabiscos na terra. Podemos conhecer suficientemente a perspectiva dessa velha lição, mas ela raras vezes parece tão verdadeira quanto no momento em que estamos sentados junto à janela fria de um avião, quando a aeronave se torna mestre de uma profunda filosofia — e discípula fiel da exortação de Baudelaire:

Carruagem, leva-me contigo! Navio, arranca-me daqui!  
Leva-me para longe, muito longe. Aqui, a lama é feita de nossas lágrimas!

5.

Não havia, além da rodovia, qualquer caminho ligando o posto de gasolina a outros lugares, nem mesmo uma trilha de pedestres; ele não parecia pertencer à cidade, tampouco ao campo, mas a algum terceiro reino, de viajantes, como um farol no oceano.

Esse isolamento geográfico reforçava o clima de solidão no salão. A iluminação era implacável, destacando a palidez e as manchas. As cadeiras e os assentos, pintados em cores gritantes e infantis, tinham a alegria forçada de um sorriso falso. Ninguém falava, ninguém cedia à curiosidade ou a algum sentimento de companheirismo. Olhávamos, sem expressão,

além dos outros na direção do balcão ou da escuridão. Poderíamos estar sentados entre rochas.





Mantive-me num canto, comendo pedaços de chocolate e bebericando eventualmente o suco de laranja. Sentia-me sozinho, mas, para variar, era uma solidão suave e até agradável, pois, em vez de se manifestar num ambiente de riso e companheirismo, em que eu sofreria pelo contraste entre meu estado de ânimo e os sentimentos dos outros, ela ocorria num lugar em que todos eram estranhos, onde as dificuldades de comunicação e o anseio frustrado pelo amor pareciam reconhecidos e brutalmente celebrados pela arquitetura e pela iluminação.

A solidão coletiva trouxe à mente certas telas de Edward Hopper, que, apesar da aridez, não eram em si áridas, permitindo aos espectadores testemunhar um eco de sua dor e se sentir menos perseguidos e assediados por ela. São, talvez, os livros tristes os que melhor nos consolam quando estamos tristes, e, quem sabe, deveríamos buscar paradas de beira de estrada bem solitárias quando não temos quem abraçar ou amar.

Em 1906, aos 24 anos, Hopper viajou a Paris e descobriu a poesia de Baudelaire, cuja obra leria e recitaria pelo resto da vida. Não é difícil entender essa atração: ambos compartilhavam o mesmo interesse pela solidão, pela vida urbana, pela modernidade, pelo consolo da noite e pelos destinos de viagens. Em 1925, Hopper comprou seu primeiro carro, um Dodge de segunda mão, e dirigiu desde sua casa em Nova York até o Novo México; a partir dali, passou vários meses por ano na estrada, esboçando e pintando no caminho, em quartos de motel, na traseira de carros, ao ar livre e em lanchonetes. Entre 1941 e 1955, ele atravessou os Estados Unidos cinco vezes. Hospedava-se em motéis Best Western, Del Haven Cabins, Alamo Plaza Courts e Blue Top Lodges. Era atraído pelos luminosos em neon que anunciavam “Vagas, TV, banho” à margem das estradas, pelas camas com seus colchões finos e lençóis ásperos, pelas grandes janelas que mostram estacionamentos ou pequenos gramados bem cuidados, pelo mistério dos hóspedes que chegam tarde e partem cedo, pelos folhetos sobre as atrações locais colocados na recepção e pelos carrinhos das camareiras, lotados, parados em corredores silenciosos. Para

as refeições, Hopper parava em lanchonetes, nos Hot Shoppe Mighty Mo Drive-Ins, nos Steak 'N' Shakes ou nos Dog 'N' Sudds, e abastecia o carro em postos que ostentavam os logotipos da Mobil, da Standard Oil, da Gulf e da Blue Sunoco.

E, nessas paisagens ignoradas e comumente ridicularizadas, Hopper encontrou poesia: a *poésie des motels*, a *poésie des petits restaurants au bord d'une route* [poesia de motéis, poesia de pequenos restaurantes à beira de uma estrada]. Suas pinturas (e seus títulos sonoros) sugerem um interesse constante por cinco tipos de destinos de viagem:

#### 1. HOTÉIS

*Quarto de hotel*, 1931

*Saguão de hotel*, 1943

*Quartos para turistas*, 1945

*Hotel junto a uma ferrovia*, 1952

*Janela de hotel*, 1956

*Motel Western*, 1957

#### 2. ESTRADAS E POSTOS DE GASOLINA

*Estrada no Maine*, 1914

*Gasolina*, 1940

*Estrada 6, Eastham*, 1941

*Solidão*, 1944

*Estrada de quatro pistas*, 1956

#### 3. LANCHONETES E CAFETERIAS

*Cafeteria automática*, 1927

*Luz do sol numa cafeteria*, 1958

#### 4. PAISAGENS DE TRENS

*Casa junto à ferrovia*, 1925

*Nova York, New Haven e Hartford*, 1931

*Aterro ferroviário*, 1932

*Rumo a Boston*, 1936

*Chegando a uma cidade*, 1946

*Estrada e árvores*, 1962

## 5. INTERIORES DE TRENS E MATERIAL RODANTE

*Noite no El Train*, 1920

*Locomotiva*, 1925

*Compartimento C, Vagão 293*, 1938

*Alvorecer na Pensilvânia*, 1942

*Carro-salão*, 1965

O tema dominante é a solidão. As figuras de Hopper parecem distantes de casa; estão sentadas ou de pé, sozinhas, contemplando uma carta à beira da cama de um hotel ou bebendo num bar; observam um trem em movimento pela janela do quarto ou leem um livro no saguão de um hotel. Seus rostos são vulneráveis e introspectivos. Talvez tenham deixado alguém ou tenham sido deixados; estão em busca de trabalho, sexo ou companhia, à deriva em lugares transitórios. Com frequência, é noite e além da janela há a escuridão e a ameaça do campo aberto ou de uma cidade estranha.

Em *Cafeteria automática* (1927), uma mulher bebe uma xícara de café. É tarde e, a julgar por seu chapéu e seu casaco, faz frio. O ambiente parece amplo, bem iluminado e vazio. A decoração é funcional, com uma mesa com tampo de mármore, cadeiras pesadas de madeira escura e paredes brancas. A mulher parece constrangida e ligeiramente amedrontada, desacostumada a se sentar sozinha num lugar público. Algo deu errado. Sem querer, ela convida o espectador a imaginar histórias a seu respeito, de traição ou perda. Ela tenta impedir que sua mão trema ao levar a xícara de café aos lábios. Serão talvez onze da noite em fevereiro, numa grande cidade do norte dos Estados Unidos.

*Cafeteria automática* é um retrato da tristeza, mas não é um quadro triste. Tem a força de uma ótima composição musical melancólica. Apesar da severidade dos elementos, o ambiente não parece deprimente. Pode haver outras pessoas sozinhas no lugar, homens e mulheres bebendo café, igualmente perdidos em pensamentos, igualmente distanciados da sociedade: um isolamento comum, com o efeito benéfico de diminuir a sensação opressiva, em qualquer dessas pessoas, de que poderiam ser as

únicas criaturas solitárias. Em lanchonetes na beira de estradas e cafeterias abertas até tarde, em saguões de hotel e em bares de estações, podemos diminuir a sensação de isolamento num ambiente público e solitário e, assim, redescobrir um senso de comunidade. A ausência de domesticidade, a iluminação intensa e a mobília sem personalidade podem ser um alívio para os confortos tantas vezes falsos do lar. Pode ser mais fácil ceder à tristeza aqui do que numa sala de estar com papel de parede e portarretratos, cenário de um refúgio que nos decepcionou.



Edward Hopper, *Cafeteria automática*, 1927

Hopper convida-nos a sentir empatia pela mulher em seu isolamento. Ela parece digna e generosa, talvez um pouco confiante demais, um pouco ingênua — como se houvesse esbarrado num obstáculo duro no mundo. Hopper nos coloca do seu lado, do lado do excluído frente aos incluídos. As figuras na arte de Hopper não são inimigas do lar *per se*; simplesmente, de maneiras diferentes e indefinidas, elas parecem ter sido traídas pelo lar, forçadas a sair pela noite ou pela estrada. A lanchonete aberta 24 horas por dia, a sala de espera da estação e o motel são santuários para aqueles que, por motivos nobres, fracassaram em encontrar um lar no mundo comum, santuários para aqueles que Baudelaire poderia ter honrado com a designação de “poetas”.

6.

À medida que o carro desliza por uma estrada sinuosa cercada pela floresta, ao anoitecer, seus poderosos faróis iluminam momentaneamente áreas do matagal e troncos de árvores com tanto brilho que a textura dos cascos e cada tufo de grama podem ser distinguidos numa luz branca e clínica mais adequada a uma enfermaria de hospital do que ao campo, para, em seguida, mergulharem-nos novamente na indiferença do escuro conforme o carro faz uma curva e o fecho de luz volta sua atenção para um novo trecho do terreno adormecido.

Há poucos carros na estrada, um ou outro par de faróis que se movem na direção oposta, fugindo da noite. O painel do carro projeta um halo azulado no interior escuro. De repente, numa clareira adiante, surge uma zona iluminada: um posto de gasolina, o último antes que a estrada mergulhe no trecho mais longo e denso da floresta e a noite se apodere definitivamente do território — *Gasolina* (1940). O gerente deixou sua cabine para verificar o nível de uma das bombas. Ali dentro está quente, e no pátio de acesso há uma luz forte como a do meio-dia. Ouve-se, talvez, um rádio. Haverá, quem sabe, latas de óleo caprichosamente enfileiradas

contra uma parede, ao lado de doces, revistas, mapas e protetores contra o sol para as janelas do carro.

Como *Cafeteria automática*, pintada treze anos antes, *Gasolina* é uma imagem de isolamento. Um posto de abastecimento mostra-se sozinho na escuridão. Nas mãos de Hopper, contudo, o isolamento mais uma vez se torna pungente e sedutor. A escuridão que avança como névoa na parte direita da tela, prenunciando medo, contrasta com a segurança do posto. Contra o pano de fundo da noite e da natureza bravia, nesse derradeiro posto avançado da humanidade, pode ser mais fácil cultivar um sentimento de proximidade do que na cidade, à luz do dia. A máquina de café e as revistas, símbolos de pequenos desejos e vaidades humanos, opõem-se ao vasto mundo não humano, aos quilômetros de floresta onde galhos são eventualmente esmagados sob as patas de ursos e raposas. Existe algo tocante na sugestão — em letras magenta na capa de uma revista — de que pintemos nossas unhas de roxo nesse verão e no convite, acima da máquina de café, a experimentar o aroma de grãos recém-tostados. Nessa última parada antes que a estrada se enverede pela floresta infinita, prevalece o que temos em comum com os outros mais do que aquilo que nos separa deles.

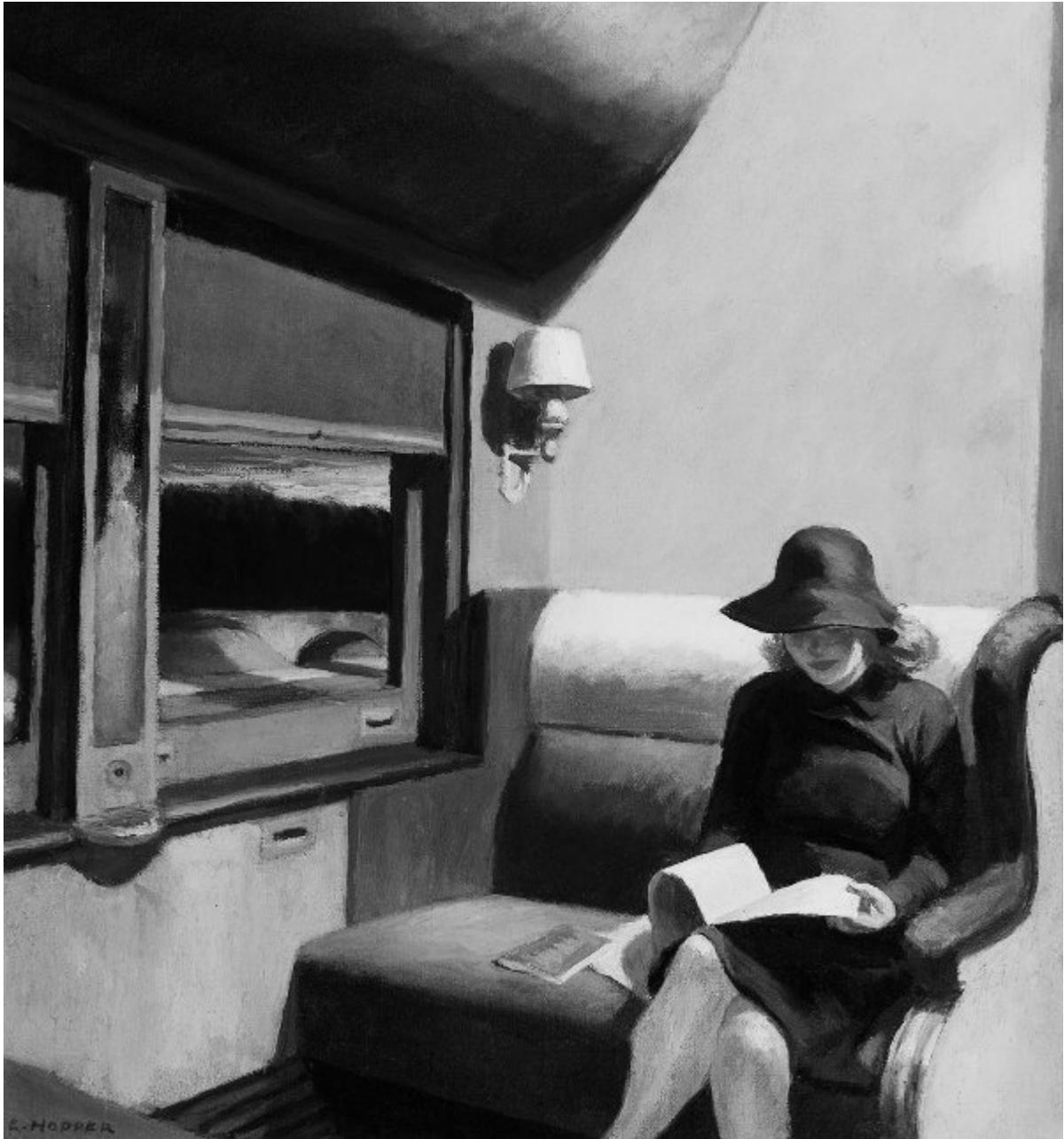


Edward Hopper, *Gasolina*, 1940

7.

Hopper também se interessou por trens. Sentia-se atraído pelo ambiente no interior de vagões parcialmente vazios abrindo caminho pela paisagem: o silêncio que reina ali enquanto as rodas batem, ritmadas, contra os trilhos, o clima onírico gerado pelo ruído e pela vista das janelas, em que parecemos estar fora de nosso eu habitual, com acesso a pensamentos e a lembranças que talvez não surgissem em circunstâncias mais normais. A mulher no *Compartimento C, Vagão 293* (1938) parece mergulhada nessa atmosfera, lendo seu livro e passeando o olhar entre o ambiente do vagão e a paisagem.

As viagens são parteiras de pensamentos. Poucos lugares são mais propícios a conversas internas do que um avião, um navio ou um trem em movimento. Existe uma relação quase fantástica entre o que está diante de nossos olhos e os pensamentos que podemos ter: reflexões amplas podem requerer paisagens vastas; novas ideias, novos lugares. Reflexões introspectivas suscetíveis a empacar são auxiliadas pelo fluxo da paisagem. A mente pode relutar em pensar corretamente quando se espera que ela apenas reflita. A tarefa pode ser tão paralisante quanto ter que contar uma piada ou imitar um sotaque a pedido de alguém. O ato de pensar melhora quando partes da mente recebem outras tarefas, ocupadas em ouvir música ou em acompanhar uma sucessão de árvores. A música ou a paisagem distrai, por momentos, aquela parte nervosa, crítica e prática da mente que se inclina para um bloqueio quando percebe algo difícil surgindo na consciência e que foge assustada de lembranças, anseios, ideias antigas ou originais, pois prefere aquilo que é administrativo e impessoal.



Edward Hopper, *Compartment C, Vagão 293*, 1938

De todos os meios de transporte, o trem é provavelmente o que mais ajuda o pensamento: as paisagens nada têm da potencial monotonia de um navio ou um avião; movem-se com rapidez suficiente para que não nos exasperemos, mas com bastante vagar para nos permitir a identificação de objetos. Oferecem-nos lampejos rápidos e inspiradores de domínios privados, permitindo-nos ver uma mulher no momento exato em que pega uma xícara numa prateleira de sua cozinha, e levando-nos, em seguida, a um pátio onde um homem dorme e, mais adiante, a um parque onde uma criança segura uma bola lançada por uma figura que não podemos ver.

Num percurso por campinas planas, penso, com rara ausência de inibição, sobre a morte de meu pai, sobre um ensaio que eu esteja escrevendo sobre Stendhal e sobre um clima de desconfiança surgido entre dois amigos. Sempre que a mente se esvazia, deparando-se com uma ideia difícil, o fluxo de minha consciência é ajudado pela possibilidade de olhar através da janela, prendendo-se a um objeto para acompanhá-lo por alguns segundos até que uma nova bobina do pensamento possa formar-se e se desenrolar sem pressão.

Ao fim de horas de devaneios ferroviários, podemos sentir que voltamos a nós mesmos — ou seja, fomos trazidos novamente ao contato com ideais e emoções importantes. Não é necessariamente em casa que melhor encontramos nosso verdadeiro eu. A mobília insiste que não podemos mudar porque ela não muda; o ambiente doméstico nos mantém amarrados à pessoa que somos na vida comum, mas que talvez não sejamos essencialmente.

Quartos de hotel oferecem uma oportunidade semelhante de escaparmos de nossos hábitos mentais. Deitados numa cama de hotel, num quarto sossegado, à parte o ruído eventual de um elevador nas entranhas do prédio, podemos pôr em perspectiva o que antecedeu nossa chegada, podemos sobrevoar largos e esquecidos panoramas de nossa experiência. Podemos refletir sobre nossa vida a partir de uma altura que não alcançaríamos na azáfama dos afazeres cotidianos — sendo

sutilmente ajudados pelo mundo estranho ao nosso redor: pelos pequenos sabonetes embrulhados na borda da banheira, pela galeria de pequenas garrafas no frigobar, pelo cardápio dos serviços de quarto, com suas promessas de jantares a qualquer hora da noite, e pela vista de uma cidade estranha desdobrando-se, silenciosa, 25 andares abaixo de nós.

Os blocos de anotações dos hotéis podem ser depositários de pensamentos inesperadamente intensos e reveladores, registrados nas primeiras horas do dia enquanto o cardápio do café da manhã (“pendurar na porta até as 3h00”) está caído no chão, ao lado de um cartão com a previsão do tempo para o dia seguinte e os votos de uma noite de repouso enviados pela gerência.

8.

O crítico Raymond Williams ponderou certa vez que o valor que atribuímos ao processo de viajar, ao percurso sem referências rumo a um destino, conecta-nos a uma vasta mudança na sensibilidade ocorrida cerca de duzentos anos atrás, em que o forasteiro veio a parecer moralmente superior àquele familiarizado com a situação à sua volta:

A partir do fim do século XVIII, não é mais da prática comunitária, mas da itinerância, que decorre o sentimento de fraternidade. Desse modo, um isolamento essencial, o silêncio e a solidão tornam-se os portadores da natureza e da comunidade frente aos rigores, à abstinência fria e ao egoísmo fluente da sociedade comum.

Raymond Williams, *O campo e a cidade*



Edward Hopper, *Quarto de hotel*, 1931

Se encontramos poesia no posto de gasolina e nos motéis, se somos atraídos pelo aeroporto ou pelos vagões de trem, talvez seja porque, apesar da transigência e do desconforto arquitetônicos, apesar das cores gritantes e da iluminação agressiva, sentimos implicitamente que esses lugares isolados nos oferecem um cenário material alternativo ao egoísmo, aos hábitos e ao confinamento do mundo comum e bem enraizado.

# MOTIVAÇÕES

///

## Do exotismo

Lugar	 <i>Amsterdã</i>
Guia	<i>Gustave Flaubert</i> 



**Aankomst**

Arrivals

**Uitgang**

Exit

**Transferbalies T1 t/m T9**

Transfer desks T1 to T9

**Gates**

Gates **BCDEFG**



 No entry

1.

Ao desembarcar no aeroporto Schiphol, em Amsterdã, tendo dado alguns passos no terminal, minha atenção é atraída por um aviso, pendurado no teto, indicando os caminhos para o saguão de chegada, a saída e os balcões de transferência para outros voos. É um letreiro em tom amarelo-vivo, com um metro de altura e dois metros de largura, visualmente simples, um painel de plástico numa caixa de alumínio iluminada e suspensa por estruturas de aço num forro cheio de cabos e dutos de ar-condicionado. Apesar de sua simplicidade, e mesmo da banalidade, a placa me encanta, um encantamento para o qual o adjetivo “exótico”, ainda que inusitado, parece adequado. O exotismo localiza-se em partes específicas: no duplo “a” de *Aankomst*, no convívio ameno de um “u” e um “i” em *Uitgang*, no uso de legendas em inglês, na palavra que designa balcões, *balies*, e na escolha de fontes práticas e modernistas, Frutiger ou Univers.

Se a placa causa tanto prazer é, em parte, por oferecer a primeira prova conclusiva de que se chegou a algum lugar. Ela é um símbolo do exterior. Embora talvez não se destaque a um olhar desatento, essa placa jamais existiria exatamente assim em meu país. Nele, seria menos amarela, a fonte tipográfica seria mais suave e nostálgica, provavelmente não haveria legendas — por ser maior a indiferença quanto à confusão dos estrangeiros — e o idioma não conteria duplos “a” — uma repetição em que pressenti, sem compreender muito bem, a presença de outra história e outra mentalidade.

Uma tomada, uma torneira de banheiro, um vidro de geleia ou uma placa no aeroporto pode dizer-nos mais do que pretendia seu designer; pode falar da nação em que surgiu. E a nação que produziu o letreiro no aeroporto Schiphol parecia muito distante da minha. Um arqueólogo ousado, com preocupações nacionais, poderia ter remontado a influência visual das letras ao movimento De Stijl, do início do século XX; a proeminência das legendas em inglês à abertura dos holandeses às

influências estrangeiras e à fundação da Companhia das Índias Orientais, em 1602, e a simplicidade da placa como um todo à estética calvinista que se tornou parte da identidade holandesa durante a guerra entre as Províncias Unidas e a Espanha no século XVI.

Que uma placa pudesse evoluir de maneiras tão diferentes em dois lugares evidenciava uma ideia simples, mas prazerosa: que países são diversificados e práticas, variáveis ao se atravessar fronteiras. Mas a diferença, unicamente, não teria bastado para causar prazer, pelo menos de forma prolongada. A diferença deveria parecer um aperfeiçoamento em relação ao que meu país era capaz. Se considerarei exótica a placa de Schiphol, é porque ela conseguiu sugerir, de maneira vaga mas intensa, que o país que a produziu e que se encontrava além da *uitgang* poderia revelar-se decisivamente mais afeito do que meu próprio país ao meu temperamento e às minhas preocupações. A placa era uma promessa de felicidade.

2.

O termo “exótico” é tradicionalmente associado a coisas mais coloridas do que letreiros holandeses: entre elas, encantadores de serpentes, haréns, minaretes, camelos, mercados árabes ao ar livre e chá de menta despejado de grande altura numa bandeja com pequenos copos por um garçom bigodudo.

Na primeira metade do século XIX, a palavra tornou-se sinônimo de Oriente Médio. Ao publicar seu ciclo de poemas *Les Orientales* [As orientais], em 1829, Victor Hugo declarou no prefácio: “Estamos hoje muito mais atentos ao Oriente do que em qualquer outra época. O Oriente tornou-se um objeto de preocupação geral — à qual aderiu o autor deste livro.”

Os poemas de Hugo apresentavam as atrações habituais da literatura orientalista europeia: piratas, paxás, sultões, especiarias, bigodes e dervixes. Os personagens bebiam chá de menta em copos miúdos. Sua

obra encontrou um público ávido — assim como *As mil e uma noites*, os romances orientais de Walter Scott e *The Giaour*, de Byron. Em janeiro de 1832, Eugène Delacroix partiu para o norte da África para capturar, em sua pintura, o exotismo oriental. Três meses depois de chegar a Tânger, ele usava trajes locais e assinava as cartas ao irmão como “seu africano”.

Até locais públicos europeus adquiriam uma aparência mais oriental. Em 14 de setembro de 1833, uma multidão tomou conta das margens do Sena, perto de Rouen, e aclamou um navio da marinha francesa, o *Louxor*, que subia em direção a Paris proveniente de Alexandria, transportando num porão especialmente construído o obelisco gigantesco retirado do complexo do templo de Tebas para ser implantado em meio ao trânsito da praça da Concórdia.

Um dos espectadores que se encontravam na multidão era um taciturno menino de doze anos chamado Gustave Flaubert, cujo maior desejo era deixar Rouen, tornar-se um condutor de camelos no Egito e perder a virgindade num harém com uma morena que tivesse uma sombra de penugem sobre o lábio superior.

O menino de doze anos sentia profundo desdém por Rouen — e, na verdade, pela França inteira. Como disse ao colega de escola Ernest Chevalier, sentia apenas desprezo por essa “boa civilização” que se orgulhava de ter produzido “ferrovias, venenos, tortas de creme, a realeza e a guilhotina”. Sua vida era “estéril, banal e laboriosa”. “Muitas vezes, eu gostaria de explodir a cabeça dos passantes”, registrou em seu diário. “Tédio, tédio, tédio.” Com frequência, ele reiterava quão tedioso era viver na França e especialmente em Rouen. “Hoje meu tédio foi terrível”, informava ao final de um domingo desagradável. “Como são belas as províncias e como são elegantes os abastados que nelas vivem. Eles conversam sobre (...) impostos e melhorias nas estradas. O *vizinho* é uma instituição maravilhosa. Para ter reconhecida toda a sua contribuição social, sua identificação deveria ser feita sempre em maiúsculas: VIZINHO.”



Eugène Delacroix, *Portas e sacadas numa casa árabe*, 1832

Era em busca de alívio em relação à pequenez próspera e ao civismo de seu ambiente que Flaubert contemplava o Oriente. Referências ao Oriente Médio impregnavam seus primeiros escritos e cartas. Em *Raiva e impotência*, conto escrito em 1836, aos quinze anos (estava na escola e imaginava o assassinato do prefeito de Rouen), o autor projetou suas fantasias orientais no personagem central, monsieur Ohmlin, que ansiava pelo “Oriente, com seu sol escaldante, seu céu azul, seus minaretes dourados (...) suas caravanas através das areias, o Oriente! (...) a pele morena e bronzeada das mulheres asiáticas!”.

Em 1839 (Flaubert lia Rabelais e queria peidar alto o bastante para ser ouvido em toda Rouen), ele escreveu outro conto, *Memórias de um louco*, cujo herói autobiográfico rememorava uma juventude despendida em anseios pelo Oriente Médio: “Sonhei com viagens distantes pelas terras meridionais; eu vi o Oriente, suas areias vastas e seus palácios cheios de camelos com sinos de metal (...) Vi mares azuis, um céu puro, areias prateadas e mulheres de pele bronzeada e olhar ardente que podiam sussurrar ao meu ouvido na linguagem das huris.”

Dois anos depois (quando já havia deixado Rouen e estudava direito em Paris, obedecendo ao desejo do pai), Flaubert escreveu outro conto, *Novembro*, cujo herói não tinha tempo para ferrovias, para a civilização burguesa ou para advogados — mas se identificava com os comerciantes do Leste: “Ah! Estar agora montado no dorso de um camelo! À sua frente, um céu vermelho e areias marrons, no horizonte ardente, a paisagem ondulante se estende pelo infinito (...) À noite, as tendas são armadas, os dromedários recebem água e o fogo é aceso para afugentar os chacais que uivam ao longe no deserto; e, pela manhã, as cabaças são enchidas nos oásis.”

Na mente de Flaubert, a palavra *felicidade* tornou-se sinônimo de *Oriente*. Num momento de desespero em relação aos seus estudos, aos fracassos românticos, às expectativas dos pais, ao clima e às queixas típicas dos fazendeiros (chovia havia duas semanas e várias vacas se afogaram em

campos alagados perto de Rouen), Flaubert escreveu a Chevalier: “Minha vida, que em meus sonhos seria tão bela, tão poética, tão vasta, tão cheia de amor, acabará por se revelar igual à de todo mundo — monótona, sensata, estúpida. Frequentarei a faculdade de direito, começarei a advogar e acabarei como um respeitável assistente da procuradoria municipal numa pequena cidade de província como Yvetot ou Dieppe (...). Pobre louco que sonhava com a glória, o amor, as honrarias, as viagens, o Oriente.”

Os habitantes do litoral norte da África, da Arábia Saudita, do Egito, da Palestina e da Síria talvez se surpreendessem ao saber que suas terras foram reunidas por um jovem francês num vago sinônimo de tudo o que era bom. “Viva o sol, vivam as laranjeiras, as palmeiras, as flores de lótus e as tendas frescas com pavimento de mármore e alcovas cobertas de lambris que falam de amor!”, exclamou. “Verei, algum dia, necrópoles onde, à noite, quando os camelos repousam junto aos poços, hienas uivam sob as múmias dos reis?”

Na verdade, ele veria, pois quando Gustave tinha 24 anos seu pai morreu subitamente, deixando uma fortuna que lhe permitiu livrar-se da carreira burguesa e das conversas sobre gado afogado às quais parecia destinado. Ele imediatamente planejou uma viagem ao Egito, ajudado nessa tarefa pelo amigo e colega de estudos Maxime du Camp, que compartilhava sua paixão pelo Oriente e associava a ela uma mentalidade prática necessária para quem pretendesse fazer tal viagem.

Os dois entusiastas do Oriente deixaram Paris no final de outubro de 1849 e, depois de uma travessia marítima tempestuosa a partir de Marselha, chegaram a Alexandria em meados de novembro. “Quando estávamos a duas horas do litoral do Egito, fui à proa com o contramestre e vi o serralho de Abbas Paxá, como uma abóbada negra sobre o azul do Mediterrâneo”, relatou Flaubert à mãe. “O sol o castigava. Tive minha primeira visão do Oriente através de uma luz resplandecente ou, melhor, numa luz resplandecente que era como prata derretida no mar. Logo o litoral pôde ser distinguido, e a primeira coisa que vimos em terra foi um par de camelos conduzido por um homem; em seguida, no cais, alguns

árabes pescando tranquilamente. O desembarque transcorreu em meio ao mais ensurdecedor tumulto imaginável: negros, negras, camelos, turbantes, bordoadas por todos os lados e gritos guturais capazes de romper os tímpanos. Engoli uma quantidade enorme de cores, como um burro se enchendo de feno.”

3.

Em Amsterdã, hospedei-me num pequeno hotel no bairro de Jordaan e, depois de almoçar num café — *roggebrood met haring en uitjes* [pão de centeio com arenque e cebola] —, caminhei na parte ocidental da cidade. Na Alexandria de Flaubert, o exotismo se concentrava em camelos, em árabes pescando tranquilamente e em gritos guturais. A Amsterdã moderna proporcionava exemplos diferentes, apesar de análogos: prédios com tijolos longos de um tom cor-de-rosa pálido e unidos por argamassa curiosamente branca (muito mais regulares que nas construções semelhantes na Inglaterra ou na América do Norte e expostos, ao contrário dos tijolos dos prédios franceses ou alemães); longas fileiras de prédios estreitos do início do século XX, com amplas janelas no térreo; bicicletas estacionadas em cada casa ou quarteirão (lembrando cidades universitárias); o desgaste democrático do mobiliário urbano; a ausência de construções ostentosas; ruas retas pontuadas por pequenos parques, sugerindo a atuação de planejadores urbanos com ideias sobre uma cidade socialista ajardinada. Numa rua com prédios uniformes, parei diante de uma porta vermelha e senti um desejo intenso de passar o resto da vida ali. Lá em cima, no segundo andar, eu podia ver um apartamento com três janelas amplas e sem cortinas. As paredes eram brancas e decoradas com um único quadro, grande e coberto de pequenos pontos azuis e vermelhos. Havia uma escrivaninha de carvalho junto a uma parede, uma grande estante de livros e uma poltrona. Eu queria a vida que esse espaço implicava. Eu queria uma bicicleta. Eu queria abrir a porta vermelha com minha chave todas as noites. Eu queria postar-me junto à janela sem

cortinas ao anoitecer, contemplando um apartamento idêntico do outro lado da rua, e saborear uma *erwentsoep met roggebrood en spek* [sopa de ervilha com toucinho e pão de centeio], antes de me recolher para ler na cama num quarto branco com lençóis brancos.

Por que se deixar seduzir, em outro país, por algo tão pequeno quanto um portão? Por que se apaixonar por um lugar porque ali circulam bondes e as pessoas raramente usam cortinas em suas casas? Por mais absurdas que possam parecer as intensas reações provocadas por elementos estrangeiros tão pequenos (e calados), o padrão é ao menos conhecido em nossa vida pessoal. Também nela podemos ver-nos vinculando emoções amorosas à maneira como uma pessoa passa manteiga no pão ou nos voltando contra elas por suas preferências em matéria de sapatos. Condenar-nos por essas pequenas atenções é ignorar a riqueza de significados que pode estar contida nos detalhes.

Meu amor pelo prédio de apartamentos baseava-se naquilo que a mim se afigurava como sua modéstia. Era confortável sem ser grandioso. Sugeriu uma sociedade atraída por um meio-termo financeiro. Havia honestidade em sua concepção. Enquanto em Londres os portões de prédios tendem a imitar a aparência de templos clássicos, em Amsterdã eles aceitavam seu status, evitavam pilares e acabamentos de gesso, optando pelos tijolos puros sem decoração. O prédio era moderno no melhor sentido da palavra, passando uma mensagem de ordem, simplicidade e leveza.

Na ressonância mais fugaz e trivial do termo “exótico”, o encanto de um lugar estrangeiro surge da simples ideia de novidade e mudança: encontrar camelos onde em casa havia cavalos, encontrar prédios de concepção simples quando em casa eles foram decorados com pilares. Mas pode haver um prazer mais profundo: podemos valorizar elementos estrangeiros não só porque sejam novos, mas por parecerem mais fielmente ajustados à nossa identidade e às nossas preferências do que qualquer outra coisa que nosso país pudesse oferecer.



Meus entusiasmos em Amsterdã estavam ligados aos meus descontentamentos com meu país, com sua falta de modernidade e de simplicidade estética, com sua resistência à vida urbana e com sua preferência por cortinas bordadas.

O que consideramos exótico no exterior pode ser aquilo a que aspiramos em vão em casa.

4.

Para entender por que Flaubert achava o Egito exótico, pode ser útil examinar, antes, seus sentimentos em relação à França. O que no Egito poderia parecer-lhe exótico — ou seja, ao mesmo tempo novo e valioso — era, sob muitos aspectos, o contrário do que o indignava em casa. E esses elementos eram, para resumir brevemente, as crenças e o comportamento da burguesia francesa, que desde a queda de Napoleão se tornara a força dominante na sociedade, determinando os rumos da imprensa, da política, dos costumes e da vida pública. Para Flaubert, a burguesia francesa era um repositório dos mais extremos pudicícia, esnobismo, arrogância, racismo e ostentação. “É estranho como as manifestações mais banais [da burguesia] às vezes me deixam assombrado”, queixava-se ele com indignação mal contida. “Existem gestos, sons de vozes que não consigo suportar, comentários tolos que quase me causam vertigem (...) o burguês (...) é para mim algo incompreensível.” Ainda assim, ele passou quase trinta anos tentando compreendê-lo, particularmente em seu *Dicionário das ideias feitas*, um catálogo satírico dos preconceitos mais impressionantes da burguesia francesa.

A reunião de apenas alguns verbetes desse dicionário em temas indica a direção de suas queixas contra o próprio país, sobre as quais se erigiria seu entusiasmo pelo Egito.

ABSINTO — Veneno excepcionalmente violento: tome um copo e você estará morto. Jornalistas o bebem enquanto escrevem seus artigos. Matou mais soldados do que os beduínos.

ARQUITETOS — Todos idiotas; sempre se esquecem de projetar escadas nas casas.

#### INTOLERÂNCIA E IGNORÂNCIA DE OUTROS PAÍSES (E DE SEUS ANIMAIS)

MULHERES INGLÊSAS — Manifestam surpresa de que possam ter filhos bonitos.

CAMELO — Tem duas corcovas e o dromedário, uma; ou o camelo tem uma e o dromedário, duas — ninguém é capaz de se lembrar.

ELEFANTES — Conhecidos por sua memória e por adorarem o sol.

FRANCESES — O maior povo do mundo.

HOTÉIS — São de primeira categoria somente na Suíça.

ITALIANOS — Todos musicais. Todos traiçoeiros.

JOHN BULL — Quando não souber o nome de um inglês, chame-o de John Bull.

CORÃO — Livro de Maomé, que trata apenas de mulheres.

NEGROS — Manifestam surpresa de que sua saliva seja branca e de que sejam capazes de falar francês.

MULHERES NEGRAS — Mais ardorosas do que as brancas (ver também *morenas e louras*).

NEGRO — Sempre seguido de “como ébano”.

OÁSIS — Uma taberna no deserto.

MULHERES DE HARÉM — Todas as mulheres orientais moram em haréns.

PALMEIRAS — Dão uma cor local.

#### MACHISMO, FRANQUEZA

PUNHOS — Para governar a França, são necessários punhos de aço.

REVÓLVER — Sempre manter um na casa de campo.

BARBA — Sinal de força. Excesso de barba causa calvície. Ajuda a proteger as gravatas.

Flaubert a Louise Colet, em agosto de 1846: O que me impede de me levar a sério, embora eu seja essencialmente uma pessoa séria, é que me acho extremamente ridículo, não no sentido pequeno da comédia pastelão, mas no sentido de um ridículo que parece intrínseco à vida humana e que se manifesta nas ações mais simples e nos gestos mais comuns. Por exemplo, nunca consigo me

barbear sem começar a rir, parece tão idiota! Mas tudo isso é muito difícil de explicar...

#### SENTIMENTALISMO

ANIMAIS — “Se pelo menos falassem! Alguns são mais inteligentes do que homens.”

COMUNHÃO — A primeira comunhão de alguém: o dia mais importante de sua vida.

INSPIRAÇÃO (poética) — Provocada por: visão do mar, amor, mulheres etc.

ILUSÕES — Alegue ter tido muitas e se queixe de havê-las perdido.

#### CONFIANÇA NO PROGRESSO, ORGULHO PELA TECNOLOGIA

FERROVIAS — Elogie-as, dizendo: “Eu, meu caro senhor, que neste momento lhe dirijo a palavra aqui, estava essa manhã em X. Tomei o trem até X, resolvi meus negócios e às tantas horas estava de volta.”

#### PRETENSÃO

BÍBLIA — O livro mais antigo do mundo.

QUARTO — Num velho castelo: Henrique IV sempre passava a noite ali.

COGUMELOS — Devem ser comprados exclusivamente no mercado.

CRUZADAS — Favoreceram o comércio veneziano.

DIDEROT — Sempre seguido por d’Alembert.

MELÃO — Bom tema para uma conversa no jantar. Seria um legume ou uma fruta? Os ingleses o comem à sobremesa, o que é incrível.

CAMINHADAS — Sempre depois do jantar, ajudam na digestão.

COBRAS — Todas são venenosas.

VELHOS — Quando discutem sobre uma enchente, uma tempestade etc., nunca se lembram de terem visto uma pior.

#### FORMALISMO, SEXUALIDADE REPRIMIDA

LOURAS — Mais ardorosas do que as morenas (ver também *morenas*).

MORENAS — Mais ardorosas do que as louras (ver também *louras*).

SEXO — Palavra a ser evitada. Dizer, em seu lugar, “houve intimidade...”.

5.

Considerando-se tudo isso, não parece coincidência, nem mero acidente da moda, que Flaubert se interessasse especificamente pelo Oriente Médio. Parecia logicamente adequado ao seu temperamento. O que ele amava no Egito podia ser associado a facetas centrais de sua personalidade. O Egito sustentava ideias e valores que faziam parte de sua identidade, mas pelos quais sua sociedade não tinha muita simpatia.

### (I) O EXOTISMO DO CAOS

Desde o dia em que desembarcou em Alexandria, Flaubert percebeu e se sentiu à vontade no caos visual e auditivo da vida egípcia: barqueiros gritando, carregadores núbios escarrando, comerciantes fazendo pregões, os sons de galinhas sendo mortas, burros sendo vergastados, camelos a blaterar. Havia, nas ruas, disse ele, “entonações guturais que parecem os gritos de animais selvagens, risos, túnicas brancas esvoaçantes, dentes de marfim reluzindo entre lábios grossos e narizes negros achatados, pés empoeirados, colares e pulseiras”. “É como ser arrastado, ainda adormecido, para o meio de uma sinfonia de Beethoven, com os metais no auge da estridência, os baixos rugindo e as flautas suspirando; cada detalhe salta para nos agarrar; nos belisca; e quanto mais a gente se concentra menos consegue captar o conjunto (...) é um caos tão desconcertante de cores que nossa pobre imaginação é ofuscada como que por fogos de artifício contínuos enquanto contemplamos minaretes cobertos de cegonhas brancas, escravos exaustos estirados ao sol nos terraços das casas, sombras de galhos de plátano projetadas nas paredes, os sinos dos camelos ressoando em nossos ouvidos e grandes rebanhos de cabras negras balindo pelas ruas entre cavalos, burros e vendedores ambulantes.”



*Bazar dos mercadores de seda, Cairo*, litografia de Louis Haghe com base em desenho de David Roberts

A estética de Flaubert era rica. Ele gostava do violeta, do dourado e do azul-turquesa, apreciando, assim, as cores da arquitetura egípcia. Em seu livro *The Manners and Customs of the Modern Egyptians* [Os hábitos e costumes dos egípcios modernos], publicado originalmente em 1833 e revisto em 1842, o viajante inglês Edward Lane descrevia os típicos interiores das casas de comerciantes egípcios: “Além das janelas de treliça, existem outras, de vidro colorido, representando ramos de flores, pavões e outros objetos alegres e vistosos ou simplesmente padrões fantásticos (...) Nas paredes de argamassa de certos apartamentos veem-se pinturas grosseiras do templo de Mekkeh, do túmulo do profeta ou, ainda, de flores e outros objetos, executadas por artistas muçulmanos nativos (...) Às vezes, as paredes são lindamente enfeitadas com inscrições arábicas de máximas num estilo ornamentado.”

O caráter barroco do Egito se estendia à linguagem usada pelos egípcios até nas situações mais comuns. Flaubert registrou exemplos: “Algum tempo atrás, enquanto eu examinava sementes numa loja, uma mulher a quem eu havia dado algo disse: ‘Meu bom Deus o abençoe: Deus permita que volte são e salvo para sua terra’ (...) Quando [Maxime du Camp] perguntou a um cavaliço se não estava cansado, a resposta foi: ‘O prazer de ser visto pelo senhor é o bastante.’”

Por que Flaubert era tão tocado pelo caos e pela riqueza? Em virtude de sua convicção de que a vida é fundamentalmente caótica e de que, exceto no terreno da arte, tentativas de gerar ordem trazem uma negação crítica e puritana de nossa condição. Ele expressou seus sentimentos à amante Louise Colet em carta escrita durante uma viagem a Londres em setembro de 1851, poucos meses após retornar do Egito: “Voltamos há pouco de um passeio pelo cemitério de Highgate. Que deturpação grosseira da arquitetura egípcia e etrusca! Como é limpo e ordeiro! As pessoas ali sepultadas parecem ter morrido usando luvas brancas. Detesto pequenos jardins ao redor de túmulos, com canteiros bem cuidados e flores desabrochando. Essa antítese sempre me pareceu ter saído de um

romance ruim. Em matéria de cemitérios, gosto dos decrepitos, decadentes, arruinados, cheios de espinhos ou ervas crescidas e onde uma vaca fugida de um prado vizinho venha pastar tranquilamente. Reconheça que é melhor do que um policial uniformizado! Quão estúpida é a ordem!”



*Residências particulares no Cairo, extraído de The Modern Egyptians, de Edward Lane, 1842*

## (II) O EXOTISMO DE BURROS DEFECANDO

“Ontem estávamos num dos melhores cafés no Cairo”, escreveu Flaubert poucos meses depois de chegar à capital, “e ali estavam, ao mesmo tempo, no interior, um burro defecando e um homem urinando num canto. Ninguém acha estranho, ninguém diz nada.” E, aos olhos de Flaubert, estavam certos.

No centro da filosofia de Flaubert estava a convicção de que não somos simplesmente seres espirituais, mas também criaturas que urinam e defecam, e de que devemos integrar os desdobramentos desse fato contundente à nossa visão de mundo. “Não posso acreditar que nosso corpo, composto como é de lama e merda e dotado de instintos mais primitivos que os do porco ou do chato, contenha qualquer coisa pura e imaterial”, disse ele a Ernest Chevalier. O que não significava que fôssemos desprovidos de dimensões mais elevadas. Acontecia, apenas, que o puritanismo e o falso moralismo da época provocavam em Flaubert um desejo de lembrar aos outros as impurezas da humanidade. E, eventualmente, de tomar partido daqueles que urinavam nas cafeterias — ou até do marquês de Sade, defensor da sodomia, do incesto, do estupro e do sexo com menores. (“Acabei de ler um artigo biográfico sobre Sade escrito por [o famoso crítico] Janin”, informou ele a Chevalier, “que me encheu de repulsa — repulsa contra Janin, nem é preciso dizer, que se prodigaliza em defesa da moralidade, da filantropia, das virgens defloradas...”)

Flaubert encontrava e apreciava na cultura egípcia uma disposição a aceitar a dualidade da vida: merda-mente, morte-vida, sexualidade-pureza, loucura-sanidade. As pessoas arrotavam nos restaurantes, sem vergonha. Passando por Flaubert numa rua do Cairo, um menino de seis ou sete anos gritou, à guisa de cumprimento: “Desejo-lhe todos os tipos de prosperidade, especialmente um pau grande.” Edward Lane também observou essa dualidade, embora reagisse mais como Janin do que como Flaubert: “No Egito, a mais insolente liberdade de conversação é cultivada por pessoas de ambos os sexos e de todas as camadas da sociedade, até mesmo pelas mulheres mais virtuosas e respeitáveis. De pessoas da melhor

educação ouvem-se, com frequência, expressões tão obscenas que caberiam somente num bordel da pior espécie, e as mulheres mais requintadas, sem nenhuma ideia de serem indecorosas, tratam, na presença de homens, de certos temas e coisas que muitas prostitutas em nosso país provavelmente se absteriam de mencionar.”

### (III) O EXOTISMO DOS CAMELOS

“Uma das melhores coisas é o camelo”, escreveu Flaubert, do Cairo. “Nunca me canso de observar esse estranho animal que se move como um burro e ondula o pescoço como um cisne. Seu grunhido é algo que em vão me esforço por imitar — espero levá-lo de volta comigo —, mas é difícil reproduzi-lo — como um chocalho acompanhado de um gargarejo trêmulo.” Alguns meses após deixar o Egito, ele escreveu a um amigo de sua família relacionando tudo o que mais lhe impressionara no país: as pirâmides, o templo de Karnak, o vale dos Reis, certas dançarinas no Cairo, um pintor chamado Hassan el Bilbeis. “Mas minha maior paixão é o camelo (por favor, não pense que estou brincando); nada apresenta uma graça mais singular do que esse animal melancólico. É preciso ver um grupo deles quando avançam pelo deserto em fila única no horizonte, como soldados; seus pescoços se esticam como os de avestruzes e eles seguem em frente, em frente...”

Por que Flaubert admirava tanto os camelos? Porque se identificava com seu estoicismo e deselegância. Comovia-se com sua expressão triste e com a combinação de falta de jeito e resistência fatalista. O povo do Egito parecia compartilhar certas qualidades dos camelos: uma força e uma humildade silenciosas que contrastavam com a arrogância burguesa dos vizinhos normandos de Flaubert.

Desde a infância, Flaubert se ressentira do otimismo de seu país — um ressentimento expresso na descrição das cruéis convicções científicas do personagem mais detestável de *Madame Bovary*, o farmacêutico Homais — e tinha uma visão mais sombria do mundo: “No fim do dia, cagar. Com essa poderosa palavra, podemos nos consolar de todas as misérias humanas, de modo que gosto de repeti-la: cagar, cagar.” Era uma

filosofia que se refletia nos olhos tristes, nobres, mas levemente travessos, do camelo egípcio.

6.

Em Amsterdã, na esquina da Tweede Helmersstraat com a Eerste Constantijn Huygensstraat, percebo uma mulher de vinte e tantos anos empurrando uma bicicleta pela calçada. Ela tem os cabelos castanhos presos num coque e usa um longo casaco cinza, um pulôver laranja, sapatos marrons sem salto e um par de óculos de aspecto prático. Parece estar em sua parte da cidade, pois ela caminha com segurança e sem curiosidade. Num cesto preso ao guidom da bicicleta veem-se um pão e uma caixa de papelão com a inscrição *Goudappeltje*. Ela não vê nada peculiar num “t” e num “j” unidos, sem uma vogal entre eles, na caixa de seu suco de maçã. Não há nada exótico, para ela, em empurrar uma bicicleta até lojas ou prédios altos, com seus ganchos no último andar para içar móveis.

O desejo provoca uma necessidade de entender. Aonde vai? Em que está pensando? Quem são seus amigos? No barco fluvial que transportou Flaubert e Du Camp a Marselha, onde tomaram o navio para Alexandria, o escritor foi assaltado por dúvidas semelhantes a respeito de outra mulher. Enquanto os passageiros contemplavam, distraídos, a paisagem, Flaubert fixou o olhar numa mulher no convés. Era, escreveu ele em seu diário de viagem egípcio, “uma criatura jovem e esbelta, com um longo véu verde sobre seu chapéu de palha. Sob essa camada de seda, ela usava uma espécie de sobrecasaca curta com colarinho de veludo e bolsos em ambos os lados, nos quais colocara as mãos. Duas fileiras de botões desciam pela frente, mantendo-a apertada e traçando o contorno de seus quadris, dos quais saíam as numerosas pregas do vestido, que roçava contra seus joelhos ao vento. Ela usava luvas negras e justas e passou a maior parte da viagem debruçada na amurada, contemplando as margens do rio (...) Tenho a obsessão de inventar histórias a respeito das pessoas com que

cruzo. Uma curiosidade avassaladora me leva a me perguntar como seriam suas vidas. Quero saber o que fazem, onde viveram, seus nomes, no que estão pensando, quais são seus arrependimentos, suas esperanças, seus amores passados, seus sonhos atuais (...) e, se são mulheres (especialmente as jovens), essa compulsão se torna intensa. Com que rapidez você não gostaria de vê-la nua, admita, e nua até o coração? Como você procura saber de onde vem, para onde vai, por que está aqui e não em outro lugar! Enquanto permite que seus olhos passem por toda ela, você imagina casos de amor para ela e lhe atribui sentimentos profundos. Pensa no quarto que ela deve ter e em mil outras coisas (...) até os chinelos puídos em que deve meter os pés quando sai da cama”.

Ao apelo que uma pessoa atraente pode oferecer em nosso país soma-se, numa terra exótica, uma atração decorrente do lugar. Se é verdade que o amor é a busca em outros de qualidades de que carecemos, em nosso amor por alguém de outro país pode haver uma ambição de nos vincularmos mais estreitamente a valores que faltam em nossa cultura.

Em suas pinturas marroquinas, Delacroix parecia sugerir como o desejo por um lugar pode alimentar o desejo pelas pessoas que nele se encontram. Dos personagens de *Mulheres de Argel em seu apartamento* (1834), por exemplo, o observador pode desejar saber, como Flaubert, em relação às mulheres que encontrava, “seus nomes, no que estão pensando, quais são seus arrependimentos, suas esperanças, seus amores passados, seus sonhos atuais...”

A lendária experiência sexual de Flaubert no Egito foi comercial, mas não destituída de sentimentos. Ocorreu na pequena cidade de Esna, na margem ocidental do Nilo, cerca de cinquenta quilômetros ao sul de Luxor. Flaubert e Du Camp se detiveram em Esna durante a noite e foram apresentados a uma famosa cortesã, que tinha a reputação de *almeh*, mulher culta. A palavra “prostituta” não capta a dignidade do papel de Kuchuk Hanem. Flaubert a desejou à primeira vista: “Sua pele, especialmente no corpo, tem uma ligeira coloração de café. Quando se inclina, sua carne se enrugam em sulcos de bronze. Seus olhos são escuros e enormes. Sobrancelhas negras, narinas abertas e amplas, ombros pesados,

seios cheios, em forma de maçã (...) seus cabelos negros, ondulados, revoltos, puxados para trás em cada lado, repartidos desde a testa (...) ela tem um incisivo superior, na parte direita, que começa a se estragar.”



Eugène Delacroix, *Mulheres de Argel em seu apartamento*, 1834

Kuchuk convidou Flaubert à sua modesta casa. Era uma noite particularmente fria, de céu claro. Em seu caderno de anotações, o francês registrou: “Fomos para a cama (...) Ela adormece com a mão na minha. Ronca. A lâmpada, fraquejando, projeta um fulgor triangular, cor de metal pálido, em sua bela frente; o resto de seu rosto estava à sombra. Seu cãozinho dormiu sobre minha camisa de seda, no divã. Como ela se queixou de uma tosse, coloquei minha peliça sobre seu cobertor (...) Entreguei-me a devaneios intensos, cheios de reminiscências. Sensação de sua barriga contra minhas nádegas. Seu sexo, mais quente do que a barriga, me aqueceu como ferro (...) Nós dissemos um ao outro muitas coisas através do toque. Dormindo, ela contraía mecanicamente as mãos e as coxas, como tremores involuntários (...) Quão lisonjeiro seria ao orgulho de alguém se, no momento da despedida, tivesse certeza de deixar para trás uma lembrança, de que ela pensaria mais em você do que nos outros que ali estiveram, de que você ficaria em seu coração.”

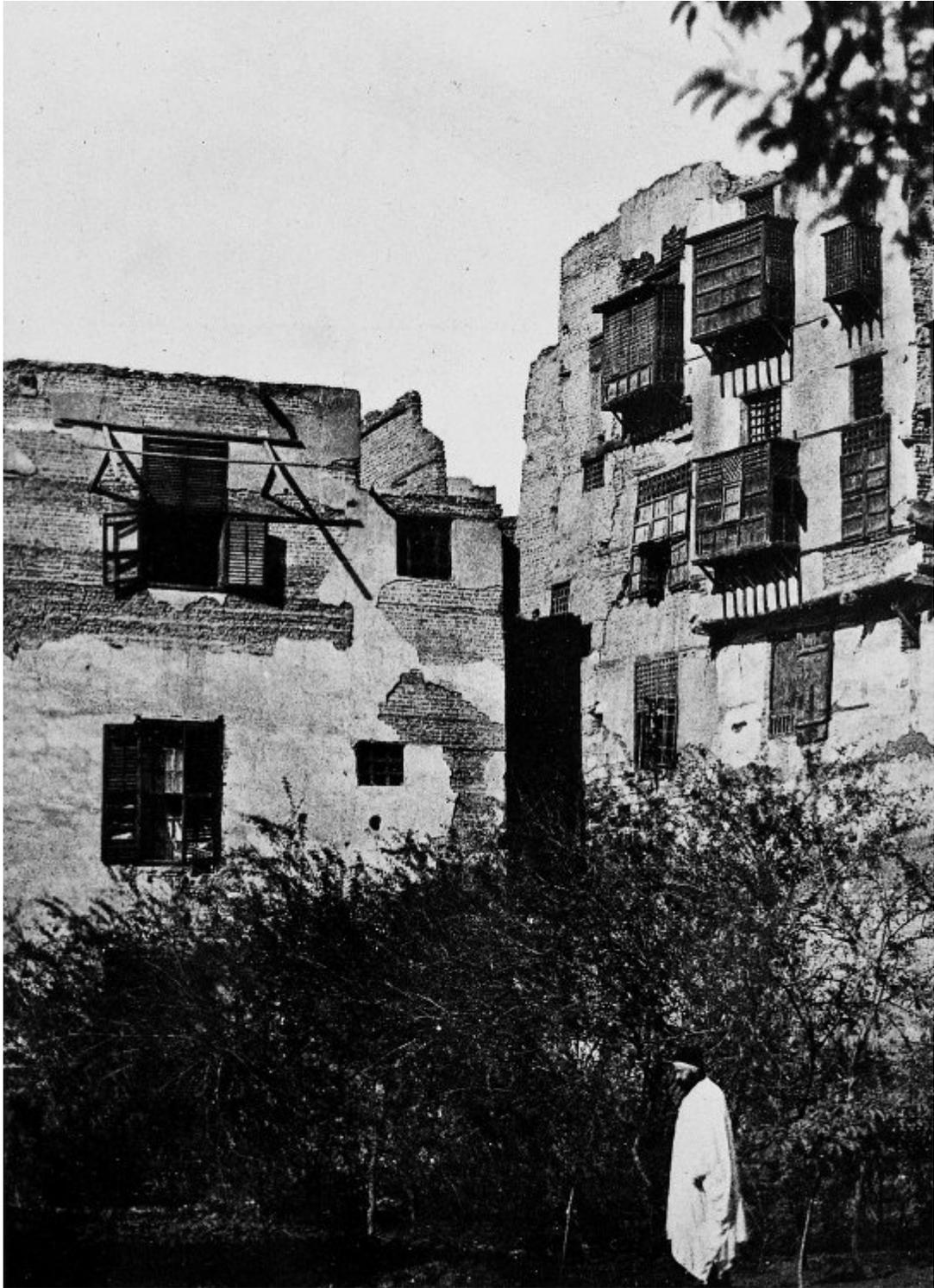
Sonhos com Kuchuk Hanem acompanharam Flaubert pelo Nilo abaixo. Voltando de Philae e de Assuã, ele e Du Camp detiveram-se em Esna para visitá-la mais uma vez. O segundo encontro deixou Flaubert mais melancólico do que o primeiro: “Infinita tristeza (...) é o fim; não voltarei a vê-la e, gradualmente, seu rosto desaparecerá de minha memória.” Mas isso nunca aconteceu.

7.

Somos ensinados a desconfiar dos devaneios exóticos dos europeus que passam noites com nativas ao viajar por terras orientais. O entusiasmo de Flaubert pelo Egito foi algo mais do que uma fantasia por algo alternativo à pátria de que se ressentia, uma idealização infantil do “Oriente” estendida à idade adulta?

Por mais vaga que fosse sua visão do Egito no início da viagem, Flaubert podia — após uma permanência de nove meses — dizer-se um

autêntico entendedor do país. Três dias depois de chegar a Alexandria, ele começou a estudar a língua e a história locais. Contratou um professor para lhe ensinar os costumes muçulmanos, pagando-lhe três francos por hora, quatro horas por dia. Passados dois meses, planejou um livro a se intitular *Costumes muçulmanos* (que nunca foi escrito) e que teria capítulos sobre nascimento, circuncisão, casamento, peregrinação a Meca, ritos fúnebres e o Juízo Final. Flaubert memorizou trechos do Corão, utilizando *Les Livres sacrés de l'Orient* [Os livros sagrados do Oriente], de Guillaume Pauthier, e leu as grandes obras europeias sobre o Egito, entre elas *Voyage en Egypte et en Syrie* [Viagem ao Egito e à Síria], de C. F. Volney, e *Voyages en Perse et autres lieux de l'Orient* [Viagens à Pérsia e a outros locais do Oriente], de Chardin. No Cairo, conversou com o bispo copta e explorou as comunidades armênia, grega e sunita. Por sua pele morena, a barba e o bigode, além do domínio da língua, muitas vezes foi confundido com um nativo. Usava uma grande camisa núbia de algodão branco, enfeitada com pompons vermelhos, e raspou a cabeça, deixando apenas um tufo no occipital, “pelo qual Maomé o levantará no Juízo Final”. Ele adotou um nome local, como explicou à sua mãe: “Como os egípcios têm grande dificuldade em pronunciar nomes franceses, inventam nomes para nós, os francos. Você é capaz de adivinhar? Abu-Chanab, que significa ‘Pai do Bigode’. Essa palavra, *abu*, pai, aplica-se a tudo que seja importante em relação àquilo de que se fala — portanto, no caso de comerciantes vendendo vários produtos, eles dizem ‘Pai dos Sapatos’, ‘Pai da Cola’, ‘Pai da Mostarda’ etc.”



Gustave Flaubert no jardim de seu hotel no Cairo em 1850

Para Flaubert, entender adequadamente o Egito significou descobrir que o país não era tudo o que parecia ser desde a distante Rouen. Naturalmente, houve decepções. A julgar pelo relato da viagem egípcia redigido muitos anos depois por um Maxime du Camp amargurado — querendo atingir um autor mais festejado do que ele e de quem já não era tão próximo —, Flaubert mostrou-se, ainda que pareça implausível, tão entediado no Nilo quanto em Rouen: “Flaubert não compartilhava meu entusiasmo; mostrava-se calado e reservado. Era avesso ao movimento e à ação. Se pudesse, teria preferido viajar estirado num sofá, sem se movimentar, observando paisagens, ruínas e cidades passarem diante de si como a tela de um panorama que se desenrola mecanicamente. Já em nossos primeiros dias no Cairo notei sua lassidão e seu tédio: aquela viagem, que ele estimara como um verdadeiro sonho e cuja concretização lhe parecera impossível, não o satisfazia. Eu fui muito direto e lhe disse: ‘Se quiser voltar à França, cedo-lhe meu criado para que o acompanhe.’ Ele respondeu: ‘Não, eu comecei e vou até o fim; você cuida dos itinerários e eu me adaptarei a eles — para mim, é indiferente ir para a direita ou a esquerda.’ Os templos sempre lhe pareciam o mesmo; as mesquitas e as paisagens, todas iguais. Não estou certo de que, contemplando a ilha de Elefantina, ele não suspirasse pelos prados de Sotteville ou de que não sentisse saudades do Sena quando estava diante do Nilo.”

A versão de Du Camp não era totalmente desprovida de fundamento. Num momento de desânimo, perto de Assuã, Flaubert escreveu em seu diário: “Os templos egípcios me entediam profundamente. Será que se tornarão como as igrejas da Bretanha, as quedas d’água nos Pirineus? Ah, a necessidade! Fazer o que se espera que façamos; ser sempre, em função das circunstâncias (e não obstante a aversão do momento), o que um jovem, ou um turista, ou um artista, ou um filho ou um cidadão etc. deve ser!” Acampado em Philae, dias depois, ele prosseguiu: “Não me movo da ilha e estou deprimido. O que é, oh, Senhor, essa permanente lassitude

que arrasto comigo? (...) A túnica de Dejanira não estava mais presa às costas de Hércules do que o tédio à minha vida! Apenas a devora mais lentamente!”

E, embora esperasse escapar ao que considerava a estupidez extraordinária da moderna burguesia europeia, Flaubert descobriu que ela o seguia a qualquer lugar: “A estupidez é algo inamovível; não podemos tentar atacá-la sem sermos dobrados por ela (...) Em Alexandria, certo Thompson, de Sunderland, inscreveu seu nome em letras de seis pés de altura na Coluna de Pompeu. Pode-se lê-lo a meio quilômetro de distância. Não se pode ver a coluna sem ver o nome de Thompson e, conseqüentemente, sem se pensar em Thompson. Esse cretino tornou-se parte do monumento, perpetuando-se junto com ele. O que estou dizendo? Ele sobrepuja a coluna com o esplendor de suas letras gigantescas (...) Todos os imbecis são mais ou menos como Thompson de Sunderland. Com quantos não nos deparamos na vida, nos mais belos lugares e diante dos mais elegantes panoramas! Viajando, encontramos muitos (...), mas, como passam rapidamente, podemos rir. Não é como na vida cotidiana, em que acabam por nos enfurecer.”

Mas nada disso significou que a atração de Flaubert pelo Egito foi equivocada. Ele apenas substituiu uma imagem absurdamente idealizada por outra, mais realista, mas ainda assim de admiração profunda, trocando um entusiasmo juvenil por um amor elevado. Irritado com a caricatura que Du Camp fazia dele, como turista decepcionado, ele disse a Alfred le Poitevin: “Um burguês diria: ‘Se for, ficará muito decepcionado.’ Mas eu raramente sofri desilusões, pois tive poucas ilusões. Que bobagem mais trivial sempre glorificar a mentira e dizer que a poesia vive de ilusões!”

Escrevendo à mãe, ele definiu com precisão o que sua viagem lhe proporcionou: “Você me pergunta se o Oriente está à altura do que eu imaginava. Sim, está, e mais do que isso, vai muito além da ideia limitada que eu tinha dele. Encontrei, com clara definição, tudo o que era vago em minha mente.”

8.

Chegado o momento de deixar o Egito, Flaubert sentiu-se perturbado. “Quando voltarei a ver uma palmeira? Quando voltarei a montar num dromedário? (...)”, perguntava-se e, pelo resto da vida, retornaria mentalmente ao país muitas vezes. Dias antes de sua morte, em 1880, disse à sua sobrinha Caroline: “Há duas semanas sou tomado pelo desejo de ver uma palmeira contra um céu azul e ouvir uma cegonha estalando seu bico no topo de um minarete.”

A relação de Flaubert com o Egito, ao longo de toda a sua vida, parece um convite a aprofundar e respeitar nossa atração por certas terras. Desde a adolescência, Flaubert insistiu que não era francês. O ódio ao seu país e ao seu povo era tão profundo que transformou em motivo de zombaria sua própria condição civil. Assim, ele propôs uma nova maneira para estabelecer a nacionalidade de alguém: não em função do local de nascimento ou da vinculação de sua família, mas de acordo com os lugares pelos quais a pessoa se sentia atraída. (Era simplesmente lógico, portanto, que ele estendesse esse conceito mais flexível de identidade ao gênero e às espécies e que declarasse eventualmente que, ao contrário do que as aparências indicavam, ele era, na verdade, uma mulher, um camelo e um urso. “Quero comprar um belo urso, o quadro de um urso, emoldurá-lo e pendurá-lo em meu quarto, com a inscrição *Retrato de Gustave Flaubert*, para indicar minha disposição moral e meus hábitos sociais.”)

O primeiro desdobramento em Flaubert quanto à ideia de que ele pertencia a outro lugar que não à França manifestou-se numa carta escrita na infância, ao retornar de férias na Córsega: “Estou revoltado por voltar a este maldito país onde se vê o sol no céu com a mesma frequência que se vê um diamante no traseiro de um porco. Estou cagando para a Normandia e para *la belle France* (...) Acho que devo ter sido transplantado pelo vento para esta terra de lama; com certeza nasci em outro lugar — sempre tive o que me parecem lembranças ou intuições de praias perfumadas e mares azuis. Nasci para ser o imperador da Cochinchina, para fumar cachimbos de trinta metros, para ter seis mil

esposas e 1.400 catamitos, cimitarras para decepar cabeças que não me agradam, cavalos numídicos, piscinas de mármore (...)”

A alternativa a *la belle France* talvez não tenha sido prática, mas o princípio subjacente à carta, a crença de que fora “transplantado pelo vento”, encontraria expressão reiterada e mais lógica em sua maturidade. Ao retornar do Egito, Flaubert tentou explicar sua teoria da identidade nacional (mas não das espécies e dos gêneros) a Louise Colet (“meu sultão”): “Quanto à ideia de um país nativo, ou seja, de um pedaço de terra traçado num mapa e separado dos outros por uma linha vermelha ou azul: não. Meu país natal, para mim, é aquele que amo, ou seja, aquele que me faz sonhar, que me faz sentir bem. Sou tão chinês quanto francês e não me regozijo com nossas vitórias sobre os árabes, pois me entristeço com suas derrotas. Amo essa gente rude, resistente e robusta, os últimos primitivos, que ao meio-dia se deitam à sombra sob a barriga de seus camelos e, enquanto fumam seus chibouques, zombam de nossa boa civilização, que, por isso, se contorce de raiva (...)”

Louise respondeu que considerava absurdo pensar em Flaubert como chinês ou árabe, e, assim, numa carta escrita dias depois, o romancista voltou à carga com maior ênfase e irritação: “Não sou mais moderno do que antigo, mais francês do que chinês, e a ideia de um país natal, ou seja, o imperativo de viver em um pedaço de terra marcado a vermelho ou a azul no mapa e odiar os outros pedaços marcados em verde ou em preto, sempre me pareceu tacanha, limitada e profundamente estúpida. Sou uma alma gêmea de tudo o que vive, da girafa e do crocodilo tanto quanto do homem.”

Ao nascermos, todos nós, sem escolhê-lo, fomos jogados pelo vento num país, mas, como Flaubert, garantimos na idade adulta a liberdade de recriar na imaginação nossa identidade, de acordo com nossas autênticas preferências. Quando cansados de nossa nacionalidade oficial (do *Dicionário das ideias feitas* de Flaubert: Francês — “Como se orgulha de ser francês quando se contempla a Colonne Vendôme!”), podemos retirar-nos para nossas partes mais beduínas do que normandas, que encontram prazer em andar em camelos pelos ventos secos do Saara, em se sentar em

cafeterias perto de burros defecando e em se entregar ao que Edward Lane chamou de “conversa licenciosa”.

Quando lhe perguntavam onde nascera, Sócrates dizia que não em Atenas, mas no mundo. Flaubert era originário de Rouen (em seu relato juvenil, um lugar mergulhado em *merde* e onde os pacatos cidadãos “tocam punheta até cair” num domingo por puro tédio), mas Abu-Chanab, o Pai do Bigode, talvez tivesse respondido que era também um pouco do Egito.

IV

## Da curiosidade

Lugar	 <i>Madri</i>
Guia	<i>Alexander von Humboldt</i> 

1.

Na primavera, fui convidado a assistir a uma conferência em Madri, com duração de três dias, prevista para terminar numa tarde de sexta-feira. Como nunca havia visitado a cidade e em diversas oportunidades fora informado sobre suas atrações (que aparentemente não se limitavam a museus), decidi estender minha estada por alguns dias. Meus anfitriões reservaram um quarto para mim num hotel que ficava numa ampla avenida arborizada na região sudeste da cidade. A vista era de um pátio onde um homem baixo, algo parecido com Filipe II, vez por outra se postava e fumava um cigarro enquanto batia os pés na porta de aço do que eu supunha ser um porão. Na noite de sexta-feira, recolhi-me cedo ao quarto. Não havia revelado aos anfitriões que prolongaria minha estada pelo fim de semana, por receio de forçá-los a uma hospitalidade da qual, na verdade, nenhum dos lados se beneficiaria. Mas a decisão também significava que eu ficaria sem jantar, pois percebi, ao retornar a pé ao hotel, que era tímido demais para me arriscar sozinho em qualquer restaurante da vizinhança, lugares escuros e revestidos com lambris de madeira, muitos com um presunto pendurado no teto, onde eu correria o risco de me transformar num objeto de curiosidade e piedade. Então, comi um saquinho de batatas fritas com páprica tirado do frigobar e, depois de assistir ao noticiário na televisão via satélite, adormeci.

Acordei, na manhã seguinte, com uma forte letargia, como se minhas veias estivessem entupidas com açúcar refinado ou areia. A luz do sol brilhava através das cortinas plastificadas cor-de-rosa e cinza e eu podia ouvir o tráfego ao longo da avenida. Sobre a mesa, havia várias revistas oferecidas pelo hotel com informações sobre a cidade e dois guias que eu trouxera. Cada um à sua maneira, eles conspiravam para insinuar que um fenômeno excitante e multifacetado chamado Madri esperava para ser descoberto lá fora, cheio de monumentos, igrejas, museus, fontes, praças e ruas comerciais. E, no entanto, esses elementos, sobre os quais eu ouvira

tantas coisas e que sabia ter agora o privilégio de ver, provocavam em mim apenas uma mistura de indiferença e de enfado comigo mesmo pelo contraste entre minha indolência e o que eu imaginava ser o entusiasmo de visitantes mais normais. Meu desejo quase incontrolável era permanecer na cama e, se possível, pegar um voo o mais breve possível para casa.

2.

No verão de 1799, um alemão de 29 anos chamado Alexander von Humboldt partiu do porto espanhol de La Coruña para uma viagem exploratória ao continente sul-americano.

“Desde a mais tenra infância, senti o desejo de viajar a terras distantes raramente visitadas por europeus”, ele recordaria mais tarde. “O estudo dos mapas e a consulta a livros de viagem despertavam em mim um fascínio secreto que, às vezes, se revelava quase irresistível.” O jovem alemão era idealmente adequado para seguir seu objeto de fascínio. Além de dispor de grande energia física, era conhecedor de biologia, geologia, química, física e história. Enquanto aluno da Universidade de Göttingen, fizera amizade com Georg Forster, o naturalista que acompanhara o capitão Cook em sua segunda viagem, e dominou a arte de classificar espécies de flora e de fauna. Desde o fim de seus estudos, Humboldt buscava oportunidades de viajar a algum lugar remoto e desconhecido. Projetos de ir ao Egito e a Meca haviam fracassado no último momento, mas, na primavera de 1799, ele teve a sorte de conhecer o rei Carlos IV da Espanha e o convenceu a financiar sua viagem de exploração à América do Sul.

Humboldt ficaria longe da Europa por cinco anos. Ao retornar, estabeleceu-se em Paris e, ao longo de vinte anos, publicou em trinta volumes um relato de suas viagens, intitulado *Viagem às regiões equinociais do novo continente*. A extensão da obra era uma medida apurada dos feitos de Humboldt. Comentando-a, Ralph Waldo Emerson

escreveria: “Humboldt foi uma dessas maravilhas do mundo, como Aristóteles, como Júlio César, como o Admirável Crichton, que aparecem de tempos em tempos como que para nos mostrar as possibilidades da mente humana, a força e o alcance de suas faculdades — um homem universal.”

A Europa ainda ignorava muito sobre a América do Sul quando Humboldt partiu de La Coruña: Américo Vespúcio e Bougainville percorreram parte do litoral do continente, La Condamine e Bouguer exploraram os rios e as montanhas do Amazonas e do Peru, mas ainda não havia mapas precisos e a informação em matéria de geologia, de botânica e da vida dos povos indígenas era escassa. Humboldt modificou os parâmetros desse conhecimento. Ele viajou quinze mil quilômetros pelos litorais do norte e pelo interior, recolhendo, em seu caminho, 1.600 plantas e identificando seiscentas novas espécies. Redesenhou o mapa da América do Sul com base em dados colhidos por cronômetros e sextantes precisos. Pesquisou o magnetismo da Terra e foi o primeiro a descobrir que a intensidade magnética diminui com o distanciamento dos polos. Deixou o primeiro relato das árvores produtoras da borracha e da quina. Mapeou os rios que formam as bacias do Orinoco e do Negro. Mediu os efeitos da pressão atmosférica e da altitude na vegetação. Estudou os rituais de parentesco das populações da bacia amazônica, deduzindo os vínculos entre a geografia e as características culturais. Comparou o grau de salinidade da água nos oceanos Pacífico e Atlântico e concebeu a ideia das correntes marítimas, reconhecendo que a temperatura do mar é determinada mais pelas correntes do que pela latitude.

O primeiro biógrafo de Humboldt, F. A. Schwarzenberg, deu à sua biografia o subtítulo *O que se pode realizar numa vida* e resumiu as áreas da curiosidade extraordinária desse personagem: “1. O conhecimento da Terra e de seus habitantes. 2. A descoberta das grandes leis da natureza, que governam o universo, os homens, os animais, as plantas e os minerais. 3. A descoberta de novas formas de vida. 4. A descoberta de territórios até então conhecidos de maneira imperfeita e de suas várias produções. 5. O

contato com novas espécies da raça humana — seus costumes, sua linguagem e os traços históricos de sua cultura.”



Eduard Ender, *Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland na Venezuela*, c. 1850

O que se pode realizar numa vida — mas raramente ou nunca se consegue.

3.

Foi uma arrumadeira, afinal, a responsável por minha viagem de exploração por Madri. Três vezes ela irrompeu em meu quarto com uma vassoura e um balde cheio de produtos de limpeza, exclamando, com surpresa teatral, ante a visão daquela forma embrulhada nos lençóis: “*Holà! Perdone!*”, para, em seguida, partir de novo, cuidando para que seus utensílios batessem ruidosamente na porta ao fechá-la. Por não querer ver aquela aparição uma quarta vez, vesti-me, pedi chocolate quente e churros no bar do hotel e rumei para uma parte da cidade identificada por um de meus guias impressos como “Velha Madri”:

Quando Filipe II escolheu Madri como sua capital, em 1561, ela era uma pequena cidade castelhana cuja população mal chegava aos vinte mil habitantes. Nos anos seguintes, haveria de se transformar no centro nervoso de um poderoso império. Ruas estreitas com casas e igrejas medievais cresceram atrás da velha fortaleza mourisca, mais tarde substituída por um palácio gótico e, afinal, pelo atual palácio Bourbon, o Palácio Real. A cidade do século XVI é conhecida como a “Madrid de los Austrias”, em referência à dinastia dos Habsburgo. Nessa época, mosteiros recebiam doações, e igrejas e palácios foram construídos. No século XVII, foi criada a Plaza Mayor e a Puerta del Sol tornou-se o centro geográfico e espiritual da Espanha.

Parei na esquina da Calle de Carretas com Puerta del Sol, um cruzamento sem especiais atrativos em forma de meia-lua, em cujo centro Carlos III (1759-1788) monta um cavalo. Era um dia ensolarado e multidões de turistas se detinham para tirar fotografias e ouvir os guias. E eu me perguntava, com crescente ansiedade, o que poderia fazer ali, no que deveria pensar.

4.

Humboldt não era assaltado por esse tipo de dúvida. Aonde quer que fosse, sua missão não podia ser mais clara: descobrir fatos e, com essa finalidade, efetuar experiências.

No navio que o conduzia à América do Sul, ele começou suas investigações factuais. Mediu a temperatura da água do mar de duas em duas horas entre a Espanha e o destino do navio, Cumaná, no litoral de Nova Granada (que hoje pertence à Venezuela). Fez uso do sextante e registrou as espécies marinhas que viu ou encontrou na rede que prendera à popa. E, quando desembarcou na Venezuela, mergulhou no estudo da vegetação ao redor de Cumaná. As colinas de rocha calcária sobre as quais se assentava a cidade eram pontuadas por cactos e opúncias, com galhos se desdobrando como candelabros recobertos de líquen. Certa tarde, Humboldt mediu um cacto (*Tuna macho*) e anotou sua circunferência. Era de 1,54 metro. Passou, então, três semanas medindo muitas outras plantas no litoral para em seguida se aventurar pelo interior, adentrando a selva que cobria as montanhas de Nova Andaluzia. Levou consigo uma mula, que carregava um baú com um sextante, uma agulha de inclinação, um instrumento para calibrar a variação magnética, um termômetro e o higrômetro de Saussure, que media a umidade e era feito com fios de cabelo e barbatanas. E fez bom uso dos instrumentos. Em seu diário, escreveu: “Ao entrarmos na floresta, o barômetro mostrou que ganhávamos altitude. Nesse ponto, os troncos das árvores nos ofereciam uma visão extraordinária: uma graminácea com ramos verticilados escala, como uma liana, a uma altura de dois a três metros, formando guirlandas que cruzam nosso caminho e balançam ao vento. Por volta das 15 horas, detivemo-nos numa pequena planície conhecida como Quetepe, cerca de 190 toesas [350 metros] acima do nível do mar. Havia algumas cabanas junto a uma nascente cuja água é conhecida dos indígenas por ser fresca e saudável. Achamos a água deliciosa. Sua temperatura era de apenas 22,5°C, enquanto a do ar era de 28,7°C.”

5.

Mas, em Madri, tudo já era conhecido, tudo já fora medido. O lado norte da Plaza Mayor tinha 101,52 metros de comprimento. Ela foi construída por Juan Gómez de Mora, em 1619. A temperatura era de 18,5°C, a direção do vento era oeste. A estátua equestre de Filipe III, no centro da Plaza Mayor, tinha 5,43 metros de altura e fora esculpida por Giambologna e Pietro Tacca. Ocasionalmente, o texto do guia turístico parecia impaciente na exposição dos fatos. Levou-me à Pontificia de San Miguel, um prédio cinza concebido para repelir os olhares distraídos dos passantes, declarando:

A basílica de Bonavia é uma das raras igrejas espanholas inspiradas no barroco italiano do século XVIII. Sua fachada convexa, concebida como uma interação de curvas movendo-se para dentro e para fora, é ornamentada com belas estátuas. Acima do portão, vê-se um baixo-relevo de São Justus e de São Pastor, aos quais a basílica foi anteriormente dedicada. O interior é gracioso e elegante, com uma cúpula oval, arcos em interseção, cornijas e abundantes trabalhos em estuque.

Se meu nível de curiosidade estava tão distante do interesse de Humboldt (e tão grande era meu impulso de voltar para a cama), era, em certa medida, em decorrência do leque de vantagens de que desfrutava um viajante em missão factual, não turística.

Fatos têm utilidade. Medir as dimensões da parte norte da Plaza Mayor será útil para arquitetos e para estudiosos da obra de Juan Gómez de Mora. O conhecimento da pressão barométrica num dia de abril, no centro de Madri, será útil para meteorologistas. A descoberta de Humboldt de que a circunferência do cacto de Cumaná (*Tuna macho*) era de 1,54 metro interessava aos biólogos de toda a Europa, que não imaginavam que cactos pudessem adquirir tais dimensões.

E a utilidade traz o público (e sua aprovação). Ao retornar à Europa com seus fatos sul-americanos, em agosto de 1804, Humboldt foi assediado e festejado pelas partes interessadas. Seis semanas após chegar a Paris, leu seu primeiro relato de viagem diante de uma plateia numerosa,

no Instituto Nacional. Informou-a, então, sobre a temperatura marítima nos litorais sul-americanos do Pacífico e do Atlântico e sobre as quinze espécies de macacos nas selvas do continente. Abriu vinte caixotes repletos de espécies fósseis e minerais, que muitos membros do público se acotovelaram para ver. O Bureau des Longitudes solicitou uma cópia de suas constatações astronômicas; o Observatório, de suas medidas barométricas. Ele foi convidado a jantar por Chateaubriand e Madame de Staël e admitido à renomada Sociedade de Arcueil, um salão científico que tinha entre seus membros Laplace, Berthollet e Gay-Lussac. Na Grã-Bretanha, seu trabalho foi lido por Charles Lyell e Joseph Hooker. Charles Darwin decorou grande parte de suas descobertas.

Enquanto Humboldt examinava um cacto ou enfiava seu termômetro no rio Amazonas, sua curiosidade certamente era guiada por um cuidado com os interesses alheios — e propulsionada por esse fator nos inevitáveis momentos em que a letargia ou a doença o ameaçavam. Para sua sorte, praticamente todos os fatos conhecidos a respeito da América do Sul estavam errados ou eram questionáveis. Ao chegar a Havana, em novembro de 1800, ele constatou que nem mesmo a base de maior importância estratégica para a marinha espanhola fora situada corretamente no mapa. Desembrulhou seus instrumentos de medição e tratou de descobrir a latitude geográfica correta. Um almirante espanhol, agradecido, convidou-o para jantar.

6.

Sentado numa cafeteria na Plaza Provincia, reconheci a impossibilidade de novas descobertas factuais. Meu guia impresso a enfatizava com uma preleção:

A fachada neoclássica da igreja de San Francisco El Grande é de Sabatini, mas o prédio em si, uma construção circular com seis capelas radiais e uma ampla cúpula de 33 metros de diâmetro, é de Francisco Cabezas.

Qualquer coisa que eu aprendesse seria justificada por alguma vantagem pessoal, não pelos interesses de outros. Minhas descobertas teriam de me animar: precisariam provar-se, de alguma maneira, “enriquecedoras para a vida”.

A expressão é de Nietzsche. No outono de 1873, Friedrich Nietzsche escreveu um ensaio em que distinguia a reunião de fatos como explorador ou acadêmico e o uso de descobertas alheias para o enriquecimento pessoal e psicológico. De forma inusitada para um professor universitário, ele menosprezava a primeira atividade e elogiava a segunda. Intitulando o ensaio como *Dos usos e desvantagens da história para a vida*, Nietzsche o iniciou com a afirmação extraordinária de que reunir fatos de maneira quase científica é uma atividade estéril. O verdadeiro desafio consiste em usar os fatos para enriquecer “a vida”. Ele citava uma frase de Goethe: “Detesto tudo o que meramente me instrui sem intensificar ou estimular diretamente minha atividade.”

O que significaria buscar conhecimento “para a vida” nas viagens? Nietzsche deu sugestões. Ele imaginou uma pessoa deprimida com a situação da cultura na Alemanha e com a ausência de qualquer tentativa de melhorá-la visitando uma cidade italiana, Siena ou Florença, e ali descobrindo que o fenômeno amplamente conhecido como “o Renascimento italiano” foi, na verdade, obra de poucos indivíduos que, com sorte, perseverança e os mecenas certos, puderam mudar o espírito e os valores de toda uma sociedade. Esse turista aprenderia a buscar em outras culturas “aquilo que no passado pôde ampliar o conceito de ‘homem’ e torná-lo mais belo”. “Repetidas vezes surge alguém que, fortalecido pela reflexão sobre a grandeza do passado, é inspirado pelo sentimento de que a vida do homem é uma coisa gloriosa.”

Nietzsche sugeria um segundo tipo de turismo, em que podemos aprender de que maneira nossas sociedades e identidades foram moldadas pelo passado, ganhando, assim, um senso de continuidade e vinculação. A pessoa que pratica esse turismo “olha além da própria existência individual e transitória e sente o espírito de sua casa, de sua raça, de sua cidade”. Pode contemplar prédios antigos e sentir “a felicidade de saber

que não se é inteiramente acidental ou arbitrário, mas surgido de um passado como seu herdeiro, sua flor e seu fruto, e que sua existência é, assim, desculpada e, na verdade, justificada”.

Para seguir o raciocínio de Nietzsche, o sentido de contemplar um prédio antigo pode ser nada mais, mas também nada menos, do que reconhecer que “estilos arquitetônicos são mais flexíveis do que parecem, como os usos para os quais os prédios são construídos”. Podemos olhar para o palácio de Santa Cruz (“*construído entre 1629 e 1643, esse prédio é uma das joias da arquitetura Habsburgo*”) e pensar: “Se era possível naquela época, por que não algo semelhante hoje?” Em vez de trazer 1.600 plantas, talvez voltemos de nossas viagens com uma coleção de pensamentos pequenos, despretensiosos, mas “enriquecedores da vida”.

7.

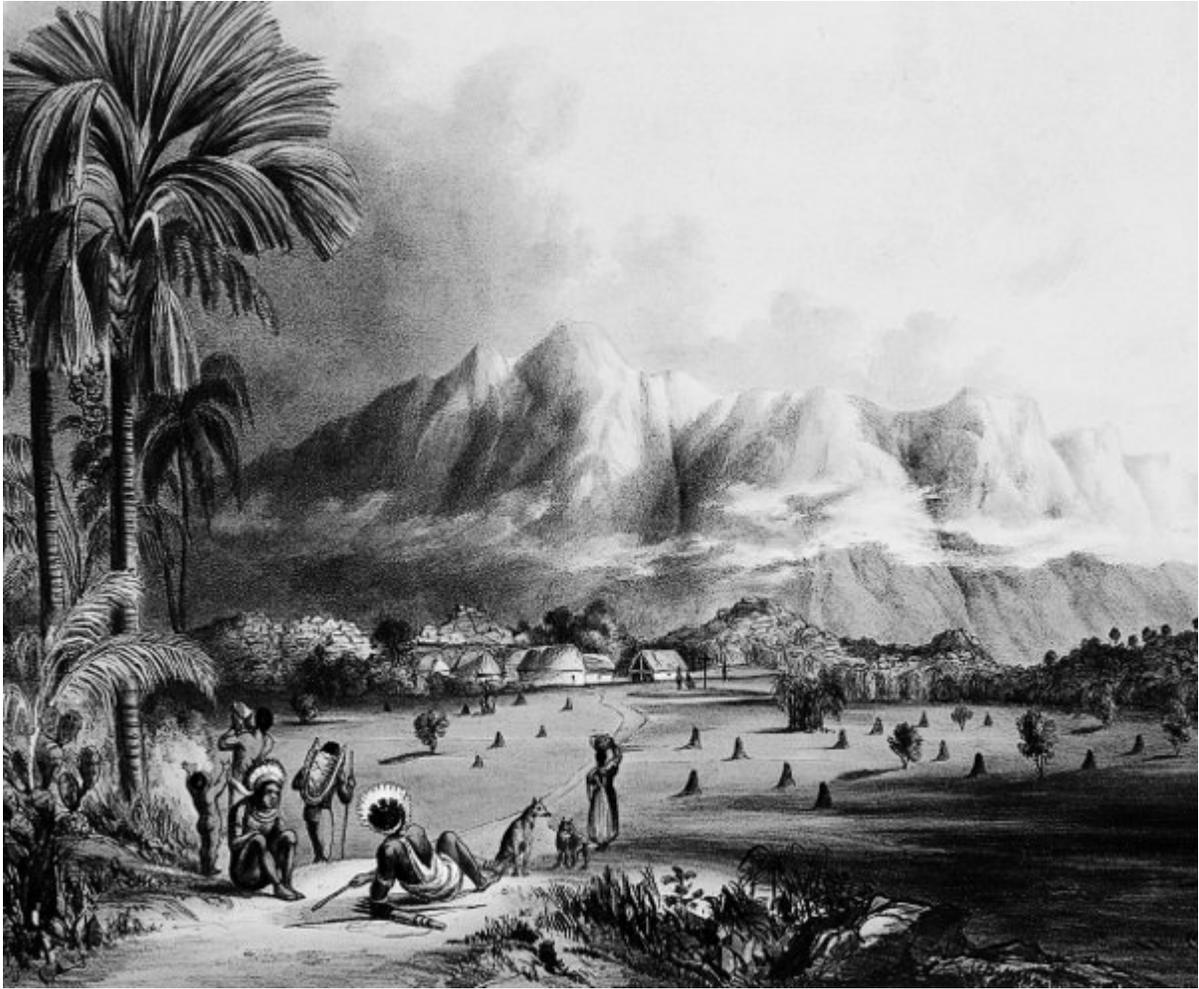
Havia outro problema: os exploradores que vieram antes e descobriram fatos estabeleceram, ao mesmo tempo, distinções entre o que era significativo ou não, distinções que, com o tempo, se solidificaram em verdades quase imutáveis sobre o que tinha valor em Madri. A Plaza de la Villa tinha uma estrela, o Palácio Real, duas estrelas, o mosteiro das Descalças Reais, três estrelas, e a Plaza de Oriente, nenhuma estrela.

As distinções não eram necessariamente falsas, mas seu efeito era pernicioso. Ao elogiar um lugar, os guias impressos pressionavam um visitante a se sintonizar com seu abalizado entusiasmo, e, nos casos em que se calavam, o prazer ou o interesse pareciam injustificados. Muito antes de entrar no mosteiro, com suas três estrelas, eu sabia do entusiasmo oficial com que minha reação precisaria estar de acordo: “*O mais belo convento da Espanha. Uma imponente escadaria decorada com afrescos conduz à galeria do claustro superior, onde cada capela é mais suntuosa do que a anterior.*” O guia poderia ter acrescentado “*e onde deve haver algo errado com o visitante que não concorda*”.

Humboldt não sofreu tal intimidação. Poucos europeus cruzaram as regiões pelas quais ele viajou, e a ausência deles lhe ofereceu toda a liberdade de imaginação. Ele podia decidir o que lhe interessava sem qualquer tipo de pressão. Podia criar suas categorias de valor sem seguir hierarquias estabelecidas por outros ou se rebelar contra elas. Ao chegar à missão de San Fernando, no rio Negro, ele teve a liberdade de pensar que tudo poderia ser interessante ou, talvez, nada. A agulha de sua curiosidade seguia seu próprio norte magnético e, sem surpreender os leitores de sua obra, terminava por apontar as plantas. “Em San Fernando, nos impressionamos, sobretudo, com a planta *pihiguado* ou *pirijao*, responsável pelas características peculiares da região. Coberto por espinhos, seu tronco alcança mais de dezoito metros de altura”, informava ele, no alto de sua lista do que era interessante em San Fernando. Em seguida, Humboldt mediu a temperatura (muito quente) e observou que os missionários viviam em bonitas casas com o piso coberto por liana e cercadas por jardins.

Tentei imaginar um guia desinibido para Madri, como eu teria classificado suas atrações segundo uma hierarquia subjetiva de interesse. Eu daria três estrelas para a pouca participação de legumes na dieta espanhola (em minha última refeição digna deste nome, só uns poucos aspargos moles, esbranquiçados e aparentemente enlatados apareceram entre uma sucessão de pratos de carne) e para os sobrenomes longos e com sonoridade nobre dos cidadãos comuns (a assistente incumbida da organização da conferência ostentava uma fileira de sobrenomes interligados por “de” e “la” que sugeria um castelo ancestral, criados fiéis, uma família antiga e um brasão, contrastando com a realidade de sua vida: um Seat Ibiza empoeirado e um conjugado perto do aeroporto). Interessei-me pelo tamanho pequeno dos pés masculinos e pela atitude em relação à arquitetura moderna evidente em muitos bairros novos da cidade: especificamente pela maneira como parecia menos importante um prédio ser atraente do que ser flagrantemente moderno, ainda que isso significasse pespegar-lhe uma medonha fachada de bronze (como se a modernidade fosse um valor necessário em doses extrafortes para compensar sua

carência anterior). Tudo isso apareceria em minha lista subjetiva de atrações interessantes em Madri se a bússola de minha curiosidade pudesse mover-se segundo sua própria lógica — em vez de ser girada pelo campo de força inesperadamente poderoso de um pequeno objeto verde chamado *Guia Michelin de Madri*, que, resoluta, apontava sua agulha, entre outros alvos, para uma escadaria marrom nos corredores cheios de eco do mosteiro das Descalças Reais.



*Esmeralda, no Orinoco, gravura de Paul Gauci com base em litografia de Charles Bentley*

8.

Em junho de 1802, Humboldt escalou aquela que era considerada a montanha mais alta do mundo, o pico vulcânico do monte Chimborazo, no Peru, 6.267 metros acima do nível do mar. “Constantemente escalávamos em meio a nuvens”, relatou ele. “Em muitos pontos, a crista não tinha mais de vinte ou 25 centímetros de largura. À nossa esquerda, havia um precipício de neve cuja crosta congelada reluzia como vidro. À direita, um temível abismo, com 250 a trezentos metros de profundidade, de onde se projetavam gigantescas massas rochosas.” Apesar do perigo, Humboldt encontrou tempo para detectar elementos que passariam despercebidos à maioria dos mortais: “Alguns líquens nas rochas eram vistos acima do limite da neve, a uma altura de 5.160 metros. Notamos o último tufo de musgo verde cerca de oitocentos metros abaixo. Uma borboleta foi capturada pelo Sr. Bonpland [seu companheiro de viagem] a uma altura de 4.570 metros e uma mosca foi vista quinhentos metros acima (...)”

Como uma pessoa se interessa pela altura exata em que vê uma mosca? Como se preocupa com um tufo de musgo crescendo numa crista vulcânica de 25 centímetros de largura? No caso de Humboldt, essa curiosidade estava longe de ser espontânea; seu envolvimento vinha de uma longa história. A mosca e o musgo atraíram sua atenção porque estavam relacionados a questões anteriores, mais amplas e — para o leigo — mais compreensíveis.

A curiosidade poderia ser representada como uma cadeia de pequenas perguntas que se estendem, às vezes por distâncias enormes, a partir de um foco central composto por poucas questões genéricas e amplas. Na infância, perguntamos: “Por que existem o bem e o mal?” “Como a natureza funciona?” “Por que eu sou eu?” Se as circunstâncias e o temperamento permitem, elaboramos conjecturas sobre tais perguntas ao longo da idade adulta, com uma curiosidade que abrange partes cada vez

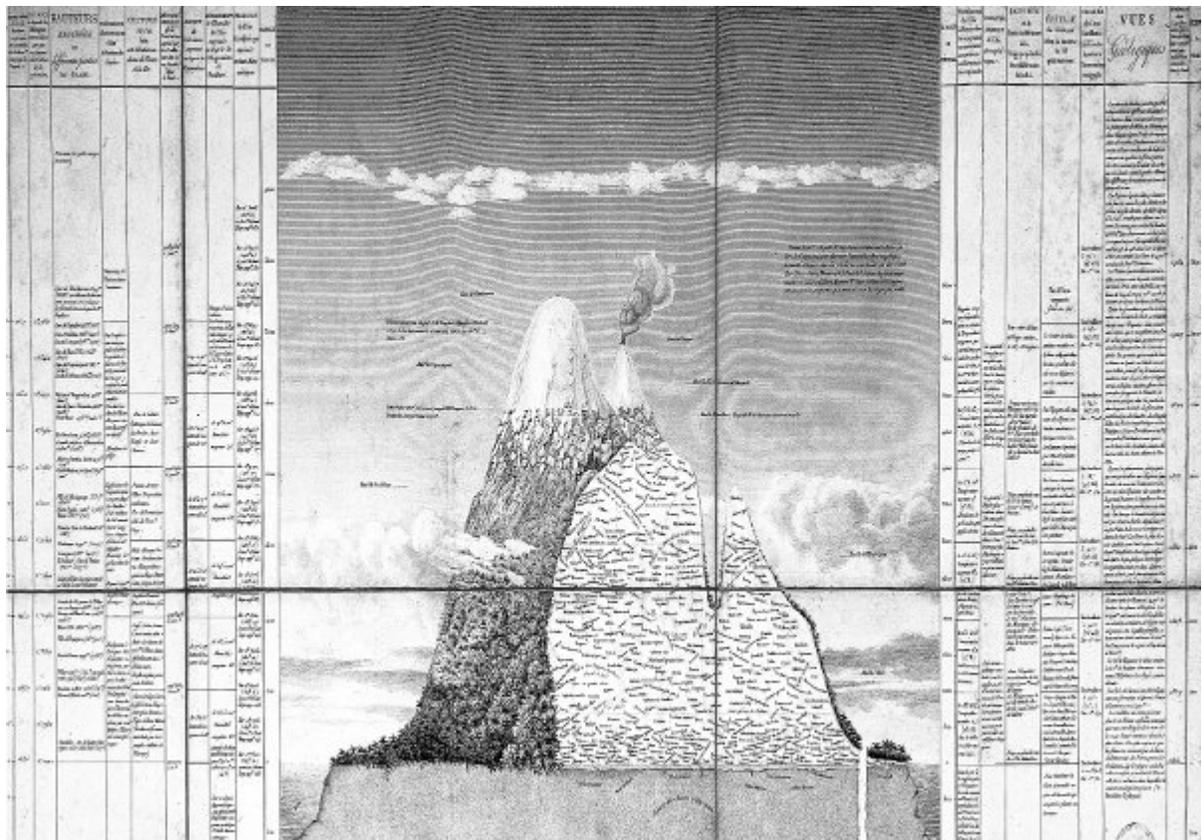
maiores do mundo, até que, a certa altura, podemos alcançar aquele estágio fugidio em que nada nos entedia. As amplas perguntas vinculam-se a outras, menores, aparentemente esotéricas. Cismamos com moscas no alto de montanhas ou com determinado afresco na parede de um palácio do século XVI. Preocupamo-nos com a política externa de um monarca ibérico morto há muito tempo ou o papel da turfa na Guerra dos Trinta Anos.



Friedrich Georg Weitsch, *Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland ao pé do Chimborazo*,  
1810

A cadeia de perguntas que levou Humboldt à sua curiosidade a respeito de uma mosca na saliência de 25 centímetros de largura do monte Chimborazo em junho de 1802 teve início em seu sétimo ano de vida, quando, ainda menino e vivendo em Berlim, ele visitou parentes em outra região da Alemanha e se perguntou: “Por que as mesmas plantas não crescem em todos os lugares?” Por que havia árvores perto de Berlim que não cresciam na Baviera e vice-versa? Sua curiosidade foi estimulada por outras pessoas. Ele ganhou uma biblioteca sobre a natureza, um microscópio e professores que conheciam botânica. Na família, era chamado de “o pequeno químico”, e sua mãe pendurou os desenhos de plantas do filho em sua própria biblioteca. No momento em que empreendeu a viagem à América do Sul, Humboldt tentava formular leis sobre a maneira como flora e fauna são determinadas pelo clima e pela geografia. O senso investigativo do menino de sete anos ainda estava vivo dentro dele, mas agora articulado por perguntas mais sofisticadas, como “O clima do hemisfério norte afeta as samambaias?” e “Até que altura uma palmeira pode sobreviver?”.

Ao chegar ao acampamento base do monte Chimborazo, Humboldt lavou os pés, fez uma breve sesta e quase imediatamente começou a escrever seu *Essai sur la géographie des plantes* — em que definia a distribuição da vegetação por diferentes alturas e temperaturas. Ele afirmava que havia seis zonas de altitude. Do nível do mar a aproximadamente novecentos metros, as palmeiras e bananeiras cresciam. Até 1.500 metros havia samambaias, e até 2.800 metros, carvalhos. Havia, então, uma zona que nutria arbustos perenes (*Wintera, Escalloniceae*), seguida, nos níveis mais altos, por duas zonas alpinas: entre 3.100 e 3.800 metros cresciam ervas, e entre 3.800 e 4.300 metros, gramas alpinas e líquens. Era improvável, escreveu ele, animado, encontrar moscas acima de cinco mil metros.



Geografia das plantas equinociais, extraído de *Tableau physique des Andes et pays voisins*, de Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland, 1799-1803

9.

O entusiasmo de Humboldt dá testemunho da importância de dispor da pergunta certa a fazer ao mundo. Ela pode significar a diferença entre se irritar com uma mosca e descer uma montanha em desabalada carreira para escrever um ensaio sobre a geografia das plantas.

Para a infelicidade do viajante, a maioria dos objetos não traz consigo a pergunta que gerará o entusiasmo que merecem. Geralmente nada há anexado a eles ou, quando há, costuma ser a coisa errada. Havia muito sobre a igreja de San Francisco El Grande, localizada no fim da longa e congestionada Carrera de San Francisco, mas pouco contribuiu para despertar minha curiosidade.

As paredes e o teto da igreja são decorados com afrescos e pinturas do século XIX, exceto nas capelas de Santo Antonio e de São Bernardino, que datam do século XVIII. A *capilla* de São Bernardino, a primeira capela na ala norte, apresenta, no centro da parede, um São Bernardino de Siena pregando diante do rei de Aragão (1781), pintado por Goya na juventude. Os bancos do século XVI na sacristia e a casa do capítulo vêm da Cartuja de El Paular, o mosteiro cartuxo perto de Segóvia.

A informação não dava qualquer pista sobre como a curiosidade poderia surgir. Era tão muda quanto a mosca na montanha de Humboldt. Para que o viajante se sentisse pessoalmente envolvido (e não levado por uma obediência culposa) com “as paredes e o teto da igreja (...) decorados com afrescos e pinturas do século XIX”, ele deveria ser capaz de associar esses fatos — tediosos como uma mosca — a uma das perguntas genéricas e amplas às quais a curiosidade genuína precisa estar vinculada.

Para Humboldt, a pergunta foi: “Por que existem variações regionais na natureza?” Para a pessoa postada diante da igreja de San Francisco El Grande, a pergunta poderia ser: “Por que as pessoas sentiram a necessidade de construir igrejas?” ou “Por que cultuamos Deus?” De um ponto de partida tão ingênuo, uma cadeia da curiosidade teria a chance de crescer,

envolvendo perguntas como: “Por que as igrejas são diferentes em cada lugar?”, “Quais foram os principais estilos de igrejas?”, “Quais foram os arquitetos mais importantes e por que alcançaram sucesso?”. Somente através de uma lenta evolução da curiosidade um viajante poderia receber a informação de que a ampla fachada neoclássica da igreja foi projetada por Sabatini com alguma coisa além de tédio ou desespero.



Igreja de San Francisco El Grande

Um dos problemas em viagens é que vemos as coisas no momento errado, antes de termos uma chance de gerar a receptividade necessária e quando novas informações são, portanto, inúteis e fugidias como as contas de colar sem um fio que as prenda.

O risco é agravado pela geografia: pela maneira como as cidades apresentam prédios e monumentos a poucos metros de distância, mas separados por léguas em termos do que seria necessário para apreciá-los. Viajando a um lugar ao qual talvez nunca voltemos, sentimo-nos obrigados a admirar uma sequência de coisas sem qualquer ligação entre si, senão a geográfica, e cujo entendimento adequado exigiria atributos dificilmente encontráveis na mesma pessoa. Somos convidados a nos sentir curiosos a respeito da arquitetura gótica numa rua e, imediatamente depois, sobre a arqueologia etrusca.

Ao visitante de Madri, pede-se que se interesse igualmente pelo Palácio Real, uma residência monárquica do século XVIII famosa por seus quartos decorados com requintada *chinoiserie* rococó de autoria do artista napolitano Gasparini, e — momentos depois — pelo Centro de Arte Reina Sofia, uma galeria branca dedicada à arte do século XX, cujo ponto alto é a obra *Guernica*, de Picasso. Contudo, a progressão natural para alguém que aprofunda sua apreciação pela arquitetura real do século XVIII seria ignorar a galeria e rumar para os palácios reais de Praga e São Petersburgo.

Viagens distorcem nossa curiosidade em função de uma lógica geográfica superficial, tanto quanto um curso universitário que recomenda livros de acordo com seu tamanho, não com seu conteúdo.

10.

No fim da vida, muito depois de suas aventuras sul-americanas, Humboldt queixou-se, numa mistura de orgulho e autocomiseração: “As pessoas costumam dizer que sou curioso a respeito de muitas coisas ao mesmo

tempo: botânica, astronomia, anatomia comparada. Mas é mesmo possível impedir um homem de manter o desejo de conhecer e de abarcar tudo que o cerca?”

É claro que não podemos impedi-lo — um tapinha nas costas parece mais adequado. Mas, talvez, a admiração por sua jornada não impeça certa simpatia por aqueles que, em cidades fascinantes, tenham sido eventualmente visitados por um forte desejo de permanecer na cama ou pegar o próximo voo para casa.

PAISAGEM

V

## Do campo e da cidade

Lugar	 <i>Lake District</i>
Guia	<i>William Wordsworth</i> 

1.

Deixamos Londres num trem vespertino. Eu combinara um encontro com M embaixo da tela com os avisos de partidas na estação Euston. Observando multidões chegarem ao saguão pelas escadas rolantes, achei milagroso que, em meio a tanta gente, eu pudesse encontrá-la — bem como um testemunho das estranhas particularidades do desejo de que eu precisasse encontrar exatamente ela.

Viajamos na direção norte pelo centro da Inglaterra e, à medida que a noite caía, chegavam prenúncios da vida no campo, embora aos poucos passássemos a ver apenas nossos próprios rostos nas janelas transformadas em longos espelhos negros. Em algum ponto após Stoke-on-Trent, visitei o vagão-restaurante, sentindo mais uma vez, enquanto atravessava uma sucessão de vagões que oscilavam como se eu estivesse bêbado, a excitação causada pela perspectiva de comer algo cozido num trem em movimento. O cronômetro do forno de micro-ondas emitia um robusto som mecânico, como um detonador num velho filme de guerra, soando, em seguida, um delicado sininho para indicar que meu cachorro-quente estava pronto — no exato momento em que o trem atravessava uma passagem de nível, por trás da qual percebi a sombra de um grupo de vacas.

Chegamos à estação de Oxenholme, que tem como subtítulo “Lake District” [Distrito dos Lagos], pouco antes das 21 horas. Poucas pessoas desceram conosco, e nós caminhamos em silêncio pela plataforma, vendo nossa respiração encontrar o frio da noite. No interior do trem, passageiros cochilavam ou liam. Para eles, Lake District seria uma parada entre muitas, um lugar a ser contemplado por cima do livro por um momento, registrando os vasos de concreto dispostos simetricamente ao longo da plataforma, verificando a hora no relógio da estação e, quem sabe, soltando um desinibido bocejo — até que o trem para Glasgow mergulhasse novamente na escuridão e eles voltassem a um novo parágrafo.

A estação estava deserta, embora parecesse não ser sempre assim, uma vez que, incrivelmente, boa parte da sinalização tinha tradução para o japonês. Em Londres, havíamos telefonado para alugar um carro, que encontramos no fim de uma fileira do estacionamento, sob um poste de iluminação. Ficou evidente que a locadora não dispunha mais dos modelos pequenos que solicitamos, disponibilizando, em seu lugar, um grande carro vinho, tamanho família, com forte cheiro de novo e carpetes cinza imaculados em que ainda se viam as marcas do aspirador de pó.

2.

Os motivos imediatos de nossa viagem eram pessoais, mas também poderiam ser considerados parte de um movimento histórico amplo, remontando à segunda metade do século XVIII, em que moradores das cidades começaram a viajar em grande número para o campo numa tentativa de recuperar a saúde do corpo e, principalmente, a harmonia da alma. Em 1700, 17% da população da Inglaterra e do País de Gales viviam em cidades; em 1850, eram 50% e, em 1900, 75%.

Seguimos na direção norte, rumo à aldeia de Troutbeck, poucos quilômetros após o lago Windermere. Reserváramos um quarto numa pousada chamada Mortal Man [Homem Mortal]. Duas camas estreitas, com cobertores manchados, haviam sido aproximadas. O dono mostrou-nos o banheiro, advertiu-nos sobre as altas tarifas de telefone, suspeitando (por nossas roupas e nosso comportamento hesitante no balcão de recepção) que não poderíamos pagá-las, e, ao se despedir, prometeu-nos três dias de clima perfeito e nos deu as boas-vindas a Lake District.

Tentamos assistir à televisão e encontramos notícias de Londres, mas logo a desligamos e abrimos a janela. Uma coruja piava — e pensamos sobre sua estranha existência, lá fora na noite silenciosa.

Eu viajara, em parte, por causa de um poeta. Naquela noite, no quarto, li outro trecho de *Prelude* [Prelúdio], de Wordsworth. A capa do livro era ilustrada com um retrato pintado por Benjamin Haydon, mostrando

Wordsworth severo e idoso. M chamou-o de “sapo velho” e foi tomar um banho, embora mais tarde, passando creme no rosto, junto à janela, ela recitasse versos de um poema cujo título esqueceram e que dizia ser capaz de comovê-la mais do que qualquer outra coisa que já lera:

What though the radiance which was once so bright  
Be now for ever taken from my sight,  
    Though nothing can bring back the hour  
Of splendour in the grass, of glory in the flower;  
We will grieve not, rather find  
Strength in what remains behind

Ode: Intimations of Immortality, X<sup>1</sup>

Deitamos e tentei ler um pouco mais, mas era difícil me concentrar após encontrar junto aos travesseiros um longo fio de cabelo louro que não pertencia a M nem a mim, remetendo aos muitos hóspedes que passaram pelo Mortal Man antes de nós, um dos quais talvez já estivesse em outro continente, mal sabendo que deixara uma parte de si para trás. Caímos num merecido sono ao som da coruja lá fora.

3.

William Wordsworth nasceu em 1770, na pequena cidade de Cockermouth, na extremidade norte de Lake District. Em suas palavras, passou “metade da infância correndo livremente pelas montanhas” e, afora alguns períodos em Londres, em Cambridge e em viagens pela Europa, morou a vida inteira em Lake District: primeiro em Dove Cottage, uma modesta casa de pedra de dois andares, na aldeia de Grasmere, e depois, à medida que sua fama aumentava, numa casa maior, perto de Rydal.

Quase diariamente ele saía para longas caminhadas pelas montanhas ou à beira dos lagos. Não o incomodava a chuva, que, como reconhecia, tendia a cair em Lake District “com vigor e perseverança que podem

lembrar ao viajante decepcionado aqueles dilúvios que caem sobre as montanhas da Abissínia para abastecer anualmente o Nilo”. Thomas de Quincey, seu conhecido, estimava que Wordsworth caminhou, em toda a vida, algo entre 280 e 290 mil quilômetros — o que parece mais notável, acrescentou De Quincey, considerando-se seu físico: “Pois Wordsworth não era, de uma forma geral, um homem bem constituído. Suas pernas eram enfaticamente criticadas por todas as peritas em pernas que ouvi discorrerem a respeito.” Infelizmente, prosseguia De Quincey, “a impressão da pessoa de Wordsworth era sempre pior em movimento, pois, segundo comentário que ouvi de muitas pessoas no interior, ‘ele caminhava como um inseto’ — um daqueles que avançam em movimentos oblíquos”.

Durante essas caminhadas oblíquas, Wordsworth encontrou inspiração para muitos de seus poemas, entre eles *A uma borboleta*, *Ao cuco*, *A uma cotovia*, *À margarida* e *À pequena celidônia* — poemas sobre fenômenos naturais que, até então, os poetas contemplavam distraídos ou de forma ritual, mas que Wordsworth declarava como sendo os mais nobres temas para sua arte. Em 16 de março de 1802 — segundo o diário de sua irmã Dorothy, um registro dos movimentos do irmão ao redor de Lake District —, Wordsworth atravessou uma ponte em Brothers Water, lago tranquilo perto de Patterdale, e se sentou para escrever o seguinte:

The cock is crowing  
The stream is flowing  
The small birds twitter,  
The lake doth glitter...  
There's joy in the mountains;  
There's life in the fountains;  
Small clouds are sailing,  
Blue skies prevailing<sup>2</sup>

Poucas semanas depois, o poeta seria inspirado pela beleza de um ninho de pardal:

Look, five blue eggs are gleaning there!  
Few visions have I seen more fair,  
Nor many prospects of delight  
More pleasing than that simple sight!<sup>3</sup>

Uma necessidade de manifestar alegria que ele experimentaria mais uma vez alguns verões depois, ao ouvir o canto de um rouxinol:

O Nightingale! thou surely art  
A creature of a fiery heart –  
Thou sing'st as if the god of wine  
Had help'd thee to a Valentine<sup>4</sup>

Não eram meras expressões de prazer. Por trás delas, havia uma filosofia da natureza bastante desenvolvida, que — permeando toda a obra de Wordsworth — bradava de forma original e incrivelmente influente, na história do pensamento ocidental, nossas necessidades de obter a felicidade e as origens de nossa infelicidade. O poeta propôs que a natureza, que para ele abarcava, entre outros elementos, pássaros, córregos, narcisos e ovelhas, era um corretivo indispensável para os danos psicológicos infligidos pela vida urbana.

A mensagem encontrou resistência cruel, a princípio. Ao comentar em 1807 os *Poemas em dois volumes* de Wordsworth, Lorde Byron manifestou todo o seu espanto com o fato de um homem adulto ser capaz de se expressar de tal maneira em relação a flores e animais. “Que haveria de pensar qualquer leitor recém-saído dos cueiros sobre tanta pieguice (...) uma imitação das cantigas que acalmavam nosso choro no berço?” A *Edinburgh Review* concordava, declarando a poesia de Wordsworth “um absurdo pueril” e se perguntando se não se trataria de uma tentativa deliberada de Wordsworth para se transformar em motivo de riso. “É possível que a contemplação de um recanto de jardim ou de um ninho de pardal tenham realmente suscitado em Wordsworth impressões fortes (...) mas é certo que, para a maioria das pessoas, tais associações sempre parecerão forçadas, exageradas e artificiais. O mundo inteiro ri ante as

*Estrofes elegíacas a um leitão, Um hino ao dia da lavanderia, os Sonetos à avó ou as Odes pindáricas à torta de groselha, e, no entanto, ao que parece, não é fácil convencer disso o Sr. Wordsworth.”*

Paródias das obras do poeta começaram a circular nas publicações literárias:

Quando vejo uma nuvem,  
Um pensamento me vem  
Que beleza sem fim,  
É ver o céu assim

... lia-se numa delas.

Foi um tordo o que eu vi?  
Foi um pombo ou uma gralha?

... lia-se em outra.

Wordsworth era estoico. “Não se incomode com a reação atual a esses poemas”, recomendava a Lady Beaumont. “Que importância tem isso em comparação com o destino que, estou certo, será o seu, de consolar os aflitos, de aumentar o brilho da luz do dia, tornando ainda mais felizes os felizes, de ensinar os jovens e os piedosos de qualquer idade a ver, a pensar e a sentir, assim se tornando mais ativos e firmemente virtuosos; é essa a função, que, acredito, haverão de desempenhar fielmente ainda muito depois que todos nós (vale dizer, tudo o que é mortal em nós) estivermos acomodados em nossos túmulos.”

Ele somente errou sobre o tempo que seria necessário. “Até 1820, o nome de Wordsworth era pisoteado”, explicou De Quincey, “entre 1820 e 1830, tornou-se militante e, de 1830 a 1835, tem-se mostrado triunfante”. O gosto passou por uma transformação lenta, mas radical. O público leitor gradualmente deixou de rir e aprendeu a ser seduzido, recitando hinos às borboletas e sonetos às celidônias. Os poemas de Wordsworth atraíram turistas aos lugares que os inspiraram. Inauguraram-se novos hotéis em Windermere, Rydal e Grasmere. Em 1845, estimava-se que havia mais

turistas do que ovelhas em Lake District. Eles sonhavam vislumbrar a criatura de caminhos oblíquos em seu jardim em Rydal e buscavam, nas colinas e à beira dos lagos, os lugares cuja força ele descrevera em seus versos. Após a morte de Southey, em 1843, Wordsworth foi designado Poeta Laureado. Um grupo de admiradores londrinos planejou mudar para Wordsworthshire o nome de Lake District.

Na época da morte do poeta, aos oitenta anos, em 1850 (quando metade da população da Inglaterra e do País de Gales já era urbana), as correntes mais sérias da crítica pareciam quase universalmente simpáticas à sua sugestão de que viagens regulares pela natureza constituíam um antídoto necessário aos males da cidade.

4.

Parte das queixas se voltava contra a fumaça, a congestão, a pobreza e a feiura das cidades, mas leis para despoluir o ar ou remover favelas não teriam, sozinhas, erradicado a crítica de Wordsworth, pois era o efeito das cidades em nossas almas, mais do que em nossa saúde, o que o preocupava.

O poeta acusava as cidades de fomentarem uma família de emoções contrárias à vida: angústia quanto à nossa posição na hierarquia social, inveja do sucesso alheio, orgulho e desejo de brilhar aos olhos de estranhos. Os cidadãos urbanos não tinham perspectiva, afirmava o autor; eram joguetes do que se comentava nas ruas e nas salas de jantar. Por mais que fossem abastados, tinham um desejo incessante por coisas novas que não lhes faziam falta e das quais não dependia a felicidade. E nesse ambiente superlotado e ansioso parecia mais difícil do que numa propriedade isolada iniciar um relacionamento sincero com os outros. “Um pensamento deixava-me perplexo”, escreveu Wordsworth a respeito de sua estada em Londres, “como os homens viviam como vizinhos de porta, como costumamos dizer, e ainda assim eram desconhecidos, sem sequer saber os nomes uns dos outros.”

Por minha vez, sofrendo alguns desses males, meses antes de minha viagem a Lake District, eu saíra de uma reunião no centro de Londres, aquele “turbulento mundo / de homens e coisas” (*O prelúdio*). Afastando-me do local, invejoso e preocupado com minha posição, vi-me obtendo inesperado alívio da visão de um vasto objeto no alto, que, apesar da escuridão, tentei fotografar com uma câmera de bolso — e que serviu para me lembrar, como raras vezes antes, o poder redentor de forças naturais com que se preocupava tanto a poesia de Wordsworth. A nuvem flutuara sobre aquela região da cidade apenas alguns minutos antes e, em vista do forte vento oeste, não permaneceria ali por muito tempo. As luzes dos escritórios ao redor infundiam em suas bordas uma luminosidade alaranjada quase decadente, fazendo-a parecer um velho sério coberto por decorações de festa; contudo, o granito de seu centro cinzento testemunhava suas origens na lenta interação entre ar e mar. Logo ela estaria sobre os campos de Essex e, em seguida, sobre os pântanos e as refinarias de petróleo, para então rumar para as turbulentas ondas do mar do Norte.

Com os olhos fixos naquela aparição, enquanto caminhava para o ponto de ônibus, senti minha ansiedade ceder e revolvi na lembrança versos que o poeta de caminhar oblíquo compusera um dia em homenagem a um vale galês.



(...) [Nature] can so inform  
The mind that is within us, so impress  
With quietness and beauty, and so feed  
With lofty thoughts, that neither evil tongues,  
Rash judgements, nor the sneers of selfish men,  
Nor greetings where no kindness is, nor all  
The dreary intercourse of daily life,  
Shall e'er prevail against us, or disturb  
Our cheerful faith that all which we behold  
Is full of blessings.

Lines written a few miles  
above Tintern Abbey<sup>5</sup>

5.

No verão de 1798, Wordsworth e sua irmã fizeram caminhadas de férias pelo vale do Wye, no País de Gales, onde William teve um momento de revelação sobre a força da Natureza que ressoaria em sua poesia pelo resto da vida. Era sua segunda visita ao vale; ele havia caminhado por ali cinco anos antes e, nesse intervalo, passara por uma série de experiências infelizes. Vivera algum tempo em Londres, cidade que temia, mudara sua visão política com a leitura de Godwin, transformara sua concepção sobre a missão de um poeta graças à amizade com Coleridge e viajara por uma França revolucionária arrasada pelo Grande Terror de Robespierre.

De volta ao Wye, Wordsworth encontrou um ponto elevado, sentou-se debaixo de um plátano e contemplou ao longe o vale e seu rio, penhascos, sebes e florestas — e foi inspirado a escrever aquele que talvez seja seu maior poema. “Nenhum poema meu foi escrito em circunstâncias mais agradáveis de lembrar que esse”, explicou mais tarde sobre *Versos escritos a algumas milhas da abadia de Tintern*, aos quais deu o subtítulo “Revisitando as margens do Wye durante uma viagem. Treze de julho de 1798”, uma ode aos poderes restauradores da natureza.

Though absent long,  
These forms of beauty have not been to me,  
As is a landscape to a blind man's eye:  
But oft, in lonely rooms, and 'mid the din  
Of towns and cities, I have owed to them,  
In hours of weariness, sensations sweet (...)  
With tranquil restoration.<sup>6</sup>

A dicotomia entre cidade e campo estrutura o poema, sendo o segundo sempre evocado como um anteparo à influência perniciosa da primeira.

how oft,  
In darkness, and amid the many shapes  
Of joyless day-lights; when the fretful stir  
Unprofitable, and the fever of the world,  
Have hung upon the beatings of my heart,  
How oft, in spirit, have I turned to thee  
O sylvan Wye! Thou wanderer through the woods;  
How often has my spirit turned to thee!<sup>7</sup>



P. de Louthembourg, *O rio Wye na abadia de Tintern*, 1805



Alguns quilômetros a noroeste da cidade, no vale Great Langdale, a atmosfera era outra. Pela primeira vez desde a chegada a Lake District, estávamos bem no interior da região campestre, onde a natureza ficava mais evidente do que a presença humana. Em ambos os lados do caminho, havia carvalhos. Cada um deles crescia longe da sombra do vizinho, em campos tão apetitosos aos rebanhos de ovelhas a ponto de terem sido devorados e transformados em gramados perfeitos. Os carvalhos tinham porte nobre: não vergavam seus galhos em direção ao chão, como os salgueiros, e suas folhas tampouco tinham a aparência desgrenhada de certos álamos, que parecem, quando vistos de perto, terem sido despertados no meio da noite sem tempo de arrumar o cabelo. Ao contrário, os carvalhos reuniam seus galhos inferiores com perfeição, ao mesmo tempo que os superiores cresciam em pequenas camadas ordenadas, com uma densa folhagem verde formando um círculo quase perfeito — como uma árvore arquetípica desenhada por uma criança.

A chuva, que continuava a cair apesar das promessas do proprietário do hotel, dava-nos uma noção da dimensão dos carvalhos. Debaixo de suas copas molhadas, ouvíamos as gotas baterem em quarenta mil folhas, criando um tamborilado harmonioso que variava de tonalidade em função do tamanho e da altura das folhas ou do acúmulo de água nelas. As árvores eram uma imagem de complexidade ordenada: as raízes extraíam pacientemente nutrientes do solo, os vasos capilares nos troncos conduziam a água por até 25 metros de altura, cada galho bebia o suficiente para as necessidades de suas folhas, sem excessos, cada folha contribuía para a manutenção do todo. As árvores eram também uma imagem da paciência, pois estariam ali, sem queixas, naquela manhã chuvosa e em muitas que se sucederiam, adaptando-se à lenta mutação das estações — sem mau humor durante uma tempestade nem desejo de abandonar seu lugar para fazer uma impetuosa jornada até outro vale, satisfeitas por manterem seus múltiplos e esguios dedos enterrados no solo frio e úmido, chegando a metros de seu caule central e longe das folhas mais altas que contêm a água da chuva em suas palmas.

Wordsworth gostava de se sentar debaixo da copa de carvalhos, ouvindo a chuva ou contemplando os raios de sol esgueirarem-se por entre as folhas. O que ele via como a paciência ou a dignidade das árvores lhe parecia uma característica das obras da Natureza, que deveriam ser valorizadas por se sustentarem:

before the mind intoxicate  
With present objects, and the busy dance  
Of things that pass away, a temperate show  
Of objects that endure<sup>9</sup>

A Natureza, ele ponderava, nos disporia a buscar na vida e no outro “o que seja desejável e bom”. Ela era uma “imagem da boa razão” que moderaria os impulsos deformados da vida urbana.

Para aceitar, ainda que parcialmente, o argumento de Wordsworth pode ser necessário abraçar uma premissa: que nossas identidades são maleáveis em maior ou menor grau, que mudamos em função das pessoas — e às vezes das *coisas* — que nos cercam. A companhia de determinadas pessoas estimula nossa generosidade e sensibilidade; a de outras, nossa competitividade e inveja. A obsessão de A com questões de status e de hierarquia pode — de forma quase imperceptível — levar B a se preocupar com seu valor pessoal. As piadas de A podem reforçar silenciosamente o senso de ridículo até então recalcado em B. Leve-se B para outro meio, no entanto, e suas preocupações mudarão de forma sutil em relação a um novo interlocutor.

O que se pode esperar, então, que aconteça com a identidade de uma pessoa na proximidade de uma catarata ou uma montanha, de um carvalho ou uma celidônia — objetos que, afinal, não têm preocupações conscientes e, portanto, ao que tudo indica, não podem estimular ou censurar comportamentos? E, ainda assim, um objeto inanimado pode, para chegar ao fulcro da tese de Wordsworth sobre os efeitos benéficos da natureza, influenciar aqueles ao seu redor. Cenas da natureza têm o poder de nos sugerir certos valores — os carvalhos, dignidade; os pinheiros,

resolução; os lagos, calma — e, de maneira discreta, podem agir como inspirações da virtude.

Numa carta escrita a um jovem estudante no verão de 1802, discutindo a função da poesia, Wordsworth quase especificou os valores que, em sua opinião, eram encarnados pela Natureza: “Um grande Poeta (...) deve, em certa medida, retificar os sentimentos dos homens (...) para tornar seus sentimentos mais *sadios, puros e permanentes*, em suma, mais de acordo com a Natureza.”

Em qualquer paisagem natural, Wordsworth encontrava exemplos dessa sanidade, pureza e permanência. As flores, por exemplo, eram modelos de humildade e entrega.

TO THE DAISY

Sweet silent Creature!  
That breath'st with me in sun and air,  
Do thou, as thou art wont, repair  
My heart with gladness, and a share  
Of thy meek nature!<sup>10</sup>

Os animais, por sua vez, eram paradigmas de estoicismo. Wordsworth, em dado momento, tornou-se bastante afeiçoado a um chapim azul que, mesmo no pior clima, cantava no pomar junto a Dove Cottage. No primeiro e gelado inverno que ali passaram, o poeta e sua irmã foram inspirados por um par de cisnes também novo na região e que suportava o frio com mais paciência do que os Wordsworth.

Uma hora após chegarmos ao vale de Langdale, tendo cessado a chuva, M e eu ouvimos um débil *tsip*, repetido rapidamente e alternado com um *tissip* mais alto. Três passarinhos de campina voam de um tufo de capim. Um chasco de orelhas negras parece meditar sobre uma conífera, aquecendo suas penas de tom amarelo pálido ao sol do final do verão. Provocado por alguma coisa, ele levanta voo e circunda o vale, emitindo um rápido e agudo “*chuer, chui, chuiu*”. O som não desperta reação numa

lagarta que se arrasta vigorosamente por uma rocha nem nas muitas ovelhas espalhadas pelo vale.

Uma das ovelhas move-se lentamente em direção à estrada e olha, com curiosidade, para seus visitantes. Humanos e ovelhas se observam, maravilhados. Passado um momento, a ovelha senta-se e abocanha, preguiçosa, um bocado de grama, mascando-o num dos lados da boca como se fosse chiclete. Por que eu sou eu e ela é ela? Outra ovelha se aproxima e se deita ao lado da companheira, lã contra lã, e, por um segundo, elas trocam o que parece ser um olhar entendido e ligeiramente divertido.

Alguns metros adiante, de um denso arbusto que desce até um córrego sai um ruído semelhante ao de um velho letárgico limpando a garganta depois de um almoço pesado. Segue-se um farfalhar agitado e incongruente, como se alguém remexesse num monte de folhas em busca irritada por algo valioso. Entretanto, percebendo que tem companhia, a criatura se aquieta, o silêncio denso de uma criança prendendo a respiração atrás de um armário durante uma brincadeira de esconde-esconde. Em Ambleside, as pessoas estão comprando jornais e comendo bolinhos. E aqui, enterrada num arbusto, está alguma coisa, provavelmente com pelos, talvez um rabo, interessada em comer frutas silvestres ou moscas, agitando-se pela folhagem, grunhindo — e, no entanto, apesar de todas as esquisitices, *um contemporâneo*, uma criatura companheira dormindo e respirando, viva neste planeta singular, num universo feito basicamente de rochas, vapores e silêncio.

Uma das ambições poéticas de Wordsworth era induzir-nos a ver os animais que vivem junto a nós e que costumamos ignorar, registrando-os apenas de relance, sem qualquer apreço pelo que fazem ou desejam: presenças obscuras e genéricas; o pássaro no campanário, a criatura se movendo no arbusto. Ele convidava seus leitores a abandonar suas perspectivas habituais e contemplar, por algum tempo, como o mundo pareceria visto por outros olhos, alternando entre a perspectiva humana e a natural. Por que haveria isso de ser interessante ou mesmo inspirador? Talvez porque a infelicidade pode decorrer de se ter apenas uma

perspectiva ao alcance. Dias antes de viajar para Lake District, eu me deparara com um livro do século XIX que discutia o interesse de Wordsworth por pássaros e apontava, em seu prefácio, os benefícios da perspectiva alternativa que eles ofereciam:

Estou convencido de que traria grande prazer a muitos membros do público que a imprensa local, diária e semanal, em todo o país, registrasse não apenas as chegadas e as partidas de lordes, *ladies*, membros do parlamento e dos grandes desta terra, mas também as chegadas e as partidas dos pássaros.

Se nos incomodam os valores da época ou da elite, pode ser um alívio encontrar lembretes sobre a diversidade da vida no planeta, ter em mente que, paralelamente aos negócios dos grandes desta terra, existem também pássaros fazendo *tissip* nas campinas.

Rememorando os primeiros poemas de Wordsworth, Coleridge afirmaria que sua genialidade estava em:

(...) conferir o encanto da novidade às coisas do dia a dia e provocar um sentimento análogo ao sobrenatural ao despertar a atenção da mente em sua letargia habitual, direcionando-a para o encanto e as maravilhas do mundo diante de nós; um tesouro inesgotável, mas para o qual, em consequência do filme de familiaridade e de preocupação egoísta, temos olhos, mas não vemos, temos ouvidos que não ouvem e corações que não sentem nem compreendem.

O “encanto” da natureza pode, por sua vez, de acordo com Wordsworth, estimular-nos a identificar o bem em nós mesmos. Duas pessoas à beira de uma rocha, contemplando um córrego e um grande vale verdejante, podem transformar não somente sua relação com a natureza como também, de maneira não menos significativa, sua relação entre si.

Há preocupações que parecem indecentes quando estamos na companhia de um penhasco; outras a que os penhascos naturalmente prestam assistência, estimulando com sua majestade o que é sólido e elevado em nós e nos ensinando com seu tamanho a respeitar, com boa vontade e assombrada humildade, tudo aquilo que nos transcende.

Naturalmente, ainda é possível sentir inveja de um colega diante de uma catarata majestosa. É apenas, se acreditarmos na mensagem de Wordsworth, um pouco mais improvável. Ele sustentava que, ao longo de uma vida passada em proximidade com a natureza, seu temperamento fora moldado para resistir à competição, à inveja e à ansiedade — e assim ele celebrava:

(...) that first I looked

At Man through objects that were great or fair;  
First communed with him by their help. And thus  
Was founded a sure safeguard and defence  
Against the weight of meanness, selfish cares,  
Coarse manners, vulgar passions, that beat in  
On all sides from the ordinary world  
In which we traffic<sup>11</sup>



Asher Brown Durand, *Espíritos afins*, 1849

7.

M e eu não podíamos permanecer por muito tempo em Lake District. Três dias depois da chegada, estávamos num trem para Londres, sentados em frente a um homem que, ao telefone celular, buscava inutilmente por alguém chamado Jim, que lhe devia dinheiro, segundo percebeu o vagão inteiro durante conversas que se estenderam por muitos campos e cidades industriais.

Ainda que reconheçamos quão benéfico pode ser o contato com a natureza, sua influência certamente é limitada por sua brevidade. Três dias na natureza dificilmente podem ter um efeito psicológico que dure mais do que algumas horas.

Wordsworth era menos pessimista. No outono de 1790, o poeta fez um roteiro de caminhadas pelos Alpes. Viajou de Genebra ao vale de Chamouni, atravessou o passo de Simplon e desceu pela ravina de Gondo para o lago Maggiore. Em carta à irmã, descrevendo o que vira, relatou: “Neste momento, quando muitas dessas paisagens flutuam em minha mente, sinto um enorme prazer ao pensar que talvez *praticamente nenhum dia de minha vida* [grifo meu] se passará em que eu não extraia alguma felicidade dessas imagens.”

Não se tratava de uma hipérbole. Décadas depois, os Alpes continuavam vivos dentro dele, fortalecendo-o sempre que os evocava. Sua sobrevivência na memória do autor levou-o a sustentar que podemos testemunhar na natureza cenas que ficam conosco durante a vida inteira e que, sempre que voltam à consciência, podem nos proporcionar um contraste com as dificuldades atuais e um alívio para elas. A essas experiências na natureza ele deu o nome de “pontos de tempo”.

There are in our existence spots of time,  
That with distinct pre-eminence retain  
A renovating virtue (...)  
That penetrates, enables us to mount,

When high, more high, and lifts us up when fallen.<sup>12</sup>

Essa crença em pequenos e importantes momentos na natureza explica os subtítulos inusitadamente específicos que Wordsworth dava a muitos de seus poemas. Por exemplo, o subtítulo de *Abadia de Tintern*, “Revisitando as margens do Wye durante uma viagem. Treze de julho de 1798”, menciona a data exata para sugerir que alguns momentos no campo, contemplando um vale, podem estar entre os mais significativos e úteis de uma vida, sendo tão merecedores de uma recordação precisa quanto um aniversário ou um casamento.

Eu também tive um “ponto de tempo”. Ele ocorreu no fim da tarde do segundo dia da visita a Lake District. M e eu estávamos sentados num banco de Ambleside, comendo barras de chocolate. Trocáramos algumas palavras sobre nossos chocolates preferidos. M disse que gostava daqueles com recheio de caramelo, eu manifestei maior interesse pelos chocolates com biscoito; então nos calamos, e olhei além de um campo para um grupo de árvores à beira de um córrego. Havia uma série de diferentes cores, nítidas gradações de verde, como se alguém tivesse salpicado amostras de uma paleta. As árvores davam uma impressão de saúde e exuberância incríveis. Aparentemente não lhes importava que o mundo fosse velho e tantas vezes triste. Eu me sentia tentado a mergulhar o rosto nelas para me refazer através de seu cheiro. Parecia extraordinário que a natureza pudesse, sozinha, sem qualquer preocupação com a felicidade de duas pessoas comendo chocolates, sentadas num banco, armar uma cena tão adequada ao senso humano de beleza e proporção.

Minha receptividade à cena durou apenas um minuto. Pensamentos sobre o trabalho se intrometeram e M propôs que voltássemos à pousada para que ela pudesse dar um telefonema. Não soube que fixara a cena na memória até, numa tarde em Londres, preso num engarrafamento e oprimido por preocupações, as árvores voltarem a mim, empurrando uma série de reuniões e a correspondência a ser respondida e se afirmando em minha consciência. Fui transportado para longe do tráfego e da multidão e levado às árvores cujo nome eu não conhecia, mas que eu podia ver tão

claramente quanto se estivessem à minha frente. Aquelas árvores ofereceram um apoio onde eu pude repousar meus pensamentos, protegendo-me dos turbilhões da ansiedade e proporcionando naquela tarde, de forma sutil, um motivo para estar vivo.

Às 11 horas de 15 de abril de 1802, Wordsworth viu alguns narcisos na margem ocidental do lago Ullswater, poucos quilômetros ao norte do lugar onde M e eu nos hospedaríamos. Havia cerca de dez mil dessas flores “dançando na brisa”, escreveu ele. As ondas do lago também pareciam dançar ao lado delas, embora os narcisos “superassem em exultação as ondas reluzentes”. “Que riqueza aquele espetáculo me trouxera”, ele explicou a respeito de um momento que se transformou num ponto de tempo:

For oft when on my couch I lie  
In vacant or in pensive mood,  
They flash upon that inward eye  
(...) And then my heart with pleasure fills,  
And dances with the Daffodils.<sup>13</sup>

Um último verso infeliz, talvez, exposto a acusações byronianas de afetação sentimental, mas, de qualquer maneira, oferecendo a ideia consoladora de que, em estados de ânimo vagos ou pensativos, no trânsito do “mundo turbulento” das cidades, também podemos recorrer a imagens de nossas viagens pela natureza, imagens de um grupo de árvores ou um canteiro de narcisos à beira de um lago, e, com sua ajuda, minorar um pouco as forças da “hostilidade e dos desejos vis”.

*De uma viagem em Lake District, 14 a 18 de setembro de 2000*

---

1 *Embora a luminosidade outrora tão brilhante/ Seja para sempre afastada do olhar/  
Ainda que nada possa devolver a hora/ Do esplendor na relva, da glória na flor;/ Não*

*lamentaremos, pelo contrário/ Encontraremos forças no que ficou para trás – Ode: Insinuações de Imortalidade, X (para este e os poemas a seguir, foram feitas traduções livres). (N. da E.)*

*2 O galo está cantando/ O riacho está correndo/ Os passarinhos piam/ O lago cintila.../ Há alegria nos montes/ Há vida nas fontes;/ Nuvenzinhas aparecem/ Céus azuis prevalecem*

*3 Vede ali, cinco ovos azuis a reluzir/ Poucas visões mais belas já vi,/ Nem tantas possíveis alegrias/ Mais felizes do que aquela simples visão!*

*4 Ó Rouxinol! Sem dúvida és/ Criatura de coração ardente/ Cantai como se o deus do vinho/ Tivesse lhe presenteado com uma namorada ;*

*5 (...) [Natureza] pode ensinar/ ao espírito que reside em nós, impressionar de tal forma/ Com silêncio e beleza, alimentando/ pensamentos altivos; que nem línguas ferinas/ julgamentos brutais, nem o desdém dos egoístas/ nem saudações sem bondade, nem toda/ A terrível relação da vida cotidiana,/ Serão capazes de subjugar, ou de perturbar/ Nossa alegre fé de que tudo que contemplamos/ está repleto de bênçãos. Versos escritos poucos quilômetros acima da abadia de Tintern*

*6 Embora longa a ausência,/ tais formas de beleza não foram para mim,/ Como uma paisagem ao olhar de um cego:/ Mas, amiúde, em quartos solitários e em meio ao rumor/ de cidades ou povoados, a elas recorri/ Em horas de amargura, doces sensações (...)/ Com um repouso tranquilo.*

*7 mas quanto/ em trevas ou entre tantas formas/ de dias sombrios, quando agitação ansiosa/ Inútil, e a febre do mundo,/ deixaram seu peso em meu coração/ Quantas vezes em espírito me voltei para ti/ Ó, silvestre Wye! Perambulando na mata,/ Quantas vezes meu espírito voltou-se para ti!!*

*8 Se, ao me misturar ao mundo, sinto-me satisfeito/ com meus prazeres modestos e vivi/ (...) isolado/ Das hostilidades e desejos vis,/ Foi por teu dom (...)/ teus ventos e cataratas retumbantes!/ Tuas montanhas! teus, ó Natureza!*

*9 Antes que a mente se deixe inebriar/ Por objetos do presente e pela dança agitada/ Daquilo que vai passar, uma demonstração delicada/ De objetos que resistem*

10 À MARGARIDA: *Doce e silenciosa Criatura! / Que respira a meu lado em luz e ar, / És capaz, como sempre, de encher / Meu coração de alegria e compartilhar / Tua natureza modesta!*

11 (...) *que vi pela primeira vez / O Homem por meio de objetos grandes ou belos; / Pela primeira vez comunguei com ele com a ajuda deles. E assim / Fundou-se uma proteção e defesa seguras / Contra o peso da perversidade, as preocupações egoístas / Modos rudes, paixões vulgares, que nos agriem / Por todos os lados do mundo ordinário / Em que transitamos*

12 *Há em nossas existências pontos de tempo / Que retêm uma preeminência particular / Uma virtude restauradora (...) / Que penetra, que nos permite, / No alto, subir mais alto e que nos ergue quando caímos.*

13 *Pois com frequência, quando no divã me deito / Com a mente vazia ou pensativa, / Eles brilham para o olhar interior / (...) E então meu coração se enche de júbilo, / E dança com os Narcisos.*

VI

## Do sublime

Lugar	 <p><i>Deserto do Sinai</i></p>		
Guias	<table><tr><td data-bbox="461 1031 743 1339"><i>Edmund Burke</i> </td><td data-bbox="743 1031 1068 1339"><i>Jó</i> </td></tr></table>	<i>Edmund Burke</i> 	<i>Jó</i> 
<i>Edmund Burke</i> 	<i>Jó</i> 		

1.

Antigo apreciador de desertos, atraído por fotografias do oeste americano (tufos de ervas sendo soprados pelo vento em planícies desoladas) e pelos nomes dos grandes desertos (Mojave, Kalahari, Taklamakan, Gobi), tomei um voo fretado para o balneário israelense de Eilat e fui vagar pelo Sinai. Durante a viagem, conversei com uma jovem australiana sentada ao meu lado, que ia assumir a função de salva-vidas no Eilat Hilton — e li Pascal:

Quando considero (...) o pequeno espaço que ocupo e que vejo tragado pela imensidão infinita de espaços dos quais nada sei e que nada sabem a meu respeito [*“l’infinie immensité des espaces que j’ignore et qui m’ignorent”*], assusto-me e impressiono-me de me ver aqui e não lá: não existe motivo para que eu esteja aqui e não lá, agora e não então. Quem me pôs aqui?

Pascal, *Pensées* [Pensamentos], 68

Wordsworth nos exortara a viajar por paisagens para sentir emoções que beneficiariam nossa alma. Parti para o deserto para me sentir pequeno.

Geralmente é desagradável sentir-se pequeno — diante de porteiros de hotel ou em comparação aos feitos de heróis. Mas pode haver outra maneira, mais satisfatória, de se sentir diminuído. Encontramos indicações nesse sentido diante de *Montanhas Rochosas*, “o pico Lander” (1863), de Albert Bierstadt, de *Uma avalanche nos Alpes* (1803), de Philip James de Louthembourg, ou de *Penhascos de Rügen* (1818), de Caspar David Friedrich. O que tais imensidões áridas e avassaladoras têm a nos oferecer?



Albert Bierstadt, *Montanhas Rochosas, "o pico Lander"*, 1863

2.

Dois dias após iniciada minha viagem pelo Sinai, o grupo de doze pessoas ao qual me juntei chegou a um vale desprovido de vida, sem árvores, relva, água ou animais. Há apenas pedras espalhadas por um solo de arenito, como se passos de um gigante petulante as tivessem feito rolar pelas encostas ao redor. Essas montanhas parecem nuas, e sua nudez revela origens geológicas normalmente ocultas sob camadas de terra e florestas de pinheiros. Existem cortes e fissuras que falam da pressão dos milênios, assim como cortes transversais varando enormes extensões de tempo. As placas tectônicas da terra enrugaram o granito como se fosse roupa de cama. As montanhas se estendem de forma aparentemente infinita pelo horizonte, até que o elevado platô ao sul do Sinai dá lugar a uma tórrida e monótona extensão de solo saibroso, descrita pelos beduínos como “El Tih”, o deserto do Peregrino.

3.

São raras as emoções que, suscitadas por lugares específicos, podem ser descritas com uma única palavra: precisamos amontoar palavras de forma canhestra para transmitir o que sentimos ao contemplar a luz se esvaindo numa noite do início do outono ou ao deparar com um pequeno lago perfeitamente tranquilo numa clareira.

No início do século XVIII, contudo, despontou uma palavra que tornou possível indicar uma reação específica diante de precipícios e geleiras, do céu noturno e de desertos coalhados de pedras. Em sua presença, era provável sentir a sensação do sublime, e ao descrever a experiência com essa palavra podíamos ter a certeza de sermos compreendidos ao relatá-la posteriormente.

A palavra se originou por volta de 200 a.C. no tratado *Do sublime*, atribuído ao grego Longino, mas se manteve em desuso até que uma

tradução do ensaio para o inglês, em 1712, despertou um grande interesse entre os críticos. Embora os autores muitas vezes divergissem em suas análises específicas da palavra, as ideias que compartilhavam parecem mais notáveis. Eles reuniram em uma única categoria uma variedade de paisagens até então sem qualquer vínculo, por força de seu tamanho, desolação ou perigo, argumentando que esses lugares provocavam um sentimento identificável e, ao mesmo tempo, agradável e bom do ponto de vista moral. O valor das paisagens já não seria decidido apenas segundo critérios estéticos formais (a harmonia das cores ou a disposição das linhas) nem em função de preocupações econômicas ou práticas, mas de acordo com a capacidade dos lugares de suscitar o sublime no espírito.



Philip James de Loutherbourg, *Uma avalanche nos Alpes*, 1803



Caspar David Friedrich, *Penhascos em Rügen*, c. 1818

Joseph Addison, em seu ensaio *Os prazeres da imaginação*, escreveu sobre “uma perplexidade maravilhosa e o encantamento” que sentiu diante das “paisagens de uma região campestre aberta, de um vasto deserto sem cultivo, de gigantescos amontoados de montanhas, rochas elevadas e precipícios e uma vasta extensão de água”. Hildebrand Jacob, num ensaio que examina como a mente é despertada para o sublime, oferecia uma relação dos cenários que mais provavelmente suscitariam esse sentimento valioso: mares, calmos ou agitados, o pôr do sol, precipícios, cavernas e montanhas suíças.

Os viajantes passaram a investigar. Em 1739, o poeta Thomas Gray empreendeu uma caminhada pelos Alpes, a primeira entre muitas buscas deliberadas pelo sublime, relatando: “Em nossa pequena jornada até a Grande Chartreuse, não me lembro de dar dez passos sem uma exclamação que não podia ser contida. Nenhum precipício, nenhuma torrente, nenhum penhasco deixa de estar impregnado de religião e de poesia.”

4.

O sul do Sinai ao alvorecer. O que é, afinal, esse sentimento? É provocado por um vale originado há quatrocentos milhões de anos, por uma montanha de granito de 2.300 metros de altura e pela erosão milenar gravada nas paredes de cânions vertiginosos. Junto a esses três cenários, o homem parece mera poeira: o sublime como um encontro, prazeroso e até inebriante, com a fraqueza humana diante da força, da idade e das dimensões do Universo.

Em minha mochila, trago uma lanterna, um chapéu e Edmund Burke. Aos 24 anos, depois de abandonar os estudos de direito em Londres, Burke escreveu *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Mostrou-se categórico: o sublime tinha relação com um sentimento de fraqueza. Muitas paisagens eram belas. Prados na

primavera, vales ondulantes, carvalhos, canteiros de flores (especialmente as margaridas). Mas não eram sublimes. “As ideias do sublime e do belo muitas vezes são confundidas”, queixava-se ele, “ambas são indiscriminadamente aplicadas a coisas muito diferentes entre si e, às vezes, de natureza diretamente oposta” — um sinal de irritação do jovem filósofo com aqueles que por acaso se impressionassem com a vista do Tâmisia em Kew e a considerassem sublime. Uma paisagem somente pode se elevar ao sublime quando sugere um poder maior que o humano e ameaçador a ele. Lugares sublimes desafiam nossa vontade. Burke ilustrou o argumento com uma analogia entre bois e touros: “O boi é uma criatura de grande força, mas é uma criatura inocente, extremamente submissa e de modo algum perigosa; por isso a ideia de um boi nada tem de grandiosa. Um touro também é forte, mas é uma força de outro tipo, não raro muito destrutiva (...) a ideia de um touro é, portanto, mais grandiosa e, com frequência, tem lugar nas descrições do sublime e das comparações elevadas.”

Havia paisagens como o boi: inocentes, “de modo algum perigosas” e obedientes à vontade humana. Burke passara sua juventude numa delas, um internato quaker na aldeia de Ballitore, em County Kildare, cinquenta quilômetros a sudoeste de Dublin, entre fazendas, pomares, sebes, rios e jardins. E havia as paisagens como o touro. Burke enumerava suas características: vastas, desoladas, não raro sombrias e aparentemente infinitas, em virtude da uniformidade e da sucessão de seus elementos. O Sinai estava entre elas.

5.

Mas por que o prazer? Por que buscar esse sentimento de insignificância — e até sentir prazer com ele? Por que abandonar o conforto de Eilat, juntar-se a um grupo de apreciadores do deserto e caminhar quilômetros com uma mochila pesada pelas margens do golfo de Aqaba para chegar a um lugar de rochas e silêncio, onde é necessário esconder-se do sol como

um fugitivo, à sombra escassa de pedras gigantescas? Por que contemplar com exultação, não desespero, camadas de granito, tórridos soalhos de cascalho e a lava congelada de montanhas, estendendo-se a distância até que os picos se dissolvam no horizonte de um céu azul e endurecido?

Uma das respostas é que nem tudo mais poderoso do que nós será invariavelmente detestável. Aquilo que desafia nossa vontade pode provocar raiva e ressentimento, mas também pode despertar assombro e respeito. Depende de o obstáculo se apresentar, em seu desafio, nobre ou ordinário e insolente. Resistimos ao desafio do porteiro arrogante, honramos o desafio da montanha envolta em névoa. Somos humilhados pelo que é poderoso e perverso, mas assombrados pelo que é poderoso e nobre. Retomando e ampliando a analogia animal de Burke, o touro pode despertar um sentimento do sublime, mas a piranha não pode. Parece uma questão de motivação: interpretamos o poder da piranha como perverso e predador; o do touro como sincero e impessoal.



Mesmo além de desertos, o comportamento dos outros e nossas fraquezas farão com que nos sintamos pequenos. A humilhação é um risco constante no mundo dos homens. Não é raro que nossa vontade seja desafiada e nossos desejos, frustrados. Paisagens sublimes, portanto, não nos confrontam com nossa inadequação. Em vez disso, para alcançar o cerne de seu apelo, permitem-nos conceber, de forma nova e mais proveitosa, uma inadequação já familiar. As paisagens sublimes repetem, em termos solenes, uma lição que a vida cotidiana nos ensina cruelmente: o Universo é mais poderoso do que nós; somos frágeis e transitórios; não temos alternativa senão aceitar limitações à nossa vontade e precisamos nos dobrar a necessidades maiores do que nós mesmos.

Essa é a lição inscrita nas pedras do deserto e nas geleiras dos polos de maneira tão grandiosa que podemos voltar dessas paisagens inspirados, não esmagados, pelo que está diante de nós; privilegiados por obedecermos a necessidades tão majestosas. A sensação de assombro pode até evoluir para um desejo de adoração.

6.

Como o que é mais poderoso do que o homem tem sido tradicionalmente chamado de Deus, não parece fora de propósito pensar numa deidade no Sinai. Os vales e as montanhas sugerem espontaneamente que o planeta foi construído por algo diferente de nossas mãos, por uma força maior do que poderíamos reunir, muito antes de nascermos e destinada a prosseguir muito depois de nossa extinção (algo que podemos esquecer quando há flores e lanchonetes à beira da estrada).

Dizem que Deus passou muito tempo no Sinai, especialmente dois anos na região central, protegendo um grupo de israelitas irascíveis que se queixavam da falta de alimentos e tinham certa queda por deuses estrangeiros. “O Senhor veio do Sinai”, disse Moisés pouco antes de morrer (Deuteronômio 33:2). “E toda a montanha do Sinai fumegava,

porque o Senhor descera sobre ela no fogo; a sua fumaça subiu como a fumaça de uma fornalha, e toda a montanha tremia violentamente”, explica o Êxodo (19:18). “E todo o povo, ao ver os trovões e os relâmpagos, o som da trombeta e a montanha fumegante, tremeu de medo e ficou longe. (...) E Moisés disse ao povo: Não temais. Deus veio para vos provar (...)” (Êxodo 20:18-20).

A história bíblica, porém, serve apenas para reforçar uma impressão que, de qualquer maneira, ocorreria a um viajante acampado no Sinai: de que um ser intencional esteve envolvido ali, algo maior que o homem e com uma inteligência que a mera “natureza” não possui; um “algo” para o qual a palavra Deus ainda parece, mesmo para uma mente secular, uma designação longe de improvável. A convicção de que forças naturais, e não sobrenaturais, também podem gerar beleza e uma impressão de poder soa peculiarmente ineficaz quando nos postamos diante de um vale de arenito alçando-se na direção do que aparenta ser um gigantesco altar, acima do qual pende uma fina lua crescente.

Os primeiros autores a escrever sobre o assunto frequentemente associavam as paisagens sublimes à religião:

Joseph Addison, *Os prazeres da imaginação*, 1712:

“Um espaço vasto desperta naturalmente em meus pensamentos a ideia de um Ser Todo-Poderoso.”

Thomas Gray, *Cartas*, 1739:

“Existem certas cenas que assombrariam um ateu e o fariam crer sem a ajuda de qualquer outro argumento.”

Thomas Cole, *Essay on American Scenery* [Ensaio sobre a paisagem americana], 1835:

“Entre essas cenas de solidão das quais a mão da natureza jamais se afastou, as associações remetem ao Deus criador — são suas obras imaculadas, e a mente é tomada pela contemplação das coisas eternas.”

Ralph Waldo Emerson, *Natureza*, 1836:

“O mais nobre ministério da natureza é mostrar-se como a aparição de Deus.”

Não é coincidência que o interesse ocidental por paisagens sublimes tenha se desenvolvido precisamente no momento em que crenças tradicionais em Deus se esvaneciam. É como se essas paisagens permitissem aos viajantes vivenciar sentimentos transcendentais que já não sentiam nas cidades e nos campos cultivados. As paisagens lhes ofereciam um vínculo emocional a uma força maior ao mesmo tempo que os libertavam da necessidade de abraçar teses mais específicas e agora menos plausíveis dos textos bíblicos e das religiões institucionalizadas.

7.

O vínculo entre Deus e paisagens sublimes é explicitado especialmente num dos livros da Bíblia. As circunstâncias são peculiares. Um homem virtuoso, mas desesperado, pergunta a Deus por que sua vida foi dominada pelo sofrimento. E Deus lhe responde exortando-o a contemplar os desertos e as montanhas, os rios e os picos nevados, os mares e os céus. Raramente paisagens sublimes foram chamadas a suportar o peso de uma questão tão densa e urgente.

No início do Livro de Jó, descrito por Edmund Burke como o mais sublime do Antigo Testamento, descobrimos que Jó era um homem rico e devoto, da terra de Uz. Tinha sete filhos, três filhas, sete mil ovelhas, três mil camelos, quinhentas cabeças de gado e quinhentos burros. Seus desejos eram obedecidos e sua virtude, recompensada. Então, um dia, a desgraça abateu-se sobre ele. Os sabeus roubaram o gado e os asnos de Jó, suas ovelhas foram mortas por raios e os caldeus levaram seus camelos. Um furacão vindo do deserto destruiu a casa de seu filho mais velho, matando-o e aos irmãos. Chagas dolorosas surgiram no corpo de Jó, da sola dos pés ao alto da cabeça, e, sentado nas cinzas de sua casa, ele as coçava com um pedaço de louça quebrada e chorava.

Por que Jó fora atingido de tal forma? Seus amigos tinham a resposta. Ele havia pecado. Bildad, de Chua, disse a Jó que seus filhos não poderiam ser mortos por Deus a menos que eles e Jó tivessem errado. “Deus não rejeita um homem de bem”, disse Bildad. Sofar, de Naama, arriscou dizer que Deus se mostrou generoso no tratamento a Jó: “Saiba, assim, que Deus cobrou menos do que merecia sua iniquidade.”

Mas Jó não podia aceitar tais palavras. Chamou-as de “provérbios das cinzas” e “defesas de argila”. Ele não fora um homem mau — por que, então, coisas ruins lhe ocorreram?





É uma das perguntas mais pungentes dirigidas a Deus em todos os livros do Antigo Testamento. E, de um turbilhão no deserto, um Deus furioso respondeu assim a Jó:

Quem é esse que obscurece meus desígnios com palavras sem sentido?  
Cinge-te os rins, como herói, interrogar-te-ei e tu me responderás.  
Onde estavas, quando lancei os fundamentos da terra? Dize-mo, se é que sabes tanto.  
Quem lhe fixou as dimensões? — se o sabes —, ou quem estendeu sobre ela a régua?  
(...)  
Por onde se divide o relâmpago, ou se difunde o vento leste sobre a terra?  
Quem abriu um canal para o aguaceiro e o caminho para o relâmpago e o trovão?  
(...)  
De que seio saiu o gelo? Quem deu à luz a geada do céu?  
(...)  
Conheces as leis dos céus, determinas o seu mapa na terra?  
Consegues elevar a voz até as nuvens, e a massa das águas te obedece?  
(...)  
Tens, então, um braço como o de Deus e podes trovejar com voz semelhante à sua?  
(...)  
É por tua sabedoria que o falcão levanta voo e estende suas asas para o Sul?  
(...)  
Poderás pescar o Leviatã com anzol?  
(...)<sup>14</sup>

Solicitado a explicar a Jó por que ele sofria apesar de ser bom, Deus chama sua atenção para os poderosos fenômenos da natureza. Não se surpreenda porque as coisas não funcionaram à sua maneira: o Universo é maior que você. Não se surpreenda por não entender *por que* elas não funcionaram à sua maneira: pois você não pode conceber a lógica do Universo. Veja como é pequeno ao lado das montanhas. Aceite o que é maior que você e não está ao alcance de seu entendimento. O mundo

pode parecer ilógico *a Jó*, mas não significa que seja absurdo *per se*. Nossas vidas não são a medida de todas as coisas: considere os lugares sublimes como um lembrete da insignificância e da fragilidade humanas.

Existe, aqui, uma mensagem estritamente religiosa. Deus garante a Jó que ele tem um lugar em seu coração, embora nem todos os acontecimentos girem ao seu redor, podendo, às vezes, parecer ir contra seu interesse. Quando a sabedoria divina escapa ao entendimento humano, os virtuosos, conscientes de sua limitação diante do espetáculo da natureza sublime, devem continuar confiando nos planos de Deus para o Universo.

8.

Contudo, a resposta religiosa à pergunta de Jó não invalida a história para espíritos seculares. As paisagens sublimes, através de sua grandeza e força, desempenham um papel simbólico em nos fazer aceitar, sem amargor nem queixas, os obstáculos que não conseguimos superar e os acontecimentos que não entendemos. Como bem sabia o Antigo Testamento, pode ser proveitoso armazenar dados relativos à pequenez da humanidade junto aos elementos da natureza que fisicamente a superam — as montanhas, o cinturão da terra, os desertos.

Se o mundo é injusto ou está além de nosso entendimento, os lugares sublimes sugerem que não surpreende que as coisas sejam assim. Somos joguetes das forças que criaram os oceanos e moldaram as montanhas. Lugares sublimes nos levam gentilmente a reconhecer as limitações que, de outra forma, poderiam nos causar ansiedade ou raiva no curso comum dos acontecimentos. Não é apenas a natureza que nos desafia. A vida humana não é menos devastadora, mas são os vastos espaços naturais que talvez nos ofereçam o melhor e mais respeitoso lembrete de tudo o que nos transcende. Se passarmos algum tempo com eles, talvez nos ajudem a aceitar com mais elegância os grandes e inconcebíveis acontecimentos que molestam nossa vida e nos retornarão, inevitavelmente, ao pó.

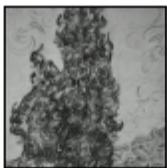
---

14 Tradução de Jó 38,2-40-25, em *Bíblia de Jerusalém*, nova edição revista e ampliada, Paulus, 2004. (N. do T.)

ARTE

VII

## Da arte que abre os olhos

Lugar	
Guia	<i>Provença</i>  <i>Vincent van Gogh</i>
	

1.

Certo verão, fui convidado a passar alguns dias com amigos num sítio na Provença. Eu sabia que a palavra “Provença” era, para muitas pessoas, rica em associações, embora pouco significasse para mim. À sua menção, eu tendia a me desligar, imaginando, sem fundamento real, que o lugar não tinha muito a ver comigo. O que eu sabia era que a Provença era considerada muito bonita pelas pessoas sensíveis — “Ah, a Provença!”, suspiravam, com uma reverência reservada à ópera ou às porcelanas de Delft.

Voei para Marselha e, após alugar um pequeno Renault no aeroporto, segui para a casa de meus anfitriões, ao pé dos montes Alpilles, entre as cidades de Arles e Saint-Rémy. Na saída de Marselha, confundi-me e acabei na gigantesca refinaria de petróleo de Fos-sur-Mer, cujas tramas de dutos e torres de resfriamento mostravam a complexidade envolvida na manufatura de um líquido que eu me acostumara a jogar no tanque do carro sem pensar muito em sua procedência.

Consegui voltar à estrada N568, que me conduziu ao interior passando pela planície de La Crau, com suas plantações de trigo. Junto à aldeia de Saint-Martin-de-Crau, a poucos quilômetros de meu destino, por estar muito cedo, parei o carro no acostamento e desliguei o motor. Eu estava à margem de um bosque de oliveiras. Era silencioso, à parte o som das cigarras escondidas nas árvores. Por trás do bosque, havia campos de trigo orlados por uma fileira de ciprestes, sobre cujas copas se erguiam os cumes irregulares dos Alpilles. O céu era de um azul imaculado.

Vasculhei a paisagem com o olhar. Eu não buscava algo em particular: nem predadores, nem casas de campo, nem lembranças. Minha motivação era simples e hedonista: eu buscava a beleza. “Encante e anime-me” era meu desafio implícito às oliveiras, aos ciprestes e ao céu da Provença. Era um projeto vasto e vago, e meus olhos estavam perplexos com sua liberdade. Sem as ocupações que marcaram o resto do dia — encontrar a

locadora de automóveis, sair de Marselha e assim por diante —, eles vagavam de um objeto a outro, de tal maneira que se seu caminho fosse traçado por um lápis gigantesco o céu logo estaria escurecido por padrões aleatórios e impacientes.

Embora a paisagem não fosse feia, eu não conseguia — depois de alguns minutos de observação — detectar o encanto tantas vezes atribuído a ela. As oliveiras estavam atrofiadas, mais parecidas com arbustos do que com árvores, e os trigais lembravam as extensões monótonas do sudeste inglês, onde eu frequentara a escola e fora infeliz. Faltava-me energia para registrar os celeiros, a pedra calcária das colinas ou as papoulas que cresciam junto a um grupo de ciprestes.

Entediado e desconfortável no interior plástico cada vez mais quente do Renault, parti para meu destino e saudei meus anfitriões com a observação de que aquilo era simplesmente o paraíso.

Como consideramos certos lugares bonitos com a mesma rapidez, e aparentemente a mesma espontaneidade, com que achamos a neve fria ou o açúcar doce, é difícil imaginar que haja algo que possamos fazer para alterar ou expandir nossas atrações. Parece que as qualidades inerentes aos próprios lugares ou certas conexões em nossa psique decidiram por nós e que, portanto, teríamos a mesma dificuldade tanto para modificar nossa impressão dos lugares que consideramos belos quanto para alterar nossa preferência entre os sabores de sorvete que achamos apetitosos.

Ainda assim, o gosto estético pode ser menos rígido do que indica a analogia. Ignoramos certos lugares porque nada nos motivou a considerá-los dignos de apreciação ou porque alguma associação infeliz, mas fortuita, voltou-nos contra eles. Nossa relação com as oliveiras pode ser aprimorada quando direcionada ao prateado das folhas ou à estrutura dos galhos. Novas associações podem ser criadas em torno do trigo se atentarmos para o *pathos* dessa colheita frágil mas essencial quando seus caules cheios de grãos vergam ao sabor do vento. Podemos encontrar algo para apreciar no céu da Provença se nos disserem, ainda que da maneira mais rude, que a beleza está nos matizes de azul.

E talvez a maneira mais eficaz para enriquecer nosso sentido sobre o que procurar numa cena seja a arte visual. Podemos conceber muitas obras de arte como instrumentos incrivelmente sutis na transmissão de mensagens que se resumem a: “Contemple o céu da Provença, refaça seu conceito de trigo, reconheça o valor das oliveiras.” Em meio a um milhão de coisas encontráveis, por exemplo, num trigal, uma obra de arte bem-sucedida destacará as características capazes de estimular o senso do belo e de interessar o espectador. Realçará elementos normalmente perdidos na massa de informações, estabilizando-os, e, uma vez que estejamos familiarizados com eles, nos exortará imperceptivelmente a encontrá-los no mundo ao nosso redor — ou, se já os encontramos, nos infundirá confiança para lhes dar peso em nossas vidas. Seremos como uma pessoa perto de quem determinada palavra foi mencionada muitas vezes, mas que só começa a ouvi-la depois de aprender seu significado.

E, à medida que viajamos em busca da beleza, obras de arte podem, aos poucos, influenciar os lugares aos quais gostaríamos de viajar.

2.

Vincent van Gogh chegou à Provença no fim de fevereiro de 1888. Ele tinha 35 anos e havia apenas oito anos se dedicava à pintura, depois de fracassar nas tentativas de se tornar professor e padre. Nos dois anos anteriores, vivera em Paris com o irmão Theo, um *marchand* que o apoiava financeiramente. Van Gogh não tinha grande formação artística, mas fizera amizade com Paul Gauguin e Henri de Toulouse-Lautrec, exibindo seus trabalhos ao lado deles no Café du Tambourin, no Boulevard de Clichy.

“Ainda lembro vividamente como fiquei animado naquele inverno quando viajei de Paris a Arles”, recordaria Van Gogh sobre suas dezesseis horas de viagem de trem até a Provença. Ao chegar a Arles, a cidade mais próspera da região, centro comercial de azeite e de engenharia ferroviária, Van Gogh carregou sua bagagem pela neve (uma precipitação excepcional

que chegara a 25 centímetros caíra naquele dia) até o pequeno Hôtel Carrel, não distante das muralhas ao norte da cidade. Não obstante o tempo e o tamanho reduzido de seu quarto, ele estava entusiasmado com a mudança para o sul. Como disse à irmã: “Creio que a vida aqui é um pouco mais satisfatória do que em muitos outros lugares.”

Van Gogh permaneceria em Arles até maio de 1889, quinze meses durante os quais produziu cerca de duzentas pinturas, cem desenhos e duzentas cartas — período geralmente considerado seu melhor. As primeiras obras mostram Arles sob a neve, com um céu azul límpido e a terra em tom cor-de-rosa congelado. Cinco semanas depois da chegada de Van Gogh, veio a primavera e ele pintou quatorze telas mostrando as árvores florindo nos campos ao redor de Arles. No início de maio, pintou a ponte levadiça de Langlois sobre o canal de Arles-Bouc, na região sul da cidade, e, no fim do mês, produziu algumas paisagens da planície de La Crau, voltadas para as colinas dos Alpilles e a abadia em ruínas de Montmajour. Pintou também a cena inversa, escalando as encostas rochosas do mosteiro para ter um panorama de Arles. Em meados de junho, sua atenção se voltou para um novo tema, a colheita, concluindo dez pinturas em apenas duas semanas. Ele trabalhava com rapidez extraordinária: como diria ele próprio, “rápido, rápido, rápido e com pressa, exatamente como um ceifeiro silencioso debaixo do sol escaldante, preocupado apenas com sua colheita”. “Trabalho até no meio do dia, em plena luz, e gosto disso como se fosse uma cigarra. Meu Deus, se eu tivesse conhecido essa região aos 25 anos, em vez de chegar aqui quando já tinha 35!”

Mais tarde, explicando ao irmão por que se transferira de Paris para Arles, Van Gogh mencionou dois motivos: porque queria “pintar o sul” e, através de sua arte, ajudar os outros a “vê-lo”. Por mais inseguro que fosse sobre sua capacidade para alcançar esse objetivo, ele sempre confiou que o projeto era teoricamente viável — isto é, que os artistas eram capazes de pintar uma parte do mundo e, assim, abrir os olhos dos outros.

Se tinha tanta confiança no poder da arte para abrir os olhos, era porque muitas vezes o havia vivenciado como espectador. Desde que se

transferira para a França, deixando sua Holanda natal, ele o sentiu particularmente em relação à literatura. Lera obras de Balzac, Flaubert, Zola e Maupassant e se sentia agradecido a esses escritores por abrirem seus olhos à dinâmica da sociedade e da psicologia francesas. *Madame Bovary* o ensinou sobre a vida da classe média nas províncias, e *O pai Goriot*, sobre estudantes pobres e ambiciosos em Paris — e ele agora reconhecia amplamente os personagens desses romances na sociedade.

A pintura lhe abriu os olhos de forma semelhante. Van Gogh muitas vezes homenageou pintores que lhe permitiram ver certas cores e atmosferas. Velázquez, por exemplo, lhe dera um mapa que permitia ver o tom cinza. Várias de suas telas retratavam interiores ibéricos modestos, com paredes de tijolos ou argamassa escura, em que, mesmo em pleno dia, quando as cortinas estavam fechadas para proteger a casa do calor, o tom dominante era o cinza sepulcral, eventualmente cortado, nos pontos em que as cortinas não estavam perfeitamente fechadas ou uma seção lhes fora arrancada, por uma faixa de amarelo brilhante. Velázquez não inventou esses efeitos; muitos os notaram antes dele, mas poucos tiveram a energia ou o talento para capturá-los e transformá-los numa experiência suscetível de ser comunicada. Como um explorador num novo continente, Velázquez havia, pelo menos para Van Gogh, emprestado seu nome a uma descoberta no universo da luz.

Van Gogh comeu em vários dos pequenos restaurantes no centro de Arles. As paredes muitas vezes eram escuras; as venezianas, mantidas fechadas; a luz do sol, forte. Certo dia, na hora do almoço, ele escreveu ao irmão explicando que se deparara com algo extraordinariamente velazquezano: “O restaurante em que me encontro é muito estranho. É todo cinzento (...) um cinza de Velázquez — como em *As fiandeiras* — e não falta nem o raio de sol muito estreito, muito forte, que passa pelas cortinas, como aquele que atravessa o quadro de Velázquez (...) Na cozinha, [há] uma velha e um criado baixo e gordo também em cinza, preto e branco (...) é puro Velázquez.”

Para Van Gogh, era a marca dos grandes pintores permitir-nos ver certos aspectos do mundo com mais clareza. Se Velázquez foi seu guia em

matéria do tom cinza e dos rostos rudes de cozinheiros gordos, Monet o seria em relação ao pôr do sol, Rembrandt, à luz diurna, e Vermeer, às adolescentes de Arles (“Um perfeito Vermeer”, explicaria ele ao irmão, comentando um exemplo visto perto da arena). O céu sobre o Ródano depois de uma pesada tempestade lhe lembrava Hokusai, o trigo, Millet, e as jovens de Saintes-Maries de la Mer, Cimabue e Giotto.

3.

Entretanto, e felizmente para suas ambições artísticas, Vincent van Gogh não acreditava que artistas anteriores tivessem capturado tudo o que havia para ser visto no sul da França. Segundo seu ponto de vista, muitos deixaram passar completamente o essencial. “Meu Deus, tenho observado coisas de certos pintores que de modo algum fazem justiça ao tema”, exclamou. “Existe aqui muita coisa em que posso trabalhar.”

Ninguém capturara, por exemplo, a aparência inconfundível das mulheres de classe média e de meia-idade em Arles: “Existem mulheres que são como um Fragonard e como um Renoir. Mas há algumas *que não podem ser rotuladas com nada que já foi feito na pintura* [grifo meu].” Os lavradores que Van Gogh avistava trabalhando nos campos ao redor de Arles também haviam sido ignorados pelos artistas: “Millet reacendeu nossas ideias para vermos aquele que vive junto à natureza. Mas, até agora, ninguém pintou para nós o verdadeiro *sulista* francês.” “De uma forma geral aprendemos a ver o camponês? Não, praticamente ninguém sabe representá-lo.”

A Provença que recebeu Van Gogh em 1888 era tema de pintura havia mais de cem anos. Entre os artistas provençais mais conhecidos estavam Fragonard (1732-1806), Constantin (1756-1844), Bidault (1758-1846), Granet (1775-1849) e Aiguier (1814-1865). Eram todos pintores realistas, abraçando a noção clássica, e até então relativamente incontestável, de que sua missão consistia em reproduzir na tela uma versão precisa do mundo visual. Eles buscavam os campos e as montanhas da Provença e

pintavam versões reconhecíveis de ciprestes, árvores, relva, trigo, nuvens e touros.

Van Gogh, porém, insistia que a maioria falhara em fazer justiça aos seus temas. Não produziram, ele alegava, imagens realistas da Provença. Podemos considerar realista qualquer pintura que reproduza devidamente elementos-chave do mundo. Mas o mundo é complexo o suficiente para que dois quadros realistas da mesma paisagem tenham aspectos muito diferentes, dependendo do estilo e do temperamento do artista. Dois pintores realistas podem sentar-se junto ao mesmo bosque de oliveiras e produzir esboços divergentes. Todas as pinturas realistas representam uma escolha dos traços da realidade a merecerem destaque; nenhuma pintura jamais captura tudo, como indicava zombeteiramente Nietzsche em alguns versos burlescos intitulados:

#### O PINTOR REALISTA

“Totalmente fiel à natureza” — que mentira!  
Como, porventura, pode a natureza ser contida em um quadro?  
Sua menor manifestação é infinita!  
E assim ele pinta o que dela lhe agrada.  
E o que é que lhe agrada? Aquilo que consegue pintar!

Se, por nossa vez, gostamos da obra de um pintor, talvez seja por acharmos que ele ou ela selecionou as características que consideramos mais importantes numa cena. Existem escolhas tão apuradas que definem um lugar, e já não podemos percorrê-lo sem sermos lembrados do que chamou a atenção de um grande artista.

Da mesma maneira, se nos queixarmos, por exemplo, de que um retrato nosso não “se parece conosco”, não estamos acusando o pintor de fraude. Simplesmente sentimos que o processo de seleção inerente a qualquer obra de arte não deu certo e que partes nossas que consideramos integrantes de nosso ser essencial não foram devidamente reconhecidas. A arte medíocre pode, assim, ser definida como uma série de escolhas equivocadas quanto ao que mostrar ou excluir.

E excluir o essencial era exatamente a queixa de Van Gogh a respeito da maioria dos artistas que haviam pintado o sul da França até sua época.

4.

Havia um grande livro sobre Van Gogh no quarto de hóspedes e, como eu não conseguia dormir na primeira noite, li vários capítulos, adormecendo com o volume aberto sobre o colo no momento em que uma ponta avermelhada do alvorecer surgia no canto da janela.

Acordei tarde e descobri que meus anfitriões tinham ido a Saint-Rémy, explicando em um bilhete que voltariam para o almoço. O desjejum se encontrava numa mesa de metal colocada na varanda e comi três *pains au chocolat* em rápida e culpada sucessão, sempre observando a empregada, de quem eu temia eventuais comentários nada lisonjeiros sobre minha gulodice com seus patrões.

O dia estava claro e soprava o mistral, farfalhando o trigal ao lado. Eu havia sentado naquele local na véspera, mas somente agora notava que dois grandes ciprestes cresciam no final do jardim — descoberta que não estava desvinculada do capítulo que eu lera à noite sobre a maneira como eram tratados por Van Gogh. Ele esboçara uma série de ciprestes em 1888 e 1889. “Eles ocupam constantemente meu pensamento”, disse ao irmão, “e me surpreende que ainda não tenham sido pintados como os vejo. O cipreste tem a beleza de contornos e de proporção de um obelisco egípcio. E seu verde é tão peculiar! É um respingo de *preto* numa paisagem ensolarada, mas é uma das mais interessantes notas escuras e a mais difícil de acertar com exatidão.”

O que Van Gogh notou nos ciprestes e outras pessoas, não? Em parte, a maneira como se movem ao vento. Caminhei até o final do jardim e estudei, graças a certas obras (*Dois ciprestes* e *Campo de trigo com ciprestes*, de 1889, em particular) seu comportamento característico ao sabor do mistral.

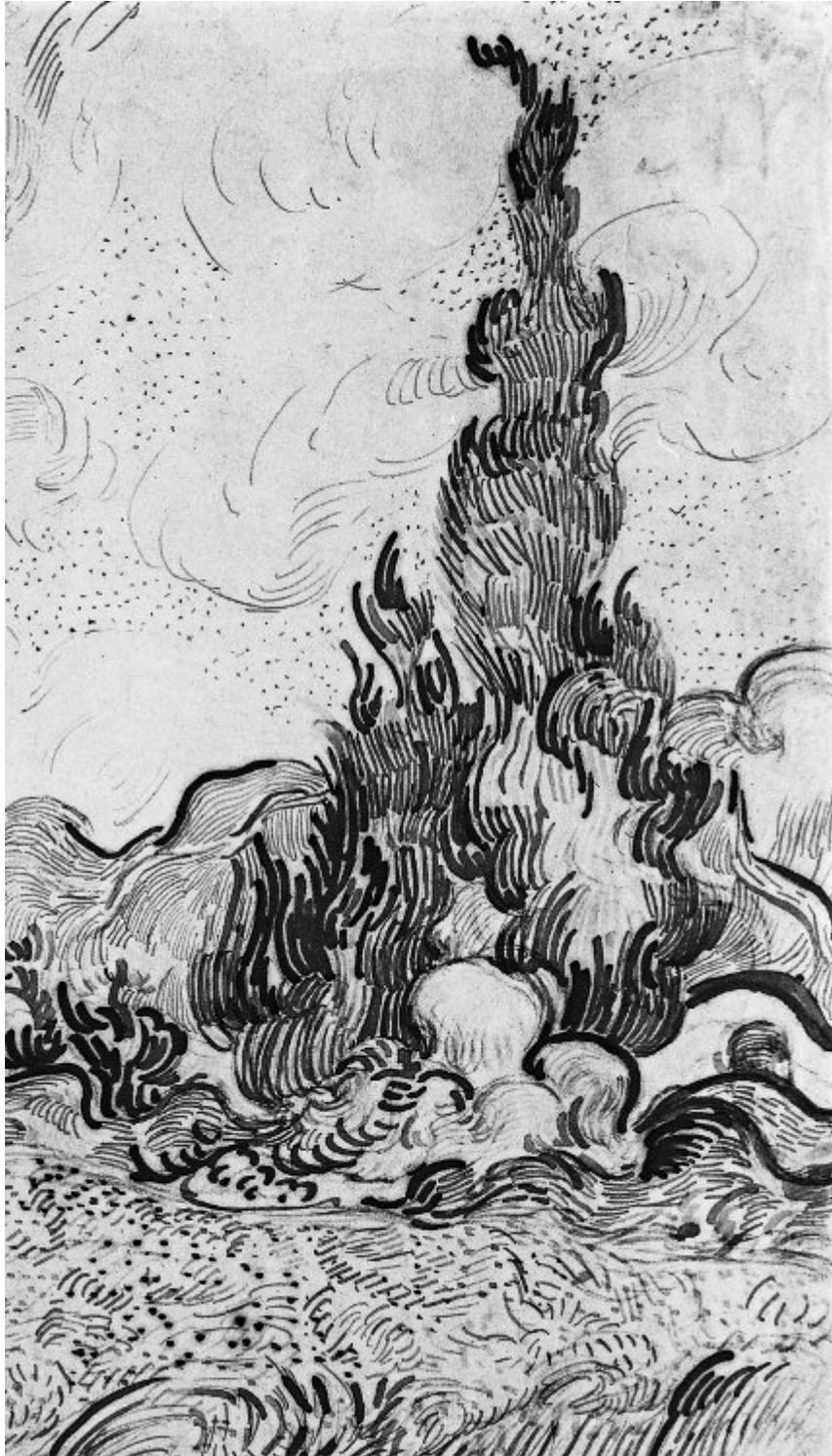
Existem razões arquitetônicas por trás desse movimento. Ao contrário dos galhos dos pinheiros, que descem de modo suave do alto da árvore, as folhagens dos ciprestes projetam-se para o alto. Além disso, o tronco do cipreste é inusitadamente curto, consistindo o terço superior da árvore apenas em galhos. Enquanto o carvalho balança os galhos ao vento e mantém seu tronco imóvel, o cipreste se curva e, mais, em virtude da maneira como as ramagens crescem a partir de muitos pontos na circunferência do tronco, ele parece curvar-se a partir de diferentes eixos. À distância, a falta de sincronia em seus movimentos sugere que o cipreste foi sacudido por várias rajadas de vento vindas de diferentes ângulos. Com sua forma cônica (ciprestes raramente ultrapassam um metro de diâmetro), a árvore adquire a aparência de uma chama agitada ao vento, trêmula. Tudo isso Van Gogh reparou e faria com que outros também enxergassem.

Alguns anos após a estada de Van Gogh na Provença, Oscar Wilde observou que não havia *fog* em Londres antes que Whistler o pintasse. Com certeza havia menos ciprestes na Provença antes que Van Gogh os pintasse.

Provavelmente as oliveiras também não eram tão notadas. Na véspera, eu desprezara uma delas quase como um arbusto atarracado, mas, em *Oliveiras com céu amarelo e sol* e *Olival*, de 1889, Van Gogh destacou — quero dizer, trouxe para o primeiro plano — os troncos e as folhas das oliveiras. Eu notava ângulos que até então me escaparam: as árvores se assemelham a tridentes atirados no solo a partir de uma grande altura. Os galhos das oliveiras também têm uma ferocidade, como se fossem braços flexionados prontos para esmurrar. E, enquanto as folhas de muitas outras árvores nos fazem pensar em alfaces ralas espalhadas sobre camadas de galhos nus, as firmes folhas prateadas das oliveiras dão impressão de agilidade e energia contida.



Vincent van Gogh, *Deux ciprestes*, 1889



Vincent van Gogh, *Campo de trigo com ciprestes*, 1889





Vincent van Gogh, *Olive*, 1889

Depois de Van Gogh, também notei que havia algo diferente nas cores da Provença. Para isso, existem motivos climáticos. O mistral, soprando ao longo do vale do Ródano a partir dos Alpes, limpa constantemente as nuvens e a umidade do ar, deixando o azul puro e profundo, sem traços brancos. Ao mesmo tempo, a elevação do lençol d'água e a boa irrigação promovem uma vida vegetal de riqueza singular para o clima mediterrâneo. Como não há falta de água para restringir o crescimento, a vegetação se beneficia das grandes vantagens do sul: luz e calor. E acidentalmente, como não existe grande umidade do ar, não ocorre na Provença, ao contrário dos trópicos, aquela nebulosidade que embaça e confunde as cores das árvores, flores e plantas. A combinação de céu sem nuvens, ar seco, água e vegetação rica torna a região dominada por cores primárias vívidas e contrastantes.

Antes de Van Gogh, os artistas tendiam a ignorar esses contrastes, pintando apenas cores complementares, como Claude e Poussin lhes ensinaram. Constantin e Bidault, por exemplo, retrataram a Provença inteiramente em sutis gradações de azul-claro e marrom. Van Gogh se indignava com essa negligência pela paleta de cores natural da paisagem: “Em sua maioria [os pintores], como não são coloristas (...) não veem amarelo, laranja ou ocre no sul e consideram louco qualquer pintor que veja com olhos diferentes dos seus.” Assim, ele abandonou a técnica *chiaroscuro* de outros pintores e encharcou suas telas com cores primárias, dispondo-as sempre de maneira a maximizar seu contraste: vermelho com verde, amarelo com violeta, azul com laranja. “As cores aqui são de um grande requinte”, escreveu Van Gogh à irmã. “Quando as folhas estão frescas, é um verde rico, como raramente vemos no norte. Mesmo quando se torna abrasada e empoeirada, a paisagem não perde sua beleza, pois adquire tonalidades de dourado: dourado esverdeado, dourado amarelado, dourado rosado (...) E isso combinado ao azul — do mais profundo azul-marinho da água ao azul dos miosótis; um azul-cobalto, particularmente claro e luminoso.”

Meus olhos educaram-se a enxergar ao meu redor as cores que dominaram as telas de Van Gogh. Para onde eu olhasse, via cores primárias contrastantes. Ao lado da casa, havia um campo violeta de alfazemas junto a outro, de trigo, amarelo. Os telhados dos prédios eram alaranjados contra um puro céu azul. As pradarias verdejantes eram salpicadas por papoulas vermelhas e orladas por oleandros.

E não era apenas o dia que abundava em cores. Van Gogh também destacou as cores da noite. Pintores anteriores da Provença retrataram o céu noturno como conjuntos de pontinhos brancos contra um fundo escuro. Entretanto, quando nos sentamos sob o céu da Provença numa noite clara, distantes da luminosidade urbana, notamos que o céu contém, na verdade, uma profusão de cores: parece um azul profundo, violeta ou verde muito escuro, enquanto as estrelas propriamente se mostram em amarelo pálido, laranja ou verde, espalhando anéis de luz muito além de suas estreitas circunferências. Como Van Gogh explicaria à irmã: “A noite tem uma coloração ainda mais rica do que o dia (...) Se você prestar atenção, notará que certas estrelas são amarelo-limão, outras têm um halo rosado ou um brilho verdejante, azulado ou como o dos miosótis. E, sem me estender demais nesse tema, deve estar claro que colocar pontinhos brancos numa superfície azul-escura não basta.”

5.

O centro de informações turísticas de Arles funciona num bloco de concreto indiferente no sudoeste da cidade. Oferece aos visitantes os recursos de sempre: mapas gratuitos e informações sobre hotéis, festivais culturais, babás, degustação de vinhos, canoagem, ruínas e mercados. Porém, uma das atrações merece destaque: “Bem-vindos à terra de Vincent van Gogh”, exclama um cartaz com girassóis no saguão de entrada enquanto as paredes internas estão decoradas com cenas de colheitas, oliveiras e pomares.

O centro de informações turísticas recomenda particularmente a chamada “trilha Van Gogh”. No centésimo aniversário de sua morte, ocorrida em 1890, a presença de Van Gogh na Provença foi celebrada com uma série de placas — afixadas em pedras ou em hastes de metal — instaladas nos lugares retratados por ele. As placas apresentam fotografias das obras relevantes e algumas linhas de comentários. Podem ser encontradas tanto no interior da cidade quanto nos campos de trigo e nos olivais que a cercam. Chegam até Saint-Rémy, onde, após o incidente com a orelha, Van Gogh terminou seus dias provençais na Maison de Santé.

Convenci meus anfitriões a passarmos uma tarde seguindo a trilha e, assim, fomos até o centro de informações turísticas para conseguir um mapa. Por acaso, soubemos que a visita guiada semanal logo teria início, no pátio ao lado, e ainda havia lugares disponíveis a um preço acessível. Juntamo-nos a outros admiradores e fomos conduzidos à praça Lamartine por uma guia que disse chamar-se Sophie e que estava escrevendo uma tese sobre Van Gogh na Sorbonne, em Paris.

No início de maio de 1888, Van Gogh, considerando caro demais o hotel onde vivia, alugara a ala de um prédio, o número 2 da praça Lamartine, conhecido como “Casa Amarela”. Era a metade de um prédio de duas frentes, pintado em amarelo vivo pelo proprietário, mas inacabado por dentro. Van Gogh interessou-se amplamente pela decoração interior. Queria que o lugar fosse sólido e simples, pintado com as cores do sul: vermelho, verde, azul, laranja, ocre e lilás. “Quero que seja realmente *uma casa de artista* — nada *valioso*, mas tudo com temperamento, das cadeiras aos quadros”, disse ao irmão. “Quanto às camas, comprei camas do campo, grandes camas duplas em vez das camas de ferro. Isso confere uma aparência de solidez, durabilidade e tranquilidade.” Concluído o mobiliário, ele escreveu, exultante, à irmã: “Minha casa é pintada com a cor amarela de manteiga fresca por fora, com cortinas verdes, e fica à plena luz do sol numa praça onde há um jardim verdejante com plátanos, oleandros e acácias. E, por dentro, é completamente branca, sendo o piso

de tijolos vermelhos. Por cima, há um céu intensamente azul. Aqui, posso viver e respirar, meditar e pintar.”



Vincent van Gogh, "A Casa Amarela" (casa de Vincent), Arles, 1888

Infelizmente, Sophie não tinha muito a nos mostrar, pois a Casa Amarela fora destruída na Segunda Guerra Mundial e substituída por um albergue para estudantes, visualmente esmagado por um enorme supermercado Monoprix ao lado. Fomos, então, para Saint-Rémy, onde passamos mais de uma hora nos campos em torno do asilo onde Van Gogh viveu e pintou. Sophie tinha um grande álbum com folhas plastificadas contendo as principais pinturas feitas na Provença: muitas vezes, mostrava-as nos lugares onde Van Gogh havia trabalhado e nos juntávamos para vê-las. Em dado momento, de costas para os Alpilles, ela mostrou *Oliveiras com os Alpilles ao fundo* (junho de 1889) e admiramos tanto a paisagem quanto a versão de Van Gogh para ela. Porém, houve um momento de discordância no grupo. Ao meu lado, um australiano com um grande chapéu disse à companheira, uma mulher baixinha de cabelos desgrenhados: “Bem, não se parecem muito.”

O próprio Van Gogh temia deparar-se com esse tipo de acusação. Escreveu à irmã que muitas pessoas já haviam dito sobre seu trabalho: “Mas que coisa estranha’, para não falar daqueles que o consideram um autêntico aborto, absolutamente repulsivo.” Não era difícil encontrar os motivos. As paredes de suas casas nem sempre eram retas, o sol nem sempre era amarelo ou a relva, verde; algumas árvores apresentavam um movimento exagerado. “Eu, de certa forma, desfigurei a honestidade das cores”, ele reconhecia, desfigurando igualmente as proporções, o traçado, o sombreado e as tonalidades.

Mas, com sua desfiguração, Van Gogh apenas tornava mais explícito um processo em que todos os artistas estão envolvidos — a saber, a escolha dos aspectos da realidade a incluir ou excluir. Como sabia Nietzsche, a realidade é infinita e não pode ser completamente representada na arte. O que destacava Van Gogh entre os artistas provençais era a escolha daquilo que considerava importante. Um pintor como Constantin se empenhara muito em alcançar as proporções exatas. Van Gogh, embora apaixonadamente interessado em produzir uma “semelhança”, insistia que

não seria cuidando das proporções que transmitiria o que era importante no sul; sua arte envolveria, como ele disse, sarcástico, ao irmão, “uma semelhança diferente dos produtos do fotógrafo temente a Deus”. A porção da realidade que o interessava às vezes requeria distorção, omissão e substituição de cores para ser destacada, mas ainda assim era o real — “a semelhança” — que o interessava. Ele estava disposto a sacrificar o realismo ingênuo para alcançar um realismo mais profundo, comportando-se como um poeta que, apesar de menos factual do que um jornalista na descrição de um acontecimento, pode, ainda assim, revelar verdades que não têm lugar na perspectiva literal do outro.





A trilha Van Gogh, Saint-Rémy-de-Provence

Van Gogh desenvolveu a ideia em carta ao irmão, em setembro de 1888, tratando de um retrato que planejava pintar: “Em vez de tentar reproduzir exatamente o que tenho diante dos olhos, uso as cores de maneira mais arbitrária, para me expressar vigorosamente (...) Eu lhe darei um exemplo do que quero dizer. Pretendo pintar o retrato de um artista amigo, um homem de grandes sonhos, que trabalha como o rouxinol canta, pois é de sua natureza [trata-se de *O poeta*, do início de setembro de 1888]. Será um homem louro. *Quero registrar no quadro meu apreço, o amor que sinto por ele* [grifo meu]. De modo que o pinto tal como é, com toda a fidelidade de que sou capaz, para começo de conversa. Mas o quadro ainda não está pronto. Para concluí-lo, serei o colorista arbitrário. Exagero o louro dos cabelos, adiciono até tonalidades alaranjadas, cromadas e de um matiz amarelo-limão pálido. Por trás da cabeça, em vez de pintar a parede comum do quarto miserável, pinto o infinito, um pano de fundo simples do azul mais rico e intenso que consigo obter, e, por essa simples combinação da cabeça com cores fortes contra o pano de fundo azul profundo, alcanço um efeito misterioso, como uma estrela nas profundezas de um céu azul (...) Ah, meu caro menino (...) e as pessoas gentis verão o exagero apenas como uma caricatura.”

Poucas semanas depois, Van Gogh começou outra “caricatura”. “Hoje à noite provavelmente começarei o interior da cafeteria onde costumo comer, à luz de gás, todas as noites”, disse ao irmão. “É o que chamam *café de nuit* (são muito comuns aqui), abertos a noite inteira. Os notívagos podem refugiar-se neles quando não têm dinheiro para pagar um alojamento ou estão bêbados demais para ser aceitos.” Trabalhando no que seria *Café noturno em Arles*, Van Gogh abandonou certos elementos da “realidade” em benefício de outros. Ele não reproduziu a perspectiva exata ou a paleta de cores da cafeteria; suas lamparinas metamorfoseiam-se em cogumelos incandescentes, as cadeiras têm o encosto arqueado, o piso está torto. Contudo, ele continuava interessado em expressar ideias

verdadeiras sobre o lugar, ideias que talvez não fossem tão bem expressas se ele precisasse seguir as regras clássicas da arte.

6.

As queixas do turista australiano destoavam entre o grupo. A maioria ali presente deixou a palestra de Sophie imbuída de uma nova reverência por Van Gogh e pelas paisagens que pintou. Mas meu entusiasmo foi perturbado pela lembrança de uma máxima excepcionalmente amarga escrita por Pascal dois séculos antes da fase meridional de Van Gogh:

Como é vã a pintura, despertando admiração pela semelhança com coisas que não admiramos em seus originais.

*Pensées* [Pensamentos], 40

Parecia estranhamente verdadeiro que eu não tenha admirado muito a Provença antes de vê-la retratada na obra de Van Gogh. Entretanto, em seu desejo de minimizar os apreciadores de pinturas, a máxima de Pascal corria o risco de ignorar dois aspectos importantes. Admirar uma pintura que retrata um lugar que conhecemos mas do qual não gostamos parece absurdo e pretensioso se imaginarmos que os pintores nada mais fazem do que reproduzir exatamente o que têm à sua frente. Se isso fosse verdade, poderíamos admirar numa pintura apenas as habilidades técnicas exigidas na reprodução de um objeto e o nome glamouroso do pintor e, nesse caso, teríamos pouca dificuldade em concordar com o veredicto pascaliano de que a pintura é uma atividade vã. Todavia, como sabia Nietzsche, os pintores não se limitam a reproduzir. Seleccionam e destacam, merecendo uma admiração genuína na medida em que sua versão da realidade parece chamar a atenção para características valiosas.

Além disso, não precisamos voltar à nossa indiferença em relação a um lugar quando já não temos diante de nós a pintura que mereceu nossa admiração ao reproduzi-lo, como sugere Pascal. Nossa capacidade de apreciar pode ser transferida da arte para o mundo. É possível

encontrarmos numa tela coisas que nos encantem e depois acolhê-las no lugar onde a tela foi pintada. Podemos continuar vendo ciprestes além das pinturas de Van Gogh.

7.

A Provença não foi o único lugar que comecei a apreciar e quis explorar por causa da maneira como foi retratado em obras de arte. Certa vez, visitei zonas industriais da Alemanha depois de ter visto o filme *Alice nas cidades*, de Wim Wenders. As fotografias de Andreas Gursky despertaram em mim o gosto pela parte inferior das vias expressas. O documentário *Robinson in Space*, de Patrick Keiller, me levou a tirar férias nas proximidades de fábricas, shoppings e centros de negócios no sul da Inglaterra.

Ao reconhecer que uma paisagem pode tornar-se mais atraente depois que a vemos pelos olhos de um grande artista, o centro de informações turísticas de Arles apenas explorava uma longa relação entre a arte e o desejo de viajar, evidente em diferentes países (e em diversos meios de expressão artística) ao longo da história do turismo. Talvez o exemplo mais notável e precoce tenha ocorrido na Grã-Bretanha na segunda metade do século XVIII.

Historiadores afirmam que grandes extensões do interior da Inglaterra, da Escócia e do País de Gales não eram devidamente apreciadas antes daquele século. Lugares posteriormente considerados natural e incontestavelmente belos — o vale do Wye, as Terras Altas da Escócia, Lake District — foram tratados, durante séculos, com indiferença e até desdém. Daniel Defoe, viajando por Lake District na década de 1720, descreveu-o como “árido e assustador”. Em *Uma viagem às ilhas ocidentais da Escócia*, Dr. Johnson escreveu que as Terras Altas eram “toscas”, lamentavelmente destituídas de “decoreação vegetal” e “uma vasta extensão de esterilidade desalentadora”. Quando Boswell tentou animá-lo, em Glenshiel, chamando sua atenção para a altura impressionante de uma

montanha, Johnson cortou-o, irritado: “Não; não passa de uma protuberância considerável.”

Aqueles que podiam viajar iam para o exterior. A Itália era o destino mais procurado, especialmente Roma, Nápoles e os campos próximos. Talvez não tenha sido coincidência que esses lugares aparecessem com frequência nas obras de arte mais apreciadas pela aristocracia britânica: a poesia de Virgílio e de Horácio e as obras de Poussin e de Claude. Essas pinturas retratavam os subúrbios romanos e o litoral napolitano. Muitas vezes, era o alvorecer ou o anoitecer; havia sempre algumas nuvens macias, de orlas róseas ou douradas. Imaginava-se que seria ou que fora um dia muito quente. O ar parecia parado; o silêncio, interrompido apenas pelo correr de um córrego refrescante ou pelos sons de remos cortando um lago. Algumas pastoras talvez andassem pelo campo ou cuidassem de ovelhas ou de uma criança de cabelos dourados. Contemplando cenas assim em casas do interior inglês, num clima chuvoso, muitos sonhariam em atravessar o canal da Mancha na primeira oportunidade. Como Joseph Addison observou, em 1712: “Achamos as Obras da Natureza tanto mais agradáveis quanto mais se assemelham às da Arte.”

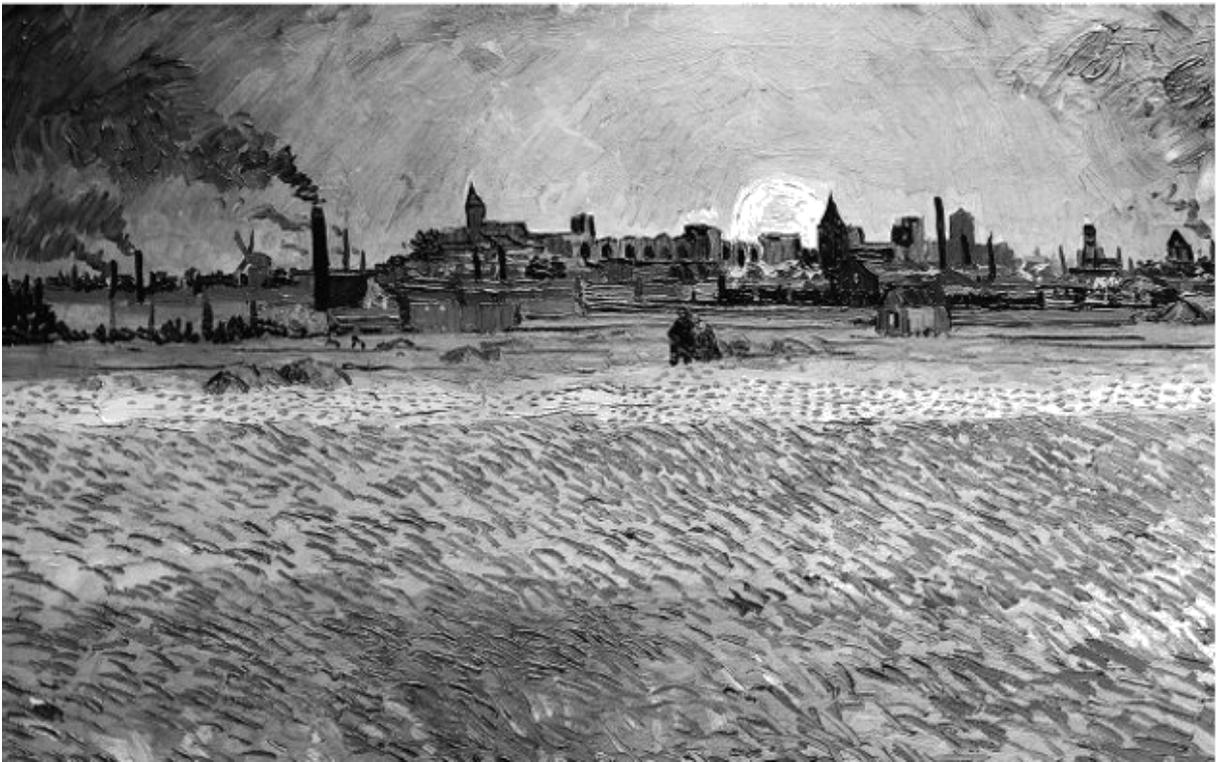
Infelizmente para as criações da Natureza britânica, durante muito tempo foram poucas as obras de arte que se assemelharam a elas. Porém, ao longo do século XVIII, essa escassez foi gradualmente superada, assim como, com sincronia inusitada, a relutância dos britânicos em viajar por suas próprias ilhas. Em 1727, o poeta James Thomson publicou *As estações*, celebrando a vida agrícola e a paisagem do sul da Inglaterra. Seu sucesso chamou a atenção para a obra de outros “poetas lavradores”: Stephen Duck, Robert Burns e John Clare. Pintores também começaram a levar em conta seu país. Lorde Shelburne encomendou a Thomas Gainsborough e George Barrett uma série de paisagens para sua residência em Wiltshire, Bowood, declarando sua intenção de “estabelecer as bases para uma escola paisagística britânica”. Richard Wilson pintou o Tâmsa perto de Twickenham; Thomas Hearne pintou o castelo de Goodrich;

Philip James de Louthembourg, a abadia de Tintern; e Thomas Smith, Derwentwater e Windermere.

Mal teve início o processo, houve uma explosão no número de pessoas viajando pelas ilhas. Pela primeira vez, o vale do Wye se encheu de turistas, assim como as montanhas no norte do País de Gales, Lake District e as Terras Altas da Escócia — uma história que parece confirmar à perfeição a alegação de que tendemos a buscar certos cantos do mundo apenas depois de pintados e descritos por artistas.

A teoria deve ser, é claro, um imenso exagero, tão imenso quanto a afirmação de que ninguém prestava atenção ao *fog* londrino antes de Whistler ou aos ciprestes da Provença antes de Van Gogh. A arte não pode, sozinha, gerar esse tipo de entusiasmo, que tampouco deriva de sentimentos desconhecidos àqueles que não são artistas: ela simplesmente contribui para o entusiasmo e nos ajuda a ser mais conscientes de sentimentos que talvez experimentássemos apenas de maneira hesitante ou apressada.

No entanto, isso pode ser — como aparentemente percebeu o departamento de turismo em Arles — o suficiente para influenciar a escolha do lugar que visitaremos no próximo ano.



Vincent van Gogh, *Pôr do sol: campos de trigo próximos de Arles*, 1888

VIII

# Da posse da beleza

					
	<i>Lake District</i>				
Lugares	 <i>Madri</i>	 <i>Amsterdã</i>	 <i>Barbados</i>	 <i>Zona portuária de Londres</i>	
Guia	<i>John Ruskin</i> 				

1.

Entre todos os lugares que frequentamos sem olhar adequadamente ou que nos deixam indiferentes, alguns poucos se destacam com um impacto que nos abala e nos obriga a levá-los em conta. Eles têm uma qualidade que poderia ser chamada, de forma canhestra, de beleza. O que pode não envolver algo atraente ou qualquer das características óbvias que guias de viagem associam aos lugares bonitos. O recurso a essa palavra pode ser apenas outra maneira de dizer que gostamos de certo lugar.

Houve muita beleza em minhas viagens. Em Madri, a poucos quarteirões de meu hotel havia um terreno baldio cercado por prédios residenciais e por um grande posto de gasolina laranja, com lava-rápido. Certa noite, no escuro, um trem longo e elegante quase vazio passou muitos metros acima do telhado do posto e seguiu seu caminho entre os andares intermediários dos prédios. Com o viaduto visualmente perdido na noite, o trem dava a impressão de flutuar acima da terra, uma proeza tecnológica que parecia mais plausível em virtude de sua forma futurista e da luz verde e pálida, algo fantasmagórica, emanada de suas janelas. No interior dos apartamentos, as pessoas assistiam à televisão ou se movimentavam pela cozinha; ao mesmo tempo, dispersos pelos vagões, os poucos passageiros observavam a cidade ou liam jornais: o início de uma viagem para Sevilha ou Córdoba que terminaria muito depois que os lava-louças concluíssem seu ciclo e as televisões fossem silenciadas. Os passageiros e os moradores dos apartamentos prestavam pouca atenção uns nos outros; suas vidas seguiam rumos que jamais se encontrariam, exceto por um breve momento na retina de um observador que dava uma caminhada para fugir de um triste quarto de hotel.

Em Amsterdã, num pátio atrás de uma porta de madeira, havia uma velha parede de tijolos que, apesar do vento forte soprando pelos canais e fazendo-nos lacrimejar, se aquecera lentamente no frágil sol do início da primavera. Tirei as mãos dos bolsos e passei-as pela superfície nodosa e

esburacada dos tijolos. Eles pareciam leves e prontos para ruir. Tive um impulso de beijá-los, de sentir melhor uma textura que me lembrava blocos de pedra-pomes ou pedaços de *halvah* numa delicatessen libanesa.

Em Barbados, na costa oriental, contemplei um mar violeta profundo que continuava até o litoral da África. A ilha, subitamente, parecia pequena e vulnerável, e sua vegetação teatral de flores silvestres cor-de-rosa e de árvores desgrenhadas, um protesto tocante contra a sóbria monotonia do mar. Em Lake District, lembro-me da paisagem, ao alvorecer, de nossa janela na pousada Mortal Man: colinas de rochas silurianas cobertas com delicada relva sobre a qual pairava uma camada de névoa. As colinas ondulavam como se fizessem parte da espinha dorsal de um animal gigantesco que se deitou para dormir e poderia, a qualquer momento, despertar e erguer-se a uma altura de vários quilômetros, sacudindo carvalhos e sebes como mera penugem agarrada à sua jaqueta de feltro verde.

2.

Um impulso dominante ao nos depararmos com a beleza é o desejo de nos agarrar a ela: possuí-la e conferir-lhe peso em nossas vidas. Sentimos a necessidade de dizer: “Eu estive aqui, vi isso e foi importante para mim.”

Mas a beleza é fugaz, é frequentemente encontrada em lugares aos quais poderemos nunca voltar ou resulta de uma rara conjunção de estação do ano, luz e clima. Como, então, possuí-la? Como agarrar-se ao trem flutuante, aos tijolos que parecem *halvah* ou ao vale inglês?

Uma das alternativas é a câmera fotográfica. Retratos podem aliviar a comichão por posse desencadeada pela beleza de um lugar; nossa ansiedade em relação à perda de uma cena preciosa pode diminuir a cada clique do obturador. Ou podemos tentar deixar uma marca física num lugar belo, quem sabe com a esperança de torná-lo mais presente em nós ao nos fazermos mais presentes nele. Em Alexandria, diante da Coluna de Pompeu, poderíamos tentar inscrever nosso nome no granito, para seguir o

exemplo de Thompson, de Sunderland, o amigo de Flaubert (“Não se pode ver a coluna sem ver o nome de Thompson e, conseqüentemente, sem se pensar em Thompson. Esse cretino tornou-se parte do monumento, perpetuando-se junto com ele. (...) Todos os imbecis são mais ou menos como Thompson de Sunderland”). Uma medida mais moderada seria comprar algo — uma tigela, uma caixa laqueada ou um par de sandálias (Flaubert adquiriu três tapetes no Cairo) — para nos lembrar do que perdemos, como uma mecha de cabelo que cortamos de um amante que se vai.

3.

John Ruskin nasceu em Londres, em fevereiro de 1819. Uma parte central de sua obra giraria em torno de como podemos nos apossar da beleza de certos lugares.

Desde a infância, ele se mostrava surpreendentemente atento às mínimas características do mundo visual. Lembrava que, aos três ou quatro anos: “Podia passar meus dias traçando os quadriláteros e comparando as cores de meu tapete, examinando os nós na madeira do assoalho ou contando os tijolos nas casas em frente com arrebatados intervalos de empolgação.” Os pais de Ruskin estimularam sua sensibilidade. A mãe o introduziu à natureza; o pai, próspero importador de xerez, lia os clássicos para ele depois do chá e, aos sábados, o levava a um museu. Nas férias de verão, a família viajava pelas Ilhas Britânicas e pelo continente europeu, não por entretenimento ou diversão, mas pela beleza, entendendo por isso basicamente a beleza dos Alpes e das cidades medievais no norte da França e da Itália, especialmente Amiens e Veneza. Viajavam em ritmo lento numa carruagem, nunca mais de oitenta quilômetros por dia, e, a espaços de poucos quilômetros, detinham-se para admirar a paisagem — uma forma de viajar que Ruskin praticaria pelo resto da vida.

A partir de seu interesse pela beleza e por sua posse, Ruskin chegou a cinco conclusões principais. Primeiro, a beleza resulta de uma variedade complexa de fatores que afetam a mente psicológica e visualmente. Segundo, os seres humanos têm uma tendência inata a reagir à beleza e desejar possuí-la. Terceiro, existem muitas expressões inferiores desse desejo, entre elas o desejo de comprar souvenirs e tapetes, de inscrever o próprio nome em colunas e de tirar fotografias. Quarto, existe apenas uma maneira de se apossar realmente da beleza, que é *entendendo-a*, tornando-nos conscientes dos fatores (psicológicos e visuais) responsáveis por ela. E, finalmente, a maneira mais eficiente para buscar esse entendimento consciente é pela tentativa de descrever lugares belos através da arte, da escrita ou do desenho, a despeito de termos ou não algum talento para tal.

4.

Entre 1856 e 1860, a maior preocupação intelectual de Ruskin foi ensinar as pessoas a desenhar: “A arte do desenho, que é de mais real importância para a espécie humana do que a escrita e deveria ser ensinada a todas as crianças exatamente como o é a escrita, tem sido tão negligenciada e maltratada que não encontramos um homem em mil, mesmo entre seus declarados professores, que conheça seus princípios básicos.”

Para começar a retificar o problema, Ruskin publicou dois livros, *The Elements of Drawing* [Elementos de desenho], em 1857, e *The Elements of Perspective* [Elementos de perspectiva], em 1859, e ofereceu uma série de palestras no Working Men’s College em Londres, onde instruiu aos alunos — essencialmente artesãos *cockney* — noções de sombreado, cor, dimensão, perspectiva e enquadramento. As palestras tiveram grande procura e os livros foram um sucesso crítico e comercial, confirmando em Ruskin a convicção de que o desenho não deveria ser reservado a alguns: “Qualquer pessoa dispõe de uma capacidade satisfatória e acessível para aprender a desenhar, se desejar, da mesma forma como praticamente todas

as pessoas têm a capacidade de aprender francês, latim ou aritmética em nível apresentável e útil.”

Qual era o objetivo em desenhar? Ruskin não via paradoxo em insistir que nada tinha a ver com desenhar bem ou com se tornar um artista: “O homem nasce um artista tal como o hipopótamo nasce um hipopótamo, e, assim como ninguém pode *se tornar* uma girafa, ninguém pode se tornar um artista.” Ele não se importava que seus alunos do East End deixassem as aulas incapazes de desenhar qualquer coisa que pudesse ser exibida numa galeria. “Meus esforços não são no sentido de transformar um carpinteiro em artista, mas de torná-lo um carpinteiro mais feliz”, declarou sobre o desenho, em 1857, perante uma comissão real. Queixava-se de que estava longe de ser um artista talentoso. Comentando seus desenhos da infância, zombou: “Em toda a minha vida, nunca vi trabalhos infantis evidenciando tão pouca originalidade ou memória tão escassa. Eu era literalmente incapaz de desenhar o que fosse, um gato, um rato, um barco, uma vassoura.”

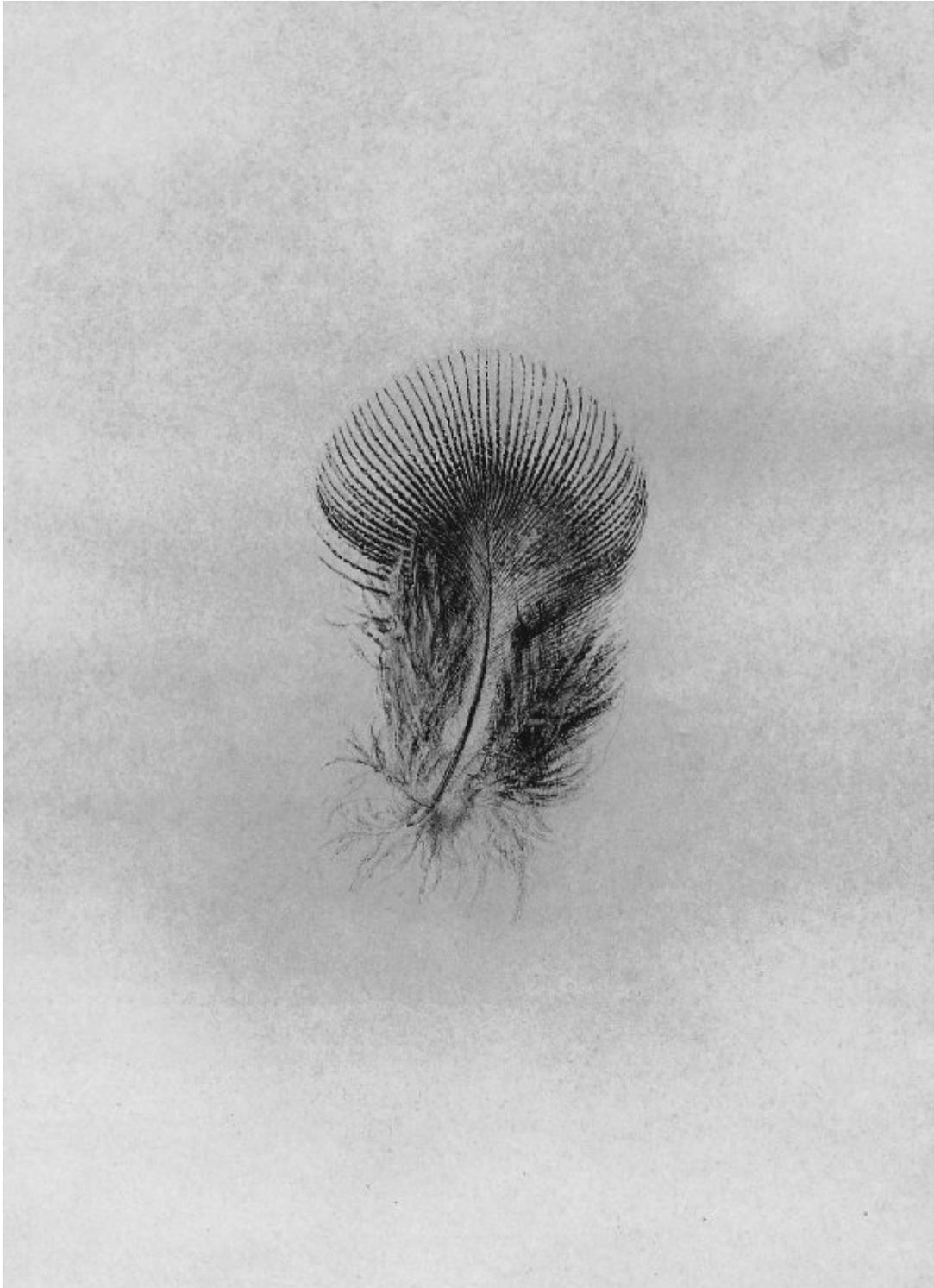
Se o desenho tinha valor mesmo quando praticado por pessoas sem talento, era porque, segundo Ruskin, ele nos ensinava a ver: a reparar, em vez de simplesmente olhar. Nesse processo de recriar com as mãos aquilo que temos diante dos olhos, parecemos mover-nos naturalmente de uma posição de observação despreocupada da beleza para outra em que adquirimos uma compreensão profunda de seus elementos constituintes e, portanto, lembranças mais firmes dela. Um comerciante que estudara no Colégio dos Trabalhadores relataria o que ele e seus colegas ouviram de Ruskin no fim do curso: “Lembrem-se sempre, cavalheiros, que não tentei ensinar-lhes a desenhar, apenas a *ver*. Dois homens caminham por Clare Market. Um deles chega ao fim do percurso sem aprender nada, outro nota um ramo de salsa pendendo da borda do cesto de uma mulher e carrega consigo imagens de beleza que incorporará ao seu trabalho por muitos dias. Quero que vejam coisas como essas.”

Ruskin não se conformava com o quanto era raro as pessoas notarem os detalhes. Ele lastimava a cegueira e a pressa dos turistas modernos, especialmente aqueles que se orgulhavam de atravessar a Europa por trem

em uma semana (serviço oferecido primeiro pela Thomas Cook em 1862): “Nenhuma mudança de lugar à velocidade de 150 quilômetros por hora nos fará um pouquinho mais fortes, felizes ou sábios. No mundo, sempre houve mais do que os homens podiam ver, por mais devagar que caminhassem, e não poderão ver melhor andando depressa. As coisas realmente preciosas são o pensamento e a visão, não o ritmo. A uma bala não adianta ir depressa, e a um homem, sendo verdadeiramente um homem, nenhum mal faz ir devagar, pois sua glória não está no ir, mas em ser.”

Uma medida de nosso hábito de desatenção está em que seríamos considerados estranhos, e talvez perigosos, se nos detivéssemos num lugar e o contemplássemos pelo tempo que um desenhista precisaria para reproduzi-lo. Pelo menos dez minutos de aguda atenção são necessários para desenhar uma árvore; a mais bela árvore raramente detém os passantes por mais de um minuto.

Ruskin associava o desejo de viajar rapidamente a lugares distantes a uma incapacidade de retirar prazer de qualquer lugar e, por extensão, de detalhes como ramos de salsa pendendo da borda de cestos. Num momento de particular frustração com a indústria do turismo, em 1864, ele declarou a uma plateia de ricos industriais em Manchester: “Sua *única* concepção de prazer é viajar em vagões de trem. Vocês construíram uma ponte ferroviária sobre a cachoeira de Schaffenhäusen. Vocês abriram um túnel nos penhascos de Lucerna, junto à capela de Tell, destruíram a costa de Clarens no lago de Genebra; não há um vale tranquilo na Inglaterra que vocês não tenham maculado com ruído nem uma cidade estrangeira em que a disseminação de sua presença não seja marcada pela faminta lepra branca de novos hotéis. Os próprios Alpes vocês consideram como paus de sebo numa feira circense, que escalam para depois escorregar com ‘gritos de prazer’.”



John Ruskin, *Estudo de uma pena de peito de pavão*, 1873

O tom era histérico, mas o dilema era autêntico. A tecnologia pode tornar mais fácil alcançar a beleza, mas não simplifica o processo de sua apreciação ou de sua posse.

O que há, então, de tão errado com a câmera? Nada, pensava Ruskin inicialmente. “Dentre todos os venenos mecânicos que esse terrível século XIX derramou sobre o homem, deu-nos ao menos *um* antídoto”, escreveu ele a respeito da invenção de Louis Jacques Mandé em 1839. Em Veneza, em 1845, ele usou várias vezes um daguerreótipo, deliciando-se com o resultado. Ao pai, escreveu: “Os daguerreótipos tirados sob essa forte luz solar são coisas gloriosas. É quase a mesma coisa que carregar o próprio palácio — cada lasca de pedra e cada mancha estão ali — e, naturalmente, não há erro quanto às proporções.”

Ainda assim, o entusiasmo de Ruskin diminuiu à medida que observou o diabólico problema que a fotografia criara para a maioria de seus praticantes. Em vez de usarem a fotografia como um complemento ao ato ativo e consciente de ver, eles a utilizavam como uma alternativa, prestando menos atenção ao mundo do que antes, confiando que a fotografia automaticamente lhes asseguraria a posse dele.

Na tentativa de explicar seu amor pelo desenho (era raro que viajasse a algum lugar sem fazer alguns esboços), Ruskin observou, certa vez, que ele não decorria de um desejo “de reputação, do bem dos outros ou de vantagens próprias, mas de uma espécie de instinto, *como comer ou beber*”. O que une as três atividades é envolverem a assimilação de elementos desejáveis do mundo, uma transferência do que é bom do exterior para o interior. Na infância, Ruskin amou tanto a aparência da grama que muitas vezes quis comê-la, segundo disse, mas aos poucos descobriu que seria melhor tentar desenhá-la: “Eu costumava deitar sobre ela e desenhar as folhas conforme cresciam — até que cada metro quadrado de campina ou de margem coberta por musgo se tornasse uma *posse* [grifo meu] para mim.”

Mas a fotografia não pode, por si só, garantir esse alimento. A verdadeira posse de uma paisagem depende de um esforço consciente no sentido de observar elementos e entender sua construção. Podemos muito bem ver a beleza apenas abrindo os olhos, mas sua sobrevivência na memória depende de quão intencionalmente a apreendemos. A câmera embaça a distinção entre olhar e notar, entre ver e possuir; pode oferecer-nos a alternativa de um autêntico conhecimento, mas também pode, inadvertidamente, fazer parecer supérfluo o esforço dessa aquisição. Ela sugere que já fizemos todo o trabalho ao tirar a fotografia, ao passo que de fato *comer* um lugar, um bosque, por exemplo, implica fazer-nos uma série de perguntas — “Como os caules se ligam às raízes?”, “De onde vem a névoa?”, “Por que uma árvore parece mais escura do que outra?” — suscitadas e respondidas no ato de desenhar.

5.

Estimulado pela concepção democrática de Ruskin sobre o desenho, tentei praticá-lo em minhas viagens. Quanto ao que desenhar, parecia sensato ser guiado pelo desejo de possuir alguma beleza que antes me fez lançar mão da câmera. Nas palavras de Ruskin: “Sua arte deve ser o elogio de algo que ame. Pode ser apenas o elogio de uma concha ou de uma pedra.”

Decidi desenhar a janela do quarto da pousada Mortal Man, porque estava à mão e porque parecia atraente numa luminosa manhã de outono. O resultado foi um previsível mas instrutivo desastre. Desenhar um objeto, ainda que mal, rapidamente nos conduz de um senso vago quanto à sua aparência a uma consciência precisa de seus elementos constituintes e particularidades. Assim, “uma janela” revela-se constituída de uma série de hastes que mantêm o vidro no lugar, de um sistema de sulcos e entalhes (no hotel, de estilo georgiano), de doze vidraças que poderiam parecer quadradas mas, na verdade, são ligeira e decisivamente retangulares, de uma tinta branca que não parece realmente branca, mas acinzentada, marrom, amarela, cor-de-rosa arroxeado ou verde-claro,

dependendo da luminosidade e da relação dessa luz com o estado da madeira (na borda noroeste da janela, um vestígio de umidade conferia tonalidade rósea à pintura). O vidro tampouco é de todo claro, apresentando minúsculas imperfeições, pequenas bolhas de ar, como um refrigerante gelado, e na superfície havia vestígios de gotas de chuva secas e dos gestos impacientes do pano de uma faxineira.

Desenhar mostra-nos de forma brutal nossa cegueira anterior ante a verdadeira aparência das coisas. Vejamos o caso das árvores. Num trecho de *The Elements of Drawing*, Ruskin discutiu, tratando de suas ilustrações, a diferença entre a maneira como costumamos imaginar os galhos das árvores e como eles se revelam uma vez que os observamos mais de perto com a ajuda de um lápis e um bloco de papel: “O caule não meramente projeta um galho selvagem aqui e ali para seguirem seus caminhos: todos os galhos compartilham um grande impulso, semelhante a uma fonte. Portanto, o tipo genérico de uma árvore não é como *1a*, mas como *1b*, em que todos os ramos levam suas seções menores até a curva-limite. E o tipo de cada ramo individual não é *2a*, mas *2b* — ou seja, aproximando-se da estrutura dos brócolis.”

Eu havia visto muitos carvalhos na vida, mas somente depois de uma hora desenhando um deles, no vale de Langdale (o resultado envergonharia uma criança), comecei a apreciar, e recordar, sua identidade.



1a



1b



2a



2b

John Ruskin, *Galhos*, de *The Elements of Drawing*, 1857

6.

Outro benefício que podemos extrair do desenho é a compreensão dos motivos por trás de nossa atração por certas paisagens e construções. Encontramos explicações para nossos gostos, desenvolvemos uma “estética”, uma capacidade de avaliação da beleza e da feiura. Identificamos com mais precisão o que falta num prédio de que não gostamos e o que contribui para a beleza daquele de que gostamos. Analisamos com mais rapidez uma cena que nos impressiona e pinçamos de onde vem sua força (“a combinação da pedra calcária com o sol do fim de tarde”, “a maneira como as árvores se afunilam na direção do rio”). Passamos de um opaco “gosto” para “gosto porque...” e, em seguida, para uma generalização a respeito do apreciável. Embora tenham valor meramente exploratório, as leis da beleza vêm à mente: é melhor que a luz recaia sobre os objetos lateralmente, não de cima; cinza combina com verde; para que uma rua dê a sensação de espaço é preciso que a altura dos prédios não seja maior que a largura da rua.

E, com base nessa atenção consciente, lembranças mais sólidas podem ser estabelecidas. Parece desnecessário inscrever nosso nome na Coluna de Pompeu. Segundo Ruskin, desenhar permite-nos “fixar a nuvem ao se esvanecer, a folha, em seu tremular, e as sombras, em sua mutação”.

Resumindo o que tentara fazer em quatro anos de ensino e redação de manuais sobre desenho, Ruskin explicou que fora movido por um desejo de “dirigir agudamente a atenção das pessoas para a beleza da obra de Deus no universo material”. Pode valer a pena citar na íntegra um trecho em que Ruskin demonstrou o que exatamente poderia envolver, em termos concretos, essa estranha ambição: “Imaginemos que duas pessoas saem para uma caminhada; uma tem talento para o desenho e a outra, nenhuma inclinação desse tipo. Ambas passam por um caminho verdejante. Haverá uma grande diferença na paisagem percebida pelos dois indivíduos. Um deles verá um caminho e árvores, perceberá que as

árvores são verdes, apesar de não pensar a respeito, verá que o sol brilha e que isso tem um efeito animador, e só! Mas o que verá o desenhista? Seu olho está acostumado a investigar a causa da beleza, penetrando seus recantos mais ínfimos. Ele olha para o alto e observa como a luz do sol se subdivide e se salpica entre as folhas resplandecentes até que o ar esteja tomado pela luz esmeralda. Verá, aqui e ali, um ramo surgindo entre o véu das folhas, verá o musgo verde-esmeralda brilhando como uma joia e os variados e fantásticos líquens, brancos e azuis, violetas e vermelhos, todos misturados num único manto de beleza. Então, surgem os troncos cavernosos e as raízes contorcidas agarrando-se com suas presas serpenteantes ao declive íngreme, cuja superfície relvosa é recoberta por flores de mil tonalidades. Não vale a pena ver isso? Mas, se não for um desenhista, você passará pelo caminho verdejante e, ao voltar para casa, nada terá a dizer ou a pensar a respeito, senão que passou por esse e aquele caminho.”



John Ruskin, *Caranguejo*, c. 1870-1871

7.

Ruskin não se limitou a nos estimular a desenhar em nossas viagens; considerou também que deveríamos escrever ou, como disse, “pintar com palavras” para cimentar nossas impressões da beleza. Por mais respeitado que fosse por seus desenhos, eram suas pinturas com palavras que melhor capturavam a imaginação do público e que foram responsáveis por sua fama no final do período vitoriano.

Lugares atraentes costumam conscientizar-nos de nossa inadequação com a linguagem. Em Lake District, escrevendo um cartão-postal para um amigo, expliquei — algo aflito e apressado — que a paisagem era bela e que o clima apresentava umidade e ventos. Ruskin consideraria que tal prosa derivava mais de preguiça do que de incapacidade. Sustentava que todos somos capazes de produzir pinturas com palavras adequadas. Um fracasso, nesse sentido, resultava apenas de não nos fazermos perguntas suficientes, de não sermos mais precisos na análise do que vimos e sentimos. Em vez de nos contentarmos com a ideia de que um lago é bonito, deveríamos perguntar-nos mais vigorosamente: “O que, em particular, é atrativo nesse depósito d’água? Quais associações cabem aqui? Qual palavra poderia descrevê-lo melhor que ‘grande’?” O produto final poderia não ser marcado pela genialidade, mas ao menos seria motivado pela busca da representação autêntica de uma experiência.

Ao longo de toda a sua vida adulta, Ruskin sempre se sentiu frustrado com a recusa de ingleses polidos e educados em falar sobre o clima com suficiente profundidade: “É estranho quão pouco as pessoas sabem sobre o céu. Nunca lhe damos atenção, nunca pensamos a respeito dele, mas o contemplamos apenas como uma sucessão de acidentes monótonos e insignificantes, comuns e inúteis demais para justificarem um momento de cuidado ou um olhar de admiração. Se em nossos momentos de total ociosidade e insipidez nos voltamos para o céu como um último recurso, sobre qual de seus fenômenos conversamos? Um diz que o tempo anda

úmido, outro, que tem ventado bastante, outro ainda, que está quente. Quem, entre toda essa gente palradora, pode me falar das formas e dos precipícios da cadeia de montanhas altas que hoje, ao meio-dia, cercava o horizonte? Quem viu o fino raio de sol que veio do sul, incidindo sobre seus cumes até que derretessem e se desfizessem numa poeira de chuva azul? Quem viu a dança das nuvens mortas quando elas foram abandonadas pela luz do sol na noite passada e o vento oeste soprou-as como folhas secas?”

A resposta era, naturalmente, o próprio Ruskin, que gostava de se vangloriar, em outra analogia entre a função da arte e os atos de comer e beber, de que engarrafava os céus com o mesmo cuidado que seu pai dedicava ao engarrafamento do xerez importado. Eis aqui dois trechos de seu diário sobre dias de engarrafamento do céu em Londres no outono de 1857:

*1º de novembro:* Manhã com vermelhidão, ondas em escarlate suave acentuado nas bordas e evoluindo para violeta. Nuvens cinzentas movendo-se lentamente sob elas, a partir do sudoeste, amontoados de cúmulos cinzentos — entre as nuvens passageiras e os cirros — no horizonte. Parece indicar um dia extraordinário (...) Violeta e azul a distância, raios de sol envoltos em névoa nas árvores e nos campos verdes (...) Note-se o efeito delicado das folhas douradas espalhadas no céu azul e o castanheiro-da-índia, esguio e pequeno, escuro contra as estrelas.

*3 de novembro:* Alvorecer violeta, ruborizado, delicado. Grupo de nuvens cinzentas e pesadas às seis horas. Em seguida, aparecendo através delas, uma nuvem violeta iluminada; céu aberto e amarelo pálido por cima — nuvens cinzentas e mais escuras passando obliquamente, a partir do sudoeste, movendo-se com rapidez ainda que sem sair do lugar e, por fim, se dissolvendo. Expansão para um céu de luz metálica sobre cinza — evoluindo para uma manhã cinzenta.

A eficácia da pintura com palavras de Ruskin decorria de seu método de não apenas descrever a aparência dos lugares (“a relva era verde; a terra, marrom acinzentada”), mas analisar seu efeito em nós como linguagem psicológica (“a relva parecia *expansiva*; a terra, *tímida*”). Ele percebeu que muitos lugares nos parecem belos não em função de critérios estéticos — porque as cores combinam ou há simetria e proporção —, mas por fatores psicológicos, por incorporarem valores ou estados de espírito importantes para nós.

Certa manhã, em Londres, ele observava cúmulos da janela. Uma descrição factual poderia dizer que formavam uma muralha quase totalmente branca, com alguns espaçamentos permitindo a passagem de raios do sol. Mas Ruskin abordou o tema de maneira mais psicológica: “O autêntico cúmulo, a mais majestosa das nuvens (...) quase sempre é imune ao vento; os movimentos de suas massas são *solenes*, contínuos, *inexplicáveis*, constantes avanços ou recuos, como se fossem *animadas* por uma *vontade interior* ou compelidas por uma força invisível [grifos meus].”

Nos Alpes, ele descreveu pinheiros e rochas em termos igualmente psicológicos: “Nunca consigo passar muito tempo sem me assombrar sob um penhasco alpino, contemplando seus pinheiros erguidos nas saliências inacessíveis e nas protuberâncias perigosas de uma enorme parede, em ajuntamentos tranquilos, cada um como a sombra do que está ao lado — eretos, fixos, *sem se conhecer uns aos outros*. Não podemos alcançá-los, não podemos gritar para eles — essas árvores nunca *ouviram* a voz humana, estão muito acima de qualquer som à parte o evento. Nenhum pé jamais pisou folhas deles caídas. Lá se mantêm, *desconfortáveis* e, ainda assim, com tal *vontade de ferro* que a própria rocha parece recurvada e arrasada ao seu lado — *frágil, débil, inconsistente* em comparação à energia sombria de uma *vida delicada* e da *monotonia de um orgulho encantado*.”



*Nuvens*, gravura de J. C. Armytage com base em desenho de J. M. W. Turner, extraído de *Modern Painters*, de John Ruskin, vol. 5, 1860

Por meio dessas descrições psicológicas, parecemos aproximar-nos da resposta à pergunta de por que um lugar nos impressiona. Chegamos mais perto do objetivo ruskiniano de compreensão do que amamos.

9.

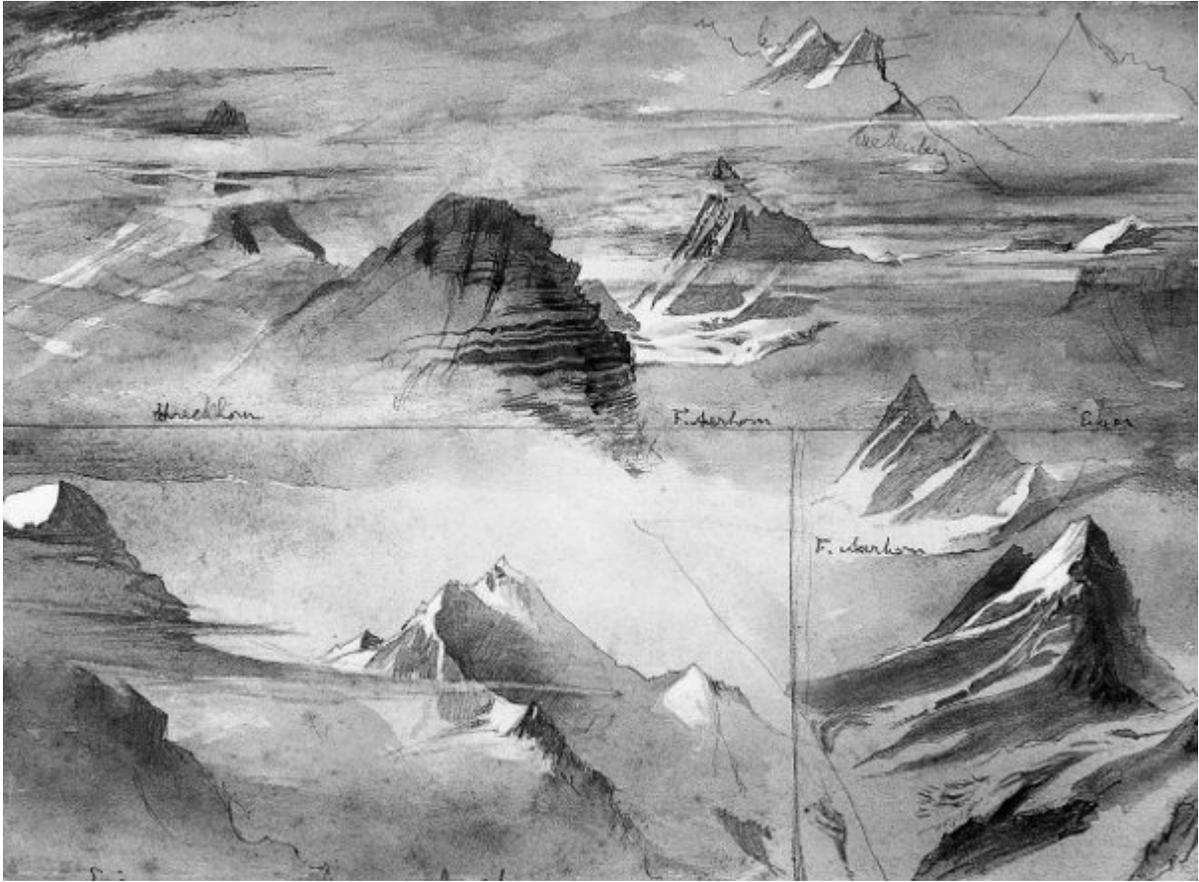
Difícilmente seria possível imaginar que o homem estacionado à beira da calçada, em frente a um conjunto de grandes prédios comerciais, pintava com palavras. A única indicação nesse sentido era um bloco de notas pressionado contra o volante, em que ele eventualmente rabiscava algo entre longos períodos de contemplação.

Eram 23h30 e eu dirigia pela zona portuária havia horas, parando para tomar um café no London City Airport (onde, nostálgico, eu tinha contemplado o último voo, um Crossair Avro RJ85, ganhar o céu rumo a Zurique — ou rumo ao “Qualquer lugar! Qualquer lugar!” de Baudelaire). Voltando para casa, encontrei as gigantescas torres iluminadas da West India Docks. Os escritórios não pareciam ter qualquer ligação com a paisagem ao redor, de casas modestas e pouco iluminadas. Combinariam melhor à beira do Hudson ou ao lado do ônibus espacial no Cabo Canaveral. Fumaça saía de duas torres adjacentes, e toda a região fora pintada com uma camada homogênea e esparsa de névoa. As luzes ainda estavam acesas na maioria dos andares e, mesmo a distância, era possível ver computadores, salas de reunião, vasos de plantas e quadros de aviso no interior do prédio.

Era uma bela cena e, junto com a impressão de beleza, surgiu o desejo de possuir, um desejo que, segundo Ruskin, somente a arte poderia satisfazer apropriadamente.

Comecei a pintar com palavras. As passagens descritivas vinham com mais facilidade: os prédios eram altos, o topo de uma das torres parecia uma pirâmide, havia luzes vermelho-rubi na lateral, o céu não era negro, mas amarelo-alaranjado. Entretanto, como uma descrição factual não

parecia me ajudar a distinguir por que a cena era impressionante, tentei analisar sua beleza em termos mais psicológicos. A força da cena parecia localizada no efeito da noite e da névoa sobre as torres. A noite chamava a atenção para aspectos dos escritórios despercebidos durante o dia. Iluminados pelo sol, eles podiam parecer normais, espelhando perguntas com tanta eficiência quanto suas janelas espelhavam olhares. Mas a noite desfazia esse apelo à normalidade, permitia-nos ver o interior e pensar em como eram estranhos, assustadores e admiráveis. Os escritórios encarnavam ordem e cooperação entre milhares de pessoas, mas, ao mesmo tempo, controle e tédio. A visão burocrática de seriedade era comprometida ou, ao menos, questionada pela noite. Na escuridão, nos perguntamos para que servem os quadros de aviso e os terminais de computador: não que sejam inúteis, mas porque podem parecer mais estranhos e incertos do que a luz do dia indicava.



John Ruskin, *Picos alpinos*, 1846(?)

Ao mesmo tempo, a névoa provocava nostalgia. Como acontece com cheiros, noites enevoadas podem nos levar a outras épocas em que também as vivenciamos. Pensei em certas noites quando cursava a universidade, caminhando para casa em meio a campos esportivos iluminados, e nas diferenças entre minha vida na época e agora, o que me levou a uma tristeza ao mesmo tempo doce e amarga em relação às dificuldades que então eu enfrentava e às coisas preciosas perdidas desde então.

A essa altura, havia pedacinhos de papel por todo o carro. O padrão da pintura com palavras não estava muito acima de meu desenho infantil de um carvalho no vale de Langdale. Mas o objetivo não era a qualidade. Pelo menos, eu tentara seguir um daqueles que Ruskin considerava os objetivos gêmeos da arte: entender a dor e perscrutar as origens da beleza.

E, como ele comentou na presença de uma série de desenhos disformes feitos por um grupo de alunos em suas viagens pelo interior da Inglaterra: “Considero que a visão é mais importante do que o desenho e prefiro ensinar desenho para que meus alunos aprendam a amar a natureza a ensinar a contemplar a natureza para que aprendam a desenhar.”

RETORNO

*IX*

## Do hábito

Lugar	
	<i>Hammersmith, Londres</i>
Guia	<i>Xavier de Maistre</i>
	

1.

Retornei de Barbados para Londres e constatei que a cidade se recusava teimosamente a mudar. Eu havia visto céus azuis e anêmonas gigantes, havia dormido em bangalôs de rafia e comido peixes exóticos, havia nadado ao lado de filhotes de tartaruga e lido à sombra de coqueiros. Mas minha cidade natal não se impressionava. Ainda chovia. O parque era um verdadeiro lago e o céu se mostrava fúnebre. Quando estamos de bom humor e faz sol, parece tentador estabelecer uma ligação entre o que acontece dentro e fora de nós, mas o aspecto de Londres à minha volta era um lembrete da indiferença do mundo a qualquer acontecimento na vida de seus habitantes. Eu sentia certo desespero por estar em casa. Sentia que no planeta havia poucos lugares piores do que aquele onde eu estava fadado a passar o resto de minha existência.

2.

A única causa da infelicidade do homem é não saber como ficar quieto em seu quarto.

Pascal, *Pensées* [Pensamentos], 136

3.

Entre 1799 e 1804, Alexander von Humboldt viajou pela América do Sul, posteriormente intitulado o relato do que havia visto de *Viagens às regiões equinociais do novo continente*.

Nove anos antes, na primavera de 1790, um francês de 27 anos, Xavier de Maistre, fez uma viagem ao redor de seu quarto, posteriormente intitulado o que havia visto de *Viagem ao redor do meu quarto*. Satisfeito com suas experiências, De Maistre empreendeu, em 1798, uma segunda

viagem. Dessa vez, viajou durante a noite e se aventurou até o peitoril da janela, posteriormente intitulado a experiência de *Expedição noturna ao redor de meu quarto*.

Duas abordagens a viajar: *Viagens às regiões equinociais do novo continente* e *Viagem ao redor do meu quarto*. Para a primeira, foram necessários trinta volumes de bagagem, dez mulas, quatro intérpretes, um cronômetro, um sextante, dois telescópios, um teodolito Borda, um barômetro, uma bússola, um higrômetro, cartas de apresentação do rei da Espanha e um revólver. Para a segunda, um pijama de algodão cor-de-rosa e azul.

Xavier de Maistre nasceu em 1763, na pitoresca cidade de Chambéry, ao pé dos Alpes franceses. De natureza romântica e intensa, ele gostava de ler, especialmente Montaigne, Pascal e Rousseau, e de pinturas, particularmente as cenas domésticas holandesas e francesas. Aos 23 anos, De Maistre apaixonou-se pela aeronáutica. Três anos antes, Etienne Montgolfier alcançara renome internacional ao construir um balão que voou durante oito minutos sobre o palácio de Versalhes, tendo como passageiros uma ovelha chamada Montauciel (“subir ao céu”), um pato e um galo. De Maistre e um amigo confeccionaram, com papel e arame, um par de asas gigantescas e planejaram voar para a América. Mas não tiveram êxito. Dois anos depois, De Maistre garantiu seu lugar num balão de ar quente e flutuou por alguns momentos sobre Chambéry antes que a engenhoca caísse numa floresta de pinheiros.

Então, em 1790, vivendo num quarto modesto no alto de um prédio em Turim, De Maistre inventou uma modalidade de viagem que faria sua fama: a viagem ao redor do quarto.

Na apresentação da *Viagem ao redor do meu quarto*, o irmão de Xavier, o teórico político Joseph de Maistre, enfatizou que não era a intenção do autor menosprezar os feitos heroicos de grandes viajantes do passado: “Fernão de Magalhães, Drake, Anson e Cook.” Magalhães descobrira uma rota ocidental para as ilhas Molucas, contornando a extremidade meridional da América do Sul; Drake circum-navegara o globo; Anson traçara mapas marítimos precisos das Filipinas; Cook confirmara a

existência de um continente meridional. “Foram, sem dúvida, homens notáveis”, escreveu Joseph; seu irmão apenas descobrira uma maneira de viajar que poderia ser infinitamente mais prática para quem não fosse tão corajoso ou tão rico quanto eles.

“Milhões de pessoas que antes jamais ousaram viajar, outras que não puderam fazê-lo e outras, ainda mais numerosas, que sequer pensaram em viajar poderão agora seguir meu exemplo”, explicou Xavier ao se preparar para sua jornada. “As criaturas mais indolentes não terão motivos para hesitar antes de buscar prazeres que não lhes custarão dinheiro nem esforço.” Ele recomendava as viagens ao redor do quarto particularmente aos pobres e aos que temiam tempestades, assaltos e penhascos altos.

4.

Infelizmente, a viagem pioneira de De Maistre, mais ou menos como sua máquina voadora, não foi muito longe.

A história começa bem. De Maistre tranca a porta e se mete em seu pijama azul e cor-de-rosa. Sem precisar de bagagem, viaja até o sofá, o maior móvel do quarto. Tendo assim sacudido sua letargia habitual, ele o contempla com novos olhos e redescobre algumas qualidades. Admira a elegância dos pés e se lembra das horas agradáveis que passara acomodado em suas almofadas, sonhando com o amor e o progresso na carreira. Do sofá, De Maistre espia a cama. Mais uma vez, do ponto de vista privilegiado de um viajante, aprende a apreciar essa complexa peça de mobiliário. Sente-se grato pelas noites que passou nela e se orgulha de que os lençóis quase combinem com seu pijama. “Recomendo a todos os homens que puderem que comprem roupas de cama cor-de-rosa e brancas”, escreve ele, pois são cores capazes de induzir tranquilidade e devaneios agradáveis em alguém de sono leve.

A partir daí, no entanto, De Maistre pode ser acusado de perder de vista o objetivo principal de seu empreendimento. Ele envereda por longas e cansativas digressões sobre sua cachorra, Rosinne, sua amada, Jenny, e

seu fiel criado, Joannetti. Os viajantes em busca de um relato específico sobre viagens ao redor do quarto correm o risco de fechar *Viagem ao redor do meu quarto* sentindo-se um pouco traídos.

Ainda assim, a obra de De Maistre emana de uma percepção profunda e sugestiva: o prazer que extraímos das viagens talvez dependa mais do estado de espírito em que viajamos do que do destino. Se pudéssemos aplicar o estado de espírito de quem viaja aos nossos lugares, constataríamos que esses lugares não são menos interessantes do que os desfiladeiros em montanhas altas e as florestas cheias de borboletas da América do Sul vista por Humboldt.

Mas o que é o estado de espírito de viajante? Pode-se dizer que a receptividade é sua principal característica. Aproximamo-nos de novos lugares com humildade. Não trazemos ideias rígidas sobre o que é interessante. Causamos irritação aos moradores locais porque paramos em trechos em obras da pista, obstruímos o caminho em ruas estreitas e admiramos o que eles consideram detalhes pequenos e estranhos. Corremos o risco de ser atropelados porque ficamos intrigados com o telhado de um prédio governamental ou com a inscrição de uma parede. Pensamos que um supermercado ou um salão de cabeleireiros é especialmente fascinante. Exploramos de forma interminável a apresentação de um cardápio ou as roupas dos apresentadores do noticiário noturno. Estamos atentos às camadas de história por baixo do presente, tomamos notas e tiramos fotos.

Nosso ambiente doméstico, por outro lado, encontra-nos mais acomodados em nossas expectativas. Estamos convencidos de ter descoberto tudo o que é interessante numa vizinhança basicamente por ter vivido ali durante muito tempo. Parece inimaginável que haja algo novo a ser descoberto num lugar em que vivemos há uma década ou mais. Estamos habituados e, portanto, cegos.

De Maistre tentou sacudir nossa passividade. Em seu segundo volume de viagens pelo quarto, *Expedição noturna à roda de meu quarto*, foi até a janela e contemplou o céu noturno. A beleza o frustrou por cenas assim comuns não serem mais geralmente apreciadas: “Como poucas pessoas

estão agora se deliciando com esse espetáculo sublime que o céu apresenta inutilmente à humanidade adormecida! O que poderia custar aos que saíram para uma caminhada ou se acotovelam à entrada de um teatro olhar para o alto por um momento e admirar as constelações brilhantes que reluzem sobre suas cabeças?” O motivo de não olharem era que nunca o haviam feito antes. Caíram no hábito de considerar seu universo tedioso — e ele atendeu devidamente às suas expectativas.

5.

Tentei viajar ao redor de meu quarto, mas era tão pequeno, mal tendo espaço para uma cama, que cheguei à conclusão de que a mensagem de De Maistre poderia revelar-se mais gratificante se aplicada à vizinhança como um todo.

Então, num dia claro de março, por volta das 15 horas, semanas depois de meu retorno de Barbados, saí numa viagem ao espírito de De Maistre pelo bairro de Hammersmith. Pareceu estranho sair no meio do dia sem objetivo específico em mente. Uma mulher e duas crianças louras caminhavam pela rua principal, cheia de lojas e de restaurantes. Um ônibus de dois andares parara para recolher passageiros em frente a um pequeno parque. Um *outdoor* gigantesco anunciava molho de carne. Quase diariamente eu andava por essa rua para chegar à estação de metrô e não estava acostumado a considerá-la outra coisa senão um meio para alcançar meu objetivo. As informações que contribuía para que eu atingisse atraíam minha atenção, o resto era considerado irrelevante. Eu estava atento, portanto, à quantidade de pessoas na calçada, pois elas podiam atrapalhar meu avanço, enquanto seus rostos e suas expressões eram tão invisíveis para mim quanto os formatos dos prédios ou a atividade nas lojas.



○ quarto do autor

Mas nem sempre foi assim. Quando me mudei para o bairro, minha atenção era menos estritamente focada. Na época, eu ainda não me dedicava tão firmemente à meta de chegar rápido à estação de metrô.

Ao entrarmos num espaço novo, nossa sensibilidade é atraída por um número de elementos que aos poucos reduzimos de acordo com a função que atribuímos ao lugar. Das quatro mil coisas que poderiam ser vistas e consideradas numa rua, terminamos conscientes de poucas: a quantidade de seres humanos em nosso caminho, a densidade do trânsito e a probabilidade de chuva. Um ônibus, que inicialmente poderíamos encarar estética ou mecanicamente ou como um gatilho para pensamentos a respeito de comunidades urbanas, torna-se simplesmente uma caixa para nos conduzir o mais rápido possível por uma região que poderia perfeitamente não existir, tão desvinculada está de nosso objetivo principal, fora do qual tudo é escuridão, tudo é invisível.

Eu impusera à rua um padrão de interesses, o que não deixou espaço para crianças louras, anúncios de molho de carne, pedras de calçamento, cores nas fachadas das lojas ou expressões de homens de negócios ou de aposentados. A força de meu objetivo principal me retirara a vontade de refletir sobre a estrutura do parque ou sobre a mistura inusitada de arquitetura georgiana, vitoriana e eduardiana no mesmo quarteirão. Minhas caminhadas pela rua foram extirpadas de qualquer atenção à beleza, de pensamentos associativos, do menor sentimento de assombro ou de gratidão, de qualquer digressão filosófica desencadeada por elementos visuais. E, em seu lugar, havia simplesmente a necessidade insistente de chegar o mais rápido possível ao metrô.

Seguindo De Maistre, todavia, tentei reverter o processo do hábito, desvinculando os ambientes ao meu redor dos usos que lhes atribuíra até então. Obriguei-me a obedecer a um tipo de comando mental: olhar ao meu redor como se nunca tivesse estado naquele lugar antes. E, aos poucos, minhas viagens começaram a dar frutos.

Sob a ordem de considerar tudo como tendo interesse potencial, os objetos liberavam camadas latentes de valor. Uma série de lojas que até então eu considerava como um largo bloco avermelhado e indiferente adquiria identidade arquitetônica. Havia pilastras georgianas ao redor de uma loja de flores e carrancas em estilo gótico vitoriano tardio no alto de um açougue. Um restaurante parecia cheio de pessoas, não de formas. Num prédio de escritórios de fachada envidraçada, notei certas pessoas gesticulando numa sala de reuniões do primeiro andar. Alguém traçava um gráfico em um projetor. Ao mesmo tempo, do outro lado da rua, em frente ao escritório, um homem depositava novas placas de concreto para pavimentação, modelando cuidadosamente suas bordas. Entrei num ônibus e, em vez de mergulhar instantaneamente em preocupações pessoais, tentei conectar-me com os outros passageiros de forma imaginativa. Ouvi uma conversa na fileira à minha frente. Alguém que trabalhava em um escritório, aparentemente uma pessoa em elevada posição hierárquica, não entendia algo. Eles se queixavam da ineficiência dos outros, mas não refletiram sobre como poderiam estar contribuindo com essa ineficiência. Pensei na infinidade de vidas transcorrendo ao mesmo tempo em diferentes níveis numa cidade. Pensei na semelhança entre as queixas — sempre o egoísmo, sempre a cegueira — e na velha verdade psicológica de que aquilo de que nos queixamos sobre os outros é o que se queixarão sobre nós.

A vizinhança não ganhou apenas pessoas e prédios mais definidos, passando também a reunir ideias. Pensei na nova riqueza que se espalhava pela região. Perguntei-me por que gostava tanto de arcos nos portões de estações ferroviárias e de viadutos que cruzam o céu.

Viajar sozinho parecia uma vantagem. Nossa reação ao mundo é decisivamente moldada pelas pessoas que nos acompanham, trabalhamos nossa curiosidade para nos adaptarmos às expectativas de outros. Eles podem ter uma visão específica a nosso respeito, impedindo sutilmente que se manifestem certos aspectos de nossa personalidade: “Não imaginava que você se interessasse por passarelas”, poderiam sugerir, de maneira intimidante. Observados de perto por alguém, podemos nos sentir

inibidos quanto à observação de outros, preocupados em nos adaptar às perguntas e aos comentários de quem nos acompanha, compelidos a parecer mais normais do que seria bom para nossa curiosidade. Mas eu não tinha essas preocupações, estando sozinho em Hammersmith no meio da tarde. Sentia-me livre para agir um pouco estranhamente. Esbocei a janela de uma loja de ferragens e pintei com palavras a passarela.

6.

De Maistre não era apenas um viajante em seu próprio quarto. Foi também um grande viajante no sentido tradicional. Visitou a Itália e a Rússia, passou um inverno com os exércitos reais nos Alpes e participou de uma campanha russa no Cáucaso.

Em nota autobiográfica redigida em 1801, na América do Sul, Alexander von Humboldt falou sobre sua motivação para viajar: “Eu era movido por um anseio incerto de ser transportado de uma vida cotidiana tediosa para um mundo maravilhoso.” Foi essa dicotomia, “vida cotidiana tediosa” *versus* “mundo maravilhoso”, o que De Maistre tentou reorganizar com maior sutileza. Ele não teria dito a Humboldt que a América do Sul era tediosa, simplesmente o exortaria a considerar a possibilidade de que sua Berlim natal também tivesse algo a oferecer.

Oito décadas depois, Nietzsche, tendo lido e admirado De Maistre (e passado muito tempo em seu quarto), desenvolveu este pensamento:

Quando observamos como certas pessoas sabem conduzir suas experiências — suas experiências insignificantes e cotidianas — de tal maneira que se transformam em solo arável, dando frutos três vezes por ano, ao passo que outras — e quantas não são! — são empurradas por ondas avassaladoras do destino, as mais diversas correntes do tempo e das nações, e ainda assim continuam no topo, balançando como uma rolha, somos tentados a dividir a humanidade entre uma minoria (realmente mínima) daqueles que sabem fazer muito com pouco e uma maioria que sabe fazer pouco com muito.

Conhecemos pessoas que atravessaram desertos, flutuaram sobre calotas polares e abriram caminho pelas selvas — e em cujas almas, no entanto, buscaríamos em vão evidências do que testemunharam. Trajando seu pijama azul e cor-de-rosa, satisfeito com os limites de seu quarto, Xavier de Maistre discretamente nos compelia, antes de rumar para hemisférios distantes, a notar aquilo que já vimos.

## AGRADECIMENTOS

Obrigado a Simon Prosser, Michele Hutchison, Caroline Dawnay, Miriam Gross, Noga Arikha, Nicole Aragi, Dan Frank e Oliver Klimpel.

## CRÉDITOS DAS FOTOS

*Da expectativa e Do hábito: Hammersmith Broadway*, extraído de *London A-Z Street Atlas*. (Reproduzido com autorização de Geographers' A-Z Map Co. Ltd. Licença N° B1299. Esse produto contém dados geográficos licenciados por Ordnance Survey®. © Crown Copyright 2001. Licença N° 100017302).

*Da expectativa (1), Da expectativa (2) e Da posse da beleza: Praia em Barbados* (© Bob Krist/CORBIS).

*Da expectativa: Retrato de Joris-Karl Huysmans (detalhe)*, foto por Dornac (fl. 1890-1900) (Archives Larousse, Paris/Bridgeman Art Library).

*Taiti revisitado, 1776, óleo sobre tela*, por William Hodges (© National Maritime Museum, Londres).

*Vista de Alkmaar, c. 1670-1675, óleo sobre tela, 44,4 x 43,4 cm*, por Jacob Isaacksz van Ruisdael, holandês (1628/9-1682) (Ernest Wadsworth Longfellow Fund, 39.794. Cortesia de Museum of Fine Arts, Boston. Reproduzido com autorização. © 2000. Museum of Fine Arts, Boston. Todos os direitos reservados).

*Dos destinos de viagem: Charles Baudelaire, c. 1860, foto* (© Hulton-Deutsch Collection/CORBIS).

*Dos destinos de viagem: Edward Hopper, c. 1940, foto* por Oscar White (© Oscar White/CORBIS).

*Cafeteria automática, 1927, óleo sobre tela*, por Edward Hopper (© Francis G. Mayer/CORBIS).

*Gasolina, 1940, óleo sobre tela, 66,7 x 102,2 cm*, por Edward Hopper (The Museum of Modern Art, Nova York. Mrs. Simon Guggenheim Fund. Foto © 2001 The Museum of Modern Art, Nova York).

*Compartimento C, Vagão 293*, 1938, óleo sobre tela, por Edward Hopper (© Geoffrey Clements/CORBIS).

*Quarto de hotel*, 1931, óleo sobre tela, por Edward Hopper (© Museo Thyssen-Bornemisza, Madri).

Do exotismo: Gustave Flaubert, foto (© Bettmann/CORBIS).

*Portas e sacadas numa casa árabe (detalhe)*, 1832, aquarela e desenho a lápis, por Eugène Delacroix (Departamento de Artes Gráficas, Louvre, Paris/Photo: © RMN — Gérard Blot).

*Bazar dos mercadores de seda, Cairo*, litografia por Louis Haghe com base em desenho de David Roberts, extraído de *Egypt and Nubia*, Londres, F. G. Moon, 1849 (Com autorização de British Library).

*Residências particulares no Cairo*, gravura por Edward William Lane, extraído de *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, Londres, 1842.

*Mulheres de Argel em seu apartamento*, 1834, óleo sobre tela, por Eugène Delacroix (Louvre, Paris/Photo: © RMN — Arnaudet; J. Schormans).

Gustave Flaubert no jardim de seu hotel no Cairo em 1850, foto por Maxime du Camp (Foto: © RMN — B. Hatala).

*Da curiosidade: Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland na Venezuela (detalhe)*, c. 1850, óleo sobre tela, por Eduard Ender (1822-1883) (Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlim/AKG Londres).

*Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland na Venezuela*, c. 1850, óleo sobre tela, por Eduard Ender (1822-1883) (Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlim/AKG Londres).

*Esmeralda, no Orinoco*, extraído de *Views in the Interior of Guiana*, gravura de Paul Gauci (fl. 1834-1867) com base em litografia de Charles Bentley (1806-1854). (Stapleton Collection/Bridgeman Art Library).

*Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland ao pé do Chimborazo*, 1810, óleo sobre tela, por Friedrich Georg Weitsch (Staatliche Schlösser und Gärten/AKG Londres).

*Geografia das plantas equinociais*, extraído de Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland, *Tableau physique des Andes et pays voisins*, 1799-1803 (© Royal Geographical Society).

*Do campo e da cidade: William Wordsworth* (detalhe), 1842, óleo sobre tela, por Benjamin Robert Haydon (Cortesia de National Portrait Gallery, Londres).

*O rio Wye na abadia de Tintern*, 1805, óleo sobre tela, por Philip James de Loutherbourg (1740-1812). (Fitzwilliam Museum, University of Cambridge/Bridgeman Art Library).

*Espíritos afins*, 1849, óleo sobre tela, por Asher B. Durand (Coleções de New York Public Library e Astor, Lenox e Tilden Foundations).

*Do sublime: Mapa do Egito* (detalhe), extraído de Arthur Penrhyn Stanley, *Sinai and Palestine*, Londres, John Murray, 1859.

*Do sublime: Edmund Burke* (detalhe), 1771, óleo sobre tela, por Sir Joshua Reynolds (Cortesia de National Portrait Gallery, Londres).

*Do sublime: Jó* (detalhe), óleo sobre tela, por Léon Joseph Florentin Bonnat (1833-1922) (Musée Bonnat, Bayonne/Lauros/Bridgeman Art Library).

*Montanhas Rochosas, “pico do Lander”*, 1863, óleo sobre linho, por Albert Bierstadt (Cortesia de Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Mrs. William Hayes Fogg. Photographic Services © 2001 President and Fellows of Harvard College).

*Uma avalanche nos Alpes*, 1803, óleo sobre tela, por Philip James de Loutherbourg (Tate, Londres. © Tate, Londres 2001).

*Penhascos em Rügen*, c. 1818, óleo sobre tela, por Caspar David Friedrich (Coleção Oskar Reinhart, Winterthur/AKG Londres).

*Da arte que abre os olhos: Autorretrato*, 1886-1887, óleo em prancha do artista montada em painel, 41 x 32,5 cm, por Vincent van Gogh, holandês (1853-1890)(Coleção Joseph Winterbotham, 1954.326. The Art Institute of Chicago. Foto © 2001, The Art Institute of Chicago. Todos os direitos reservados).

*Da arte que abre os olhos: Dois ciprestes* (detalhe), 1889, lápis, pena e cálamo, tinta marrom e preta em papel, 62,2 x 47,1 cm, por Vincent van Gogh (Brooklyn Museum of Art, Frank L. Babbott e Augustus Healy Funds. © 2001 Brooklyn Museum of Art, Nova York).

*Dois ciprestes*, 1889, lápis, pena e cálamo, tinta marrom e preta em papel, 62,2 x 47,1 cm, por Vincent van Gogh (Brooklyn Museum of Art, Frank L. Babbott e Augustus Healy Funds. © 2001 Brooklyn Museum of Art, Nova York).

*Campo de trigo com ciprestes* (detalhe), 1889, lápis preto, caneta, cálamo e tinta marrom sobre papel, 47 x 62,5 cm, por Vincent van Gogh (Van Gogh Museum, Amsterdã/Vincent van Gogh Foundation).

*Olival*, 1889, óleo sobre tela, por Vincent van Gogh (Coleção Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo).

*“A Casa Amarela” (casa de Vincent)*, Arles, 1888, óleo sobre tela, por Vincent van Gogh (Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdã/AKG Londres).

*Pôr do sol: campos de trigo próximos de Arles*, 1888, óleo sobre tela, por Vincent van Gogh (Kunstmuseum Winterthur, Winterthur. © 2001).

Da posse da beleza: West India Docks, extraído de *London A-Z Street Atlas* (Reproduzido com autorização de Geographers' A-Z Map Co. Ltd. Licença N° B1299. Este produto contém dados geográficos licenciados por Ordnance Survey®. © Crown Copyright 2001. Licença N° 100017302).

Da posse da beleza: *John Ruskin* (detalhe), 1879, aquarela, por Sir Hubert von Herkomer (Cortesia de National Portrait Gallery, Londres).

*Estudo de uma pena de peito de pavão*, 1873, aquarela, por John Ruskin (Coleção de Guild of St. George, Sheffield Galleries & Museums Trust).

*Galhos*, desenho por John Ruskin, extraído de John Ruskin, *The Elements of Drawing*, Londres, 1857

*Caranguejo*, c. 1870-1871, lápis, aquarela e guache em papel cinza azulado, por John Ruskin (Ashmolean Museum, Oxford/Bridgeman Art Library).

*Nuvens*, gravura por J. C. Armytage com base em desenho de J. M. W. Turner, extraído de John Ruskin, *Modern Painters*, vol. 5, Londres, 1860.

*Picos alpinos*, 1846(?), lápis, aquarela e guache em três folhas coladas, por John Ruskin (Birmingham Museums and Art Gallery).

*Do hábito: O conde Xavier de Maistre (1763-1852)* (detalhe), gravura por Barão de Steuben (Foto: © Roger-Viollet).

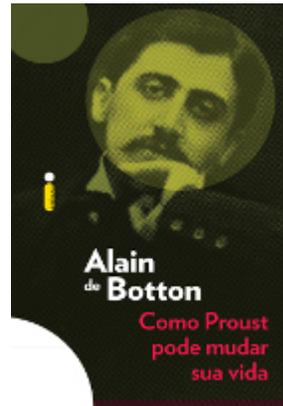
Todas as outras fotografias foram tiradas pelo autor.

## Sobre o autor



Alain de Botton nasceu em Zurique, na Suíça, em 1969, mas transferiu-se para a Inglaterra com sua família quando tinha oito anos de idade. Estudou na tradicional Universidade de Cambridge. É autor de *Como Proust pode mudar sua vida* e *Religião para ateus*. Seus livros de ensaio sobre temas ligados à filosofia da vida cotidiana tornaram-se *best-sellers* em mais de trinta países. Alguns deles foram transformados em documentários para a televisão britânica. Seus escritos desenvolvem ideias originais apoiadas, de forma inusitada, na obra de grandes pensadores e seguem a tradição de Sêneca e Montaigne.

## Conheça os livros do autor



Religião para ateus    Como Proust pode mudar a sua vida



A arte de viajar