CARTA MAGNA

UMA ABORDAGEM ARTÍSTICA, ECOLÓGICA, FILOSÓFICA E POLÍTICA DO MUNDO GEOPOÉTICO

MAGNA CARTA

UNE APPROCHE ARTISTIQUE, ÉCOLOGIQUE, PHILOSOPHIQUE ET POLITIQUE DU MONDE GÉOPOÉTIQUE

Texto | Texte
Kenneth White

Papéis | Papiers
Dominique Rousseau

Tradução
Camila Gomes Sant'Anna
Dominique Rousseau
Régis Poulet

Todos os direitos desta edição reservados
a Pontes Editores Ltda.

Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer
mídia sem a autorização escrita da Editora.

Os infratores estão sujeitos às penas da lei.

A Editora não se responsabiliza pelas
opiniões emitidas nesta publicação.

Copyright © 2025 — Dos autores

Coordenação Editorial
Pontes Editores

Revisão

Tradução
Camila Gomes Sant'Anna
Dominique Rousseau
Régis Poulet

Editoração
Vinnie Graciano

Capa

Fotografias
Albert De Boer
Dominique Rousseau
Odile Rousseau
Walda Marques

PONTES EDITORES
Rua Dr. Miguel Penteado, 1038 – Jd. Chapadão
Campinas – SP – 13070-118
Fone: (19) 3252-6011
ponteseditores@ponteseditores.com.br
www.ponteseditores.com.br

Mention Partenariat Angers
Menção a Parceria com a Cidade de Angers

Un ensemble complet des œuvres de Kenneth White et Dominique Rousseau a fait l'objet d'une donation à la ville d'Angers. Il est composé de 17 livres et d'une trentaine de placards manuscrits, conservés dans les collections patrimoniales de la Bibliothèque municipale d'Angers, et consultable sur place ou en ligne sur le site https://commulysse.angers.fr/

Um conjunto de obras de Kenneth White e Dominique Rousseau foi doado à Cidade de Angers. Ele é composto por 17 livros e uma trintena de papéis manuscritos, que compõem as coleções patrimoniais da Biblioteca Municipal de Angers e poderão ser consultados no local ou pela internet pelo website https://commulysse.angers.fr/

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Índices para catálogo sistemático:

CARTA MAGNA

UMA ABORDAGEM ARTÍSTICA, ECOLÓGICA, FILOSÓFICA E POLÍTICA DO MUNDO GEOPOÉTICO

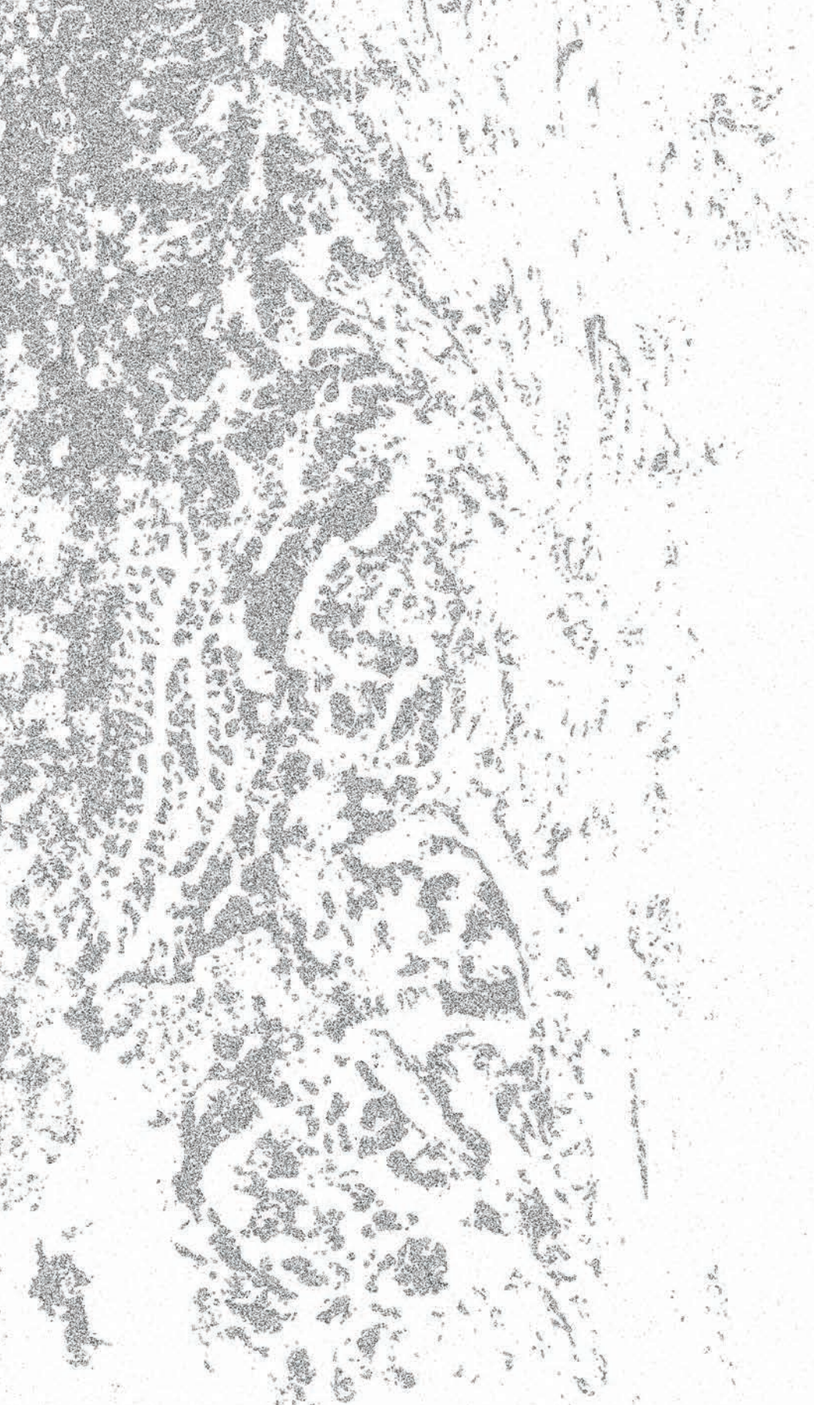
MAGNA CARTA

UNE APPROCHE ARTISTIQUE, ÉCOLOGIQUE, PHILOSOPHIQUE ET POLITIQUE DU MONDE GÉOPOÉTIQUE

Texto | Texte
Kenneth White

Papéis | Papiers
Dominique Rousseau

Tradução
Camila Gomes Sant'Anna
Dominique Rousseau
Régis Poulet



ÍNDICE

Prefácio 7

Introdução 11
KW

1. As limitações da estética 19

2. O lugar da Arte 27

3. A procura de um novo mundo 37

4. Um manifesto brasileiro 51

5. Trílogo do Rio Negro 65

6. O mundo geopoético 79

TABLE DES MATIÈRES

Prélude 7

Introduction 11
KW

1. Aux limites de l'esthétique 19

2. Les lieux de l'art 27

3. À la recherche d'un monde nouveau 37

4. Un manifeste brésilien 51

5. Trialogue sur le Rio Negro 65

6. Le monde géopoétique 79

PREFÁCIO

Magna Carta é um livro sobre o Brasil escrito por um poeta e pensador franco-escocês, Kenneth White, em diálogo com os "papéis geopoéticos" do artista plástico francês Dominique Rousseau, criados, entre outras ações, pelas suas itinerâncias pelo nosso país.

Em suas imagens geopoéticas, o autor revela a sua percepção com relação a outros artistas e escritores que conheceu no Brasil e na Amazônia, como o poeta e escritor Cendrars (1920), o crítico de arte francês Pierre Restany (1978), as ideias do *Manifesto Antropológico* do poeta e escritor brasileiro Oswald de Andrade (1928) e da filósofa, professora e psicoterapeuta brasileira Suely Rolnik (1978).

A partir dessas diferentes experiências brasileiras, Kenneth White constrói, neste texto extravagante, uma abordagem artística, ecológica, filosófica e política do mundo geopoético.

A publicação desta obra surge em um momento em que o pensamento geopoético, desenvolvido por Kenneth White a partir dos anos 1980 suscita um interesse crescente no meio acadêmico e literário. Depois de alguns anos, pesquisadores, artistas e poetas demonstram o desejo de conhecer o trabalho

PRÉLUDE

Magna Carta est un livre sur le Brésil écrit par le poète et penseur franco-écossais Kenneth White, en dialogue avec les « papiers géopoétiques » de l'artiste plasticien français Dominique Rousseau créés, entre autres, lors de ses itinérances à travers notre pays.

Aux images géopoétiques, l'auteur ajoute la perception d'autres artistes et écrivains qui ont connu le Brésil et l'Amazonie, comme le poète et écrivain franco-suisse Blaise Cendrars (1920), le critique d'art français Pierre Restany (1978), les idées du « Manifeste anthropophagique » du poète et écrivain brésilien Oswald de Andrade (1928) et de la philosophe, enseignante et psychothérapeute brésilienne Suely Rolnik (1978).

À partir de ces différentes expériences du Brésil, Kenneth White construit, dans ce texte extravagant, une approche artistique, écologique, philosophique et politique du monde géopoétique.

La publication de cet ouvrage intervient à un moment où la pensée géopoétique développée depuis les années 1980 par Kenneth White suscite un intérêt croissant. Depuis quelques années, chercheurs, artistes

de um dos maiores pensadores da nossa época, que nos convida a questionar uma nova maneira de viver, assim como os fundamentos da existência humana sobre a Terra. Para White, o ser humano é, eminentemente, um 'errante', sem objetivo nem destino preciso, que se coloca a questão fundamental: o que sabemos sobre a vida na Terra? (White,1989)

Os grupos de pesquisa e estudos brasileiros compartilham das preocupações que atravessam o pensamento geopoético contemporâneo, especialmente no que se refere à relação entre ser humano, linguagem e território. É nesse contexto que este livro chega ao Brasil, oferecendo ao público brasileiro o acesso a uma obra fundamental de um dos principais pensadores da atualidade. Esta tradução é fruto de um trabalho coletivo desenvolvido no âmbito da Cátedra Fidelino de Figueiredo da Universidade do Estado da Bahia num convênio com o Instituto Camões, por meio do Grupo de Pesquisa Geopoética: cultura, espaço, literatura e arte, cuja atuação tem se destacado pela articulação entre investigação acadêmica, sensibilidade estética e reflexão crítica sobre as formas de habitar o mundo.

Este grupo brasileiro, filiado ao Instituto Internacional de Geopoética, em diálogo com outros espaços literários e culturais no mundo, procura no pensamento geopoético de Kenneth White uma base teórica para seus estudos.

Depois de ter criado com Dominique Rousseau numerosos livros de artistas manuscritos, Kenneth White escreveu *Magna Carta* em 2016. Inédito na França, esse texto, em edição bilingue, é publicado no ano em que se celebra, simultaneamente, o Brasil na França e a França no Brasil, como parte das iniciativas de intercâmbio cultural entre os dois países. A coincidência entre a publicação e esse momento simbólico reforça o valor do diálogo entre culturas e saberes, e destaca a atualidade das reflexões propostas pela geopoética em um cenário global de busca por novos modos de existência.

Esta oportunidade de traduzir o livro *Carta Magna* me foi sugerida por Kenneth White na ocasião do meu encontro com ele em Trébeurden em julho de 2023. O trabalho começou no mês seguinte no contexto do ateliê geopoético realizado pelo Grupo de estudos e pesquisa Geopoético da UNEB no Ecoparque de Massarandupió no Estado da Bahia.

Nós soubemos com muita emoção com Dominique Rousseau, presente neste ateliê, da passagem de Kenneth White.

Esta obra originou um movimento geopoético ativo em diferentes lugares do mundo, cujo objetivo é repensar a vida na Terra e restabelecer uma relação sensível, inteligente e profunda entre os seres humanos e a natureza, com o intuito de criar um novo mundo.

Boa Leitura!

Lirandina Gomes

(Grupo de estudos e pesquisa Geopoética: cultura, espaço, literatura e arte)

et poètes sont désireux de connaître le travail d'un penseur majeur de notre époque qui nous invite à questionner notre manière de vivre, ainsi que les fondements de l'existence humaine sur Terre. Pour White, l'être humain est éminemment un « vagabond », sans but ni destination précise, qui se pose la question fondamentale : que savons-nous de la vie sur terre ? (WHITE, 1989)

Des préoccupations dans lesquelles des groupes d'étude et de recherche brésiliens se retrouvent. C'est dans ce contexte que ce livre arrive aujourd'hui au Brésil.

Sa traduction est le fruit d'un travail au sein de la Cátedra Fidelino de Figueiredo de l'UNEB – Université de l'État de Bahia, par le Groupe d'étude et recherche Géopoétique: culture, espace, littérature et art.

Ce groupe brésilien, affilié à l'Institut International de Géopoétique, en dialogue avec d'autres espaces littéraires et culturels dans le monde, cherche dans la pensée géopoétique de Kenneth White un support théorique pour ses études.

Après avoir créé avec Dominique Rousseau de nombreux livres d'artistes

manuscrits, Kenneth White a écrit le livre Magna Carta en 2016. Inédit en France, ce texte en édition bilingue paraît au Brésil à la veille de la commémoration de l'année du Brésil en France et de la France au Brésil.

Cette opportunité de traduire le livre Magna Carta m'a été faite par Kenneth White à l'occasion de ma rencontre avec lui à Trébeurden en juillet 2023. Le travail a commencé le mois suivant dans le contexte de l'atelier géopoétique réalisé par le Groupe d'étude et de recherche Géopoétique de l'UNEB dans l'Ecoparc de Massarandupió dans l'État de Bahia.

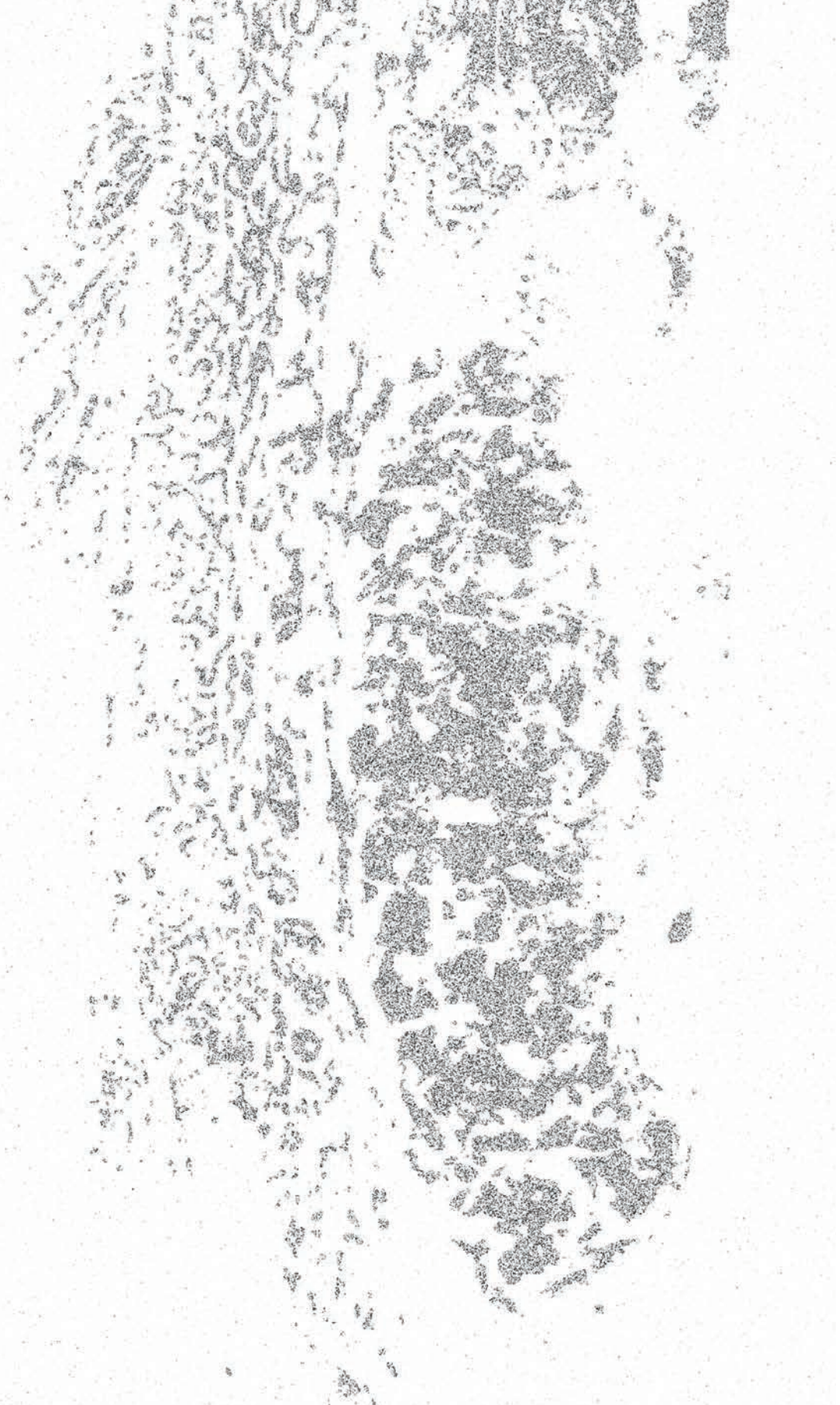
Nous avons partagé avec Dominique Rousseau, présent à cet atelier, le départ de Kenneth White avec beaucoup d'émotion.

Son œuvre a donné naissance à un mouvement géopoétique actif dans divers lieux du monde, dont le but est de repenser la vie sur Terre et de rétablir une relation sensible, intelligente et fine entre les humains et la nature afin de créer un monde.

Bonne lecture!

Lirandina Gomes

(Groupe d'étude et recherche Géopoétique: culture, espace, littérature et art)



INTRODUÇÃO

Que nosso mundo foi excessivamente normatizado é uma hipótese à qual podemos atribuir algum crédito. Livros de cunho sociológico e psicológico que descrevem e comentam essa situação são publicados em centenas, sem que jamais fique clara a sensação profunda e real, de um mundo vivente e de um espaço inspirador.

Foi num tempo em que as « vanguardas » mantinham aberto o espaço da pesquisa e da criação, à margem de um mundo pesadamente normatizado. As vanguardas ainda existem, mas estão frequentemente reduzidas a temas de colóquios ou a produtos do mercado da arte. Quanto à sociedade normatizada, esta se liberalizou. Se antigamente, restrita a normas, podia rejeitar determinadas formas artísticas como "imorais", "decadentes" ou "perversas", hoje ela acolhe tudo, consome tudo. Nós estamos sob o reinado do tudo e qualquer coisa.

Dentro de outra ordem de ideias, antes que este barco naufragasse, um Maiakóvski, diante de um revolucionarismo estático e rígido, pode ainda clamar por uma "revolução"

INTRODUCTION

Que notre monde ait été excessivement normalisé est une hypothèse à laquelle on peut accorder quelque crédit. Des livres d'ordre sociologique et psychologique qui décrivent et commentent cet état de choses se publient par centaines, sans que jamais en sorte la sensation d'un réel profond, d'un monde vivant, d'un espace inspirant.

Il fut un temps où les « avant-gardes » maintenaient ouvert un espace de recherche et de création en dehors du monde lourdement normalisé. Les avant-gardes sont toujours là, mais comme thèmes à colloques et marchandises sur le marché de l'art. Quant à la société normalisée, elle s'est libéralisée. Si autrefois, confite dans ses normes, elle pouvait rejeter tel ou tel art comme « immoral », « décadent », « laid », etc., aujourd'hui elle accueille tout, gobe tout. On est sous le règne du Tout et du N'importe quoi.

Dans un autre ordre d'idées, avant que sa barque ne se fracasse, un Maïakowski, face à un révolutionnarisme étatique rigide, pouvait encore réclamer une « révolution de l'esprit ». De nos jours, seuls les plus naïfs peuvent

de espírito. Hoje em dia, apenas os mais ingênuos persistem em utilizar tais slogans acreditando que vão "fazer a diferença", "transformar a sociedade", "mudar o mundo". Temos apenas andado em círculos, e todos se perdem em um burburinho no qual apenas espíritos confusos conseguem se deleitar.

Não resta mais do que tentar começar tudo de novo.

É exatamente aquilo que eu proponho sobre o conceito de *geopoética*.

Foi dentro desta perspectiva, que surgiu meu encontro com Dominique Rousseau, que completa agora quinze anos[1].

Desde o primeiro contato com seus trabalhos, senti que estava diante de "um artista eminentemente geopoético". Neste livro recente sobre geopoética (*Panorama géopoétique*), falo da "textônica da terra". Pois o trabalho de Dominique Rousseau é profundamente textônico[2]: ele mergulha na matéria do mundo. Penso naquilo que ele chama, não modestamente, mas de forma básica, fundamental, seus "papéis". Esses papéis, que ele mesmo fabrica, são impregnados de matérias diversas recolhidas em diferentes regiões do mundo: florestas úmidas, savanas, praias. Em seguida, graças a uma técnica

1 N. do T.: Os autores trabalham juntos há mais tempo.

2 N. T.: Trata-se de um neologismo criado pela tradutora para se aproximar ao máximo possível da expressão "textonique" criada pelo autor.

encore employer de tels slogans en croyant que cela va « faire une différence », « transformer la société », « changer le monde ». On ne fait que tourner en rond, et tout se perd dans un brouhaha où ne peuvent se complaire que les esprits confusionnistes.

Il ne reste plus qu'à essayer de tout reprendre à la base.

C'est très précisément cela que je propose sous le concept de *géopoétique*.

C'est dans ce champ qu'a eu lieu ma rencontre avec Dominique Rousseau, qui remonte maintenant à une quinzaine d'années.

Dès mon premier contact avec ses travaux, je sentis que j'avais affaire à un artiste éminemment géopoétique. Dans un livre récent sur la géopoétique (*Panorama géopoétique*[4]), je parle de « textonique de la terre ». Or, le travail de Dominique Rousseau est profondément textonique. Il est plongé dans la matière du monde. Je pense à ce qu'il appelle, non pas modestement, mais basiquement, fondamentalement, ses « papiers ». Ces papiers, qu'il fabrique lui-même, sont imprégnés de matières diverses cueillies dans différentes régions du monde : forêt humide, savane, plage. Par la suite, grâce à une technique complexe, à des

4 N. do T. : WHITE, Kenneth; POULET, Régis. Panorama géopoétique : théorie d'une textonique de la Terre : entretiens avec Régis Poulet. Editions de la Revue des ressources, 2014

complexa, feita de gestos por vezes fluídos e controlados, precisos e aleatórios, o papel de base transforma-se em paisagem.

É todo o itinerário da humanidade que nos interessa, aquele que representa o progresso social e cultural do ser humano. As qualidades da floresta primária, da savana e do deserto ainda estão inscritas em nosso cérebro.

A partir da primeira paisagem, podemos seguir, para além de todos os bloqueios ideológicos, rumo a uma paisagem do espírito.

Com Dominique, empreendemos uma grande colaboração que, atualmente, já conta com cerca de vinte livros, além de inúmeras pranchas avulsas.

Neste estudo, não faço comentários diretos sobre a obra de Dominique Rousseau, não se trata de uma "crítica de arte". O que tento fazer é mergulhar nos recursos, às vezes físicos, outras vezes mentais, de abertura de um espaço no qual as obras emergem em sua própria obviedade. Procuro trazer o contexto em que essas obras aparecem, não apenas com toda a sensação que veiculam, mas com todo o seu significado.

Muito consciente da grandeza da empreitada, quero, como título desta obra, uma palavra extravagante, grotesca mesmo, que se destaque na paisagem habitual como um bloco errático vindo de outro lugar. Após uma longa meditação amazônica,

gestes à la fois fluides et contrôlés, précis et aléatoires, le papier de base devient paysage.

C'est tout l'itinéraire de l'humanité qui nous intéresse. Quel qu'ait été le progrès social et culturel de l'être humain, les qualités de la forêt primaire, de la savane et du désert sont encore inscrites dans nos cerveaux.

Et du paysage premier, on peut aller, au-delà de tous les blocages idéologiques, vers un paysage de l'esprit.

Avec Dominique nous avons entrepris une vaste collaboration qui, à l'heure actuelle, comporte une vingtaine de livres ainsi que de nombreuses planches séparées.

Dans cette étude, je n'accumule pas de commentaires directs sur les œuvres de Dominique Rousseau, je ne fais pas de la « critique d'art ». Ce que j'essaie de faire, c'est de plonger dans des sources à la fois physiques et mentales, et d'ouvrir un espace dans lequel les œuvres surgissent dans leur évidence même, j'essaie d'ouvrir le contexte dans lequel les œuvres apparaissent, non seulement avec toute la sensation qu'elles véhiculent, mais avec tout leur sens.

Très conscient de l'énormité de l'entreprise, je voulais, comme titre de cet ouvrage, un mot extravagant, grotesque même, qui se placerait dans le paysage habituel comme un bloc erratique venu d'ailleurs. À la suite d'une longue méditation amazonienne, le terme qui a surgi dans mon esprit était grotesque à souhait : Amazonarama.

surgiu em meu espírito, com um grotesco à vontade, o termo: Amazonarama.

Se eu decidir, mais tarde, adotar adotar um título mais conveniente, talvez não seja inútil explicar um pouco esse termo, pois ele constitui, por si só e à sua maneira, uma introdução a este livro, pela dimensão da proposta que carrega.

Antes de tudo, o espaço, não qualquer um, mas certos espaços únicos e privilegiados, de Dominique Rousseau é a Amazônia, um dos centros nevrálgicos da Terra.

Da minha parte, sempre me interessei pela noção de *panorama*.

Se incluirmos aí o nome que os Tupinambás davam ao território que viria a se tornar o Brasil, *Pindorama*, o título se densifica mais.

Mas, voltando à parte "Amazônia", a referência geográfica não é a única. Foneticamente, em "Amazônia", encontramos a palavra *amaze* (do inglês antigo *amazian*), origem de *amazement*[3] – "espanto", a motivação primeira, segundo Aristóteles (*thaumazein*), do pensamento e da arte, levando a uma configuração do ser, do universo e de suas relações.

A tudo isso, acrescento um elemento suplementar. No seu belo livro *A Face da Terra*, Eduard Suess evoca o grande poema asiático, o *Ramayana*, destacando uma passagem particular que resume

3 N. do T.: a expressão utilizada pelo autor foi amazement.

Si j'ai décidé plus tard de choisir un titre plus raisonnable, il n'est peut-être pas inutile que j'explique un peu ce terme, car il constitue en lui-même, à sa manière, une introduction à ce livre, à l'étendue de son propos.

D'abord, l'espace, non, certes, unique, mais privilégié, de Dominique Rousseau, c'est l'Amazonie, un des foyers névralgiques de la Terre.

Pour ma part, j'ai toujours été attiré par la notion de *panorama*.

Si l'on ajoute à cela le terme que les Tupinamba donnaient au territoire qui allait devenir le Brésil, *Pindorama*, le titre se densifie encore.

Mais pour en revenir à la partie « Amazonie », la référence géographique n'est pas seule. Phonétiquement, dans « Amazonie », on trouve *amaze* (du vieil anglais *amazian*) qui donne *amazement*, étonnement, la motivation première selon Aristote (*thaumazein*) de la pensée et de l'art, entraînant une configuration de l'être, de l'univers et leur rapport.

À tout cela j'ajoute un élément supplémentaire. Dans son beau livre, *La Face de la terre*, Eduard Suess évoque le grand poème asiatique, le *Ramayana*, en relevant particulièrement un passage qui résume tout un questionnement, toute une problématique : « En contemplant l'Océan, dont les limites s'unissent sur l'horizon avec le ciel, Rama se demande s'il serait possible de frayer

todo um questionamento, toda uma problemática:"Contemplando o oceano, onde os limites se unem no horizonte com o céu, Rama se pergunta se será possível abrir um caminho através dessa imensidão, penetrar no imensurável."

É sempre uma questão, e uma busca.

O grande rio. O grande caminho.

A poética do mundo

Se eu intitulo nosso livro, *Magna Carta*, empregando o latim antigo de propósito, é no duplo sentido de um « grande mapa » e de uma « grande carta».

KW
O atelier atlântico
Verão 2016

un chemin à travers cette immensité, de pénétrer dans le non mesurable. »

C'est toujours la question, et la quête.

Le grand fleuve. La grande voie.

La poétique d'un monde.

Si j'intitule notre livre, *Magna Carta*, en employant exprès le vieux latin, c'est dans le sens double d'une « grande carte » et d'une « grande charte ».

KW
L'atelier atlantique
Été 2016

01 |
Forêt primaire
Rés. Ms. 3769
Albert De Boer

| 02
La dernière leçon de Leonardo – détail
Rés. Ms. 3748
Albert De Boer

1. AS LIMITAÇÕES DA ESTÉTICA

Entre os primeiros estudos que li sobre o trabalho do espírito e das possibilidades da criação figura a obra de Maritain: *Iniciação Criativa na Arte e na Poesia*. Baseado em uma série de conferências feitas por Maritain na Galeria Nacional de Arte em Washington, o livro foi publicado em Londres em 1954. Com os poucos recursos que eu tinha à disposição (eu tinha 18 anos, era estudante bolsista na Universidade de Glasgow), comprei-o rapidamente, atraído pelo tema que o autor aborda:

O homem, as coisas e a poesia;
A arte como uma virtude da inteligência prática;
A vida pré-consciente do Intelecto;
A intuição criativa e o conhecimento poético;
A poesia e a beleza;
A beleza e a pintura moderna;
Experiência poética e senso poético;
As três epifanias da intuição criativa.

1. AUX LIMITES DE L'ESTHÉTIQUE

Parmi les premières études que j'ai lues sur le travail de l'esprit et les possibilités de la création figurait l'ouvrage de Jacques Maritain[6]: *Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie.* Basé sur une série de conférences faites par Maritain à la National Gallery of Arts à Washington, le livre parut à Londres en 1954, et, avec les quelques deniers à ma disposition (j'avais dix-huit ans, étudiant boursier à l'université de Glasgow), je l'ai acheté sur le champ, attiré par les thèmes que l'auteur abordait :

L'homme, les choses et la poésie ;
L'art comme une vertu de l'intelligence pratique ;
La vie pré-consciente de l'Intellect ;
L'intuition créatrice et la connaissance poétique ;
La poésie et la beauté ;
La beauté et la peinture moderne ;
Expérience poétique, sens poétique ;

6 N. do T: O filósofo francês Jacques Maritain (1882-1973) era de orientação católica. Suas obras são reconhecidas por terem influenciado o conceito de Democracia cristã.

Essas conferências estão acompanhadas de uma antologia de textos vindos do mundo inteiro e ilustrados por pinturas e esculturas provenientes da China, da Grécia, da Itália e da França, cobrindo todas as épocas.

Maritain era tomista, ou seja, tentava associar o fideísmo com o racionalismo. Tenho a impressão de mergulhar em um oceano de plenitude católica. A partir de São Paulo e de Platão, Tomás de Aquino compôs um esplêndido planisfério.

Porém, me falta alguma coisa: um certo negativismo, um terreno mais abrupto, do branco, dos vazios.

Encontrei essa "alguma coisa" na primeira expressão do ensaio de Léon Tolstoï: *O que é a arte?*

Mostrando o que é muito recorrente em todas as teorias estéticas e críticas existentes: Kant, Winckelmann, Hemsterhuis… (ele se endereça a um panorama), Tolstoï se coloca ele-mesmo em outro nível: sua atitude é ***crucial*** em vez de puramente crítica. Em nome de uma ética radical, ele rejeita quase tudo que tem sido feito em nome da literatura, e compresso, à qualquer ensaio, inclusive o seu, dentre eles o livro que muitos críticos literários consideram o maior romance do mundo: *Guerra e Paz*. É de bom-tom colocar a crítica radical de Tolstoï por causa de uma crise pessoal. Eu a considerei seriamente. Alguns, eu não compartilho da atitude de super cristão de Tolstoï, mas é o nível de considerações onde ele se situava

Les trois épiphanies de l'intuition créatrice.

Ces conférences étaient accompagnées d'une anthologie de textes venus du monde entier, et illustrées de peintures et de sculptures provenant de Chine, de Grèce, d'Italie, de France, couvrant toutes les époques.

Maritain était thomiste, c'est-à-dire qu'il essayait d'associer fidéisme et rationalisme. J'avais l'impression de nager dans un océan de plénitude catholique. À partir de Saint Paul et de Platon, Thomas d'Aquin avait créé un splendide planisphère.

Mais il me manquait quelque chose : un certain négativisme, un terrain plus abrupt, du blanc, des vides.

J'ai trouvé ce « quelque chose », du moins sa première expression, dans l'essai de Léon Tolstoï[7] : *Qu'est-ce que l'art ?*

Tout en montrant qu'il est très au courant de toutes les théories esthétiques et critiques existantes : Kant, Winckelmann, Hemsterhuis… (il en dresse un panorama), Tolstoï se place lui-même à un autre niveau : son attitude est *cruciale* plutôt que purement critique. Au nom d'une éthique radicale, il rejette presque tout ce qui a été fait au nom de la littérature, y compris, à part quelques

7 N. do T.: O escritor russo Lev Nikolaevitch Tolstoi, mais conhecido em português como Liev Tolstói (1828-1910) é considerado por muitos um dos maiores escritores do mundo. Dentre suas argumentações estavam as críticas de corrupção relacionadas às igrejas cristãs, que segundo ele, não praticavam o verdadeiro cristianismo.

que me interessava. Além do mais (é um fato que muitos tolstoianos negligenciam), Tolstoï ele mesmo reconhecia que « dentro da vinda da ciência [revelou-se] talvez à arte de ideias novas e mais altas». Eu pensei, e continuo pensando, que para chegar em suas novidades «elevadas» (eu preferi passar a noção de « ideal »), foi necessário mais do que a ciência, mesmo se a ciência, uma certa ciência, pode certamente contribuir aí.

Com a cabeça neste estado d'arte muito contraditório (Maritain e Tolstoï), eu fui, algumas vezes febrilmente, outras friamente, de uma seção à outra da biblioteca universitária de Glasgow: da Teologia à Geologia, passando brevemente pela Física, pela Biologia e pela História Cultural.

A imagem do velho Tolstoï fugindo de sua mansão para acabar dentro de uma pequena estação onde em um sinaleiro da estrada do trem dizia: « eu cheguei no final da viagem que eu devia ter tido feito há muito tempo », esta resta guardada no fundo do meu espírito[5].

O fim da viagem de Tolstoï era o começo daquela que me parecia necessária de seguir se nós queremos encontrar o território de uma arte fecunda, de uma cultura profunda.

Um lugar onde natureza, arte e cultura se reencontram de maneira inédita.

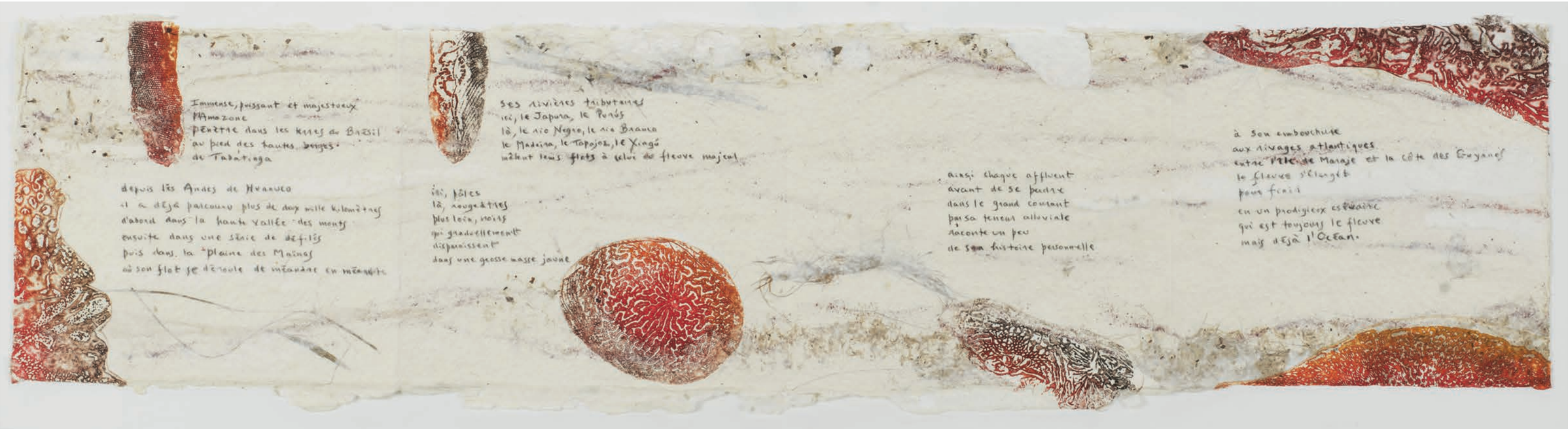
5 N. do T.: O autor faz referência a esta imagem que relembra a sua infância, quando seu pai trabalhava como sinaleiro de ferrovia. Para saber mais leia o livro "*Entre deux mondes : Autobiographie*", de Kenneth White.

essais, la sienne, dont le livre que beaucoup de critiques littéraires prennent pour le plus grand roman du monde : *Guerre et Paix*. Il est de bon ton de mettre la critique radicale de Tolstoï sur le compte d'une crise personnelle. Je l'ai prise au sérieux. Certes, je ne partageais pas l'attitude ultra chrétienne de Tolstoï, mais c'est le niveau de considérations où il se situait qui m'intéressait. D'ailleurs (c'est un fait que beaucoup de Tolstoïens négligent), Tolstoï lui-même reconnaissait que « dans l'avenir la science [révélerait] peut-être à l'art des idéaux nouveaux et plus hauts ». Je pensais, et continue à penser, que pour arriver à ces nouvelles « hauteurs » (je préférais me passer de la notion d'« idéaux »), il faudrait plus que de la science, même si la science, une certaine science, pouvait certainement y contribuer.

Avec en tête ce terrain de base très contradictoire (Maritain et Tolstoï), j'allais, parfois fiévreusement, parfois froidement, d'une section à l'autre de la bibliothèque universitaire de Glasgow : de la théologie à la géologie, en passant par la physique, la biologie et l'histoire culturelle.

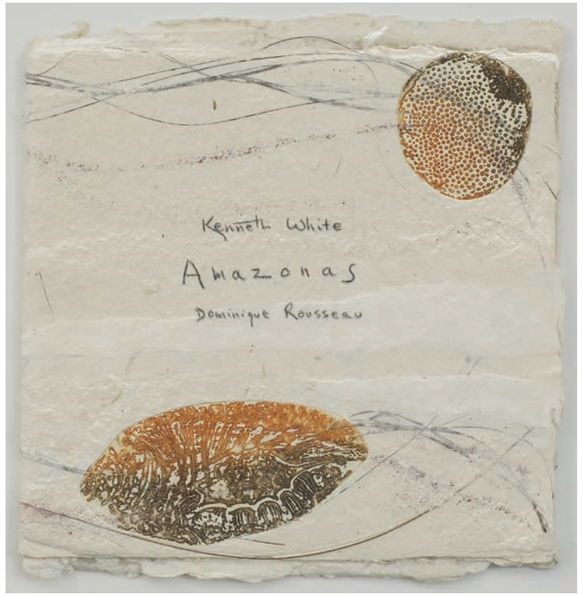
L'image du vieux Tolstoï s'enfuyant de son manoir pour finir dans une petite gare chez un signaleur du chemin de fer, en disant : « Je suis arrivé au bout d'un voyage que j'aurais dû entreprendre il y a longtemps », est restée fixée au fond de mon esprit.

Un lieu où nature, art et culture se rencontrent d'une manière inédite.



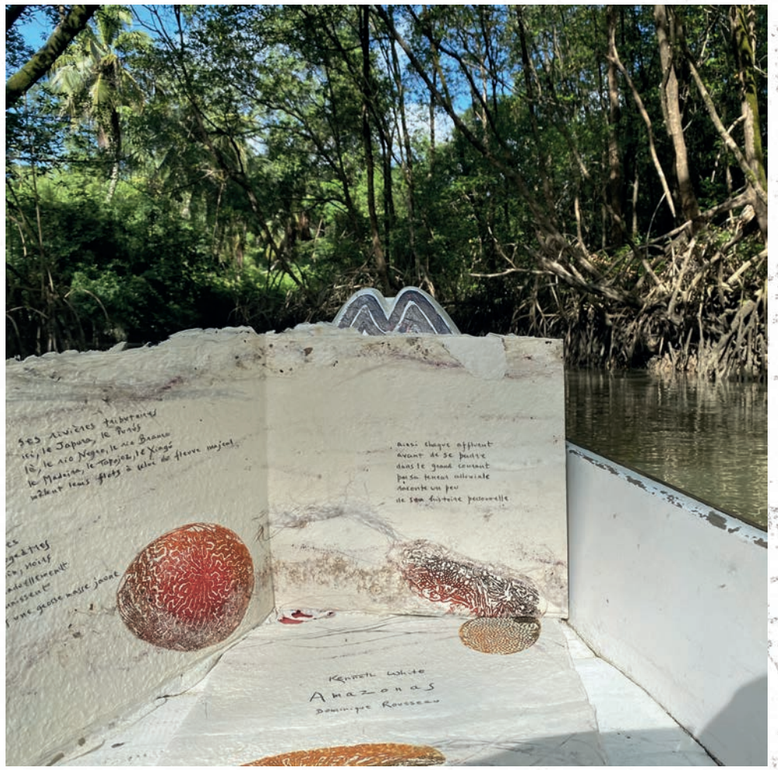
| 03
Amazonas
Rés. Ms. 3740
Albert De Boer

| 04
Amazonas
Rés. Ms. 3740
Albert De Boer



| 05
Amazonas
Rés. Ms. 3740
Albert De Boer

06 |
Amazonas
Rés. Ms. 3740
Albert De Boer



| 07
Amazonas
Ilha do Marajó, 2023
Dominique Rousseau

2. O LUGAR DA ARTE

O «gênio» da arte surge dentro das cavernas pintadas de Lascaux, de Altamira, de Vallon-Pont-d'Arc, passa pelos estepes scythes[8] e se demora um longo tempo concentrado no Bizâncio…

Paramos, aqui, na Idade Média, na época do cristianismo absoluto.

Nós encontramos um monumento, mas mais que um monumento, o lugar da arte total.

É a catedral.

O enorme edifício sobrepunha as cidades onde a vida se movimenta e, dentro do espaço eclesiástico, ele reúne a sociedade inteira: aristocratas ávidos de caça, o falcão na mão, mas dentro da cabeça da pomba celestial, burgueses repletos de dinheiro e de má consciência, demandantes de perdão; povo que apara, trabalha, sua e que procura um pouco de reconforto.

Todos unidos, nos grandes momentos, dentro da angústia, do medo, da adoração e do êxtase.

8 N. do T.: Designa os membros dos povos da estepe sul-siberiana no século IV a.C.

2. LES LIEUX DE L'ART

Le « génie » de l'art surgit dans les cavernes peintes de Lascaux, d'Altamire, de Vallon-Pont-d'Arc, passe par les steppes scythes, s'attarde un long moment concentré à Byzance…

Arrêtons-nous, ici, au Moyen Âge occidental, l'époque du christianisme absolu.

On y trouve un monument, mais plus qu'un monument, le lieu d'un art total.

C'est la cathédrale.

Cet énorme édifice surplombe des villes où la vie grouille, et dans son espace ecclésial, il réunit la société entière : aristocrates avides de chasse, le faucon à la main, mais dans la tête la colombe céleste ; bourgeois lourds d'écus et de mauvaise conscience, demandeurs de pardon ; peuple qui trime, laboure, sue et qui cherche un peu de réconfort.

Tous unis, aux grands moments, dans l'angoisse, la crainte, l'adoration et l'extase.

A arte, ela seja vitral, pintura, estátua, texto gravado, é inteiramente sacrificante, é geradora de sacralidade.

Dentro da crypta, as tumbas
de mortos santificados.
Dentro da grande nave, entre sombra
e luz, entre dois mundos.
E depois da ascensão, da
sublimação, da transcendência.
A família divina: Pai, Mãe e Filho.
E, por baixo de tudo, o Espírito do
Santo, símbolo imaculado de graça.

Mesmo depois de muito tempo, quando o humanismo trouxe à tona a nova geração do cristianismo, se alinhando com bustos de heróis e de homens merecedores, decorando palácios suntuosos, mesmo quando, depois de Giotto e dentro dos iluminados dos livros do momento, a natureza terá feito sua aparição sobre a forma da paisagem, a imagem da catedral como um lugar de arte total, resta profundamente ancorada no espírito.

Que pensemos no poema de Baudelaire, « Correspondências»:

L'art, qu'il soit vitrail, peinture, statue, texte gravé, est entièrement sacrificiel, c'est-à-dire générateur de sacré.

Dans la crypte, les tombeaux
des morts sanctifiés.

Dans la grande nef, entre ombre et lumière, un entre-deux-mondes.

Et puis l'ascension, la sublimation, la transcendance.

La famille divine : Père, Mère et Fils.

Et, par-dessus tout, le Saint-Esprit, symbole immaculé de la grâce.

Même longtemps après, quand l'humanisme aura pris la relève du christianisme, en alignant des bustes de héros et d'hommes méritants, en décorant des palais somptueux, même quand, après Giotto, et dans les illuminations des livres d'heures, la Nature aura fait son apparition sous la forme de paysage, l'image de la cathédrale comme lieu d'un art total, reste profondément ancrée dans les esprits.

Que l'on pense au poème de Baudelaire, « Correspondances »:

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam sair às vezes palavras confusas:
Por florestas de símbolos, lá o homem cruza
Observado por olhos ali familiares.

Como longos ecos longe lá se confundem
Dentro de tenebrosa e profunda unidade
Imensa como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores e os
sons se transfundem.

Perfumes de frescor tal a carne de infantes,
Doces como o oboé, verdes como o prado,
Mais outros, corrompidos, ricos, triunfantes,

Possuindo a expansão de algo inacabado,
Tal como o âmbar, almíscar,
benjoim e incenso,
Que cantam o enlevar dos
sentidos e o senso.

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
Il est dommage que les vers de
Baudelaire soient coupés...
ici et ailleurs dans le poème...
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui
de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et
les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme
des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois,
verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus,
riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le
benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports
de l'esprit et des sens.

A natureza é ainda « um templo » com « pilares vivos », é uma « floresta de símbolos ». Tudo celebrando as « flores do mal», nós não saímos da atmosfera do sagrado.

Eu respirei mal dentro desta atmosfera.

Nós podemos situar o fim desta concepção dentro de diferentes locais: no Rimbaud[9], dentro do Surrealismo…

Em parte pelo humor (sem alegria observar a cultura se aprofundar), em parte porque é a questão da Amazônia a geografia deste ensaio, eu escolhi, pessoalmente, situá-la dentro de um texto de Flaubert, uma novidade que é intitulada « Um coração simples».

O ex-cônsul da América, o barão de Arsonnière, relatou na França, na Normandia, um papagaio da floresta amazônica (Amazona aestiva) que terminou por cair nas mãos de um servente da Madame Aubain, Félicité.

O papagaio é a única companhia deste coração simples. No entanto, em uma manhã terrível de inverno de 1837, Félicité o encontrou morto em uma gaiola, vítima, sem dúvida, de uma convulsão.

Para ela se dar novamente um semblante de vida, e de manter sua presença, Félicité o empalhou.

Ela o contemplava todos os dias exatamente como ela contemplava a igreja, o Espírito do Santo.

9 N.do T.: Jean-Nicolas Arthur Rimbaud foi um poeta simbolista francês.

La nature y est encore « un temple » avec de « vivants piliers », c'est une « forêt de symboles ». Tout en célébrant les « fleurs du mal », on ne sort pas de l'atmosphère du sacré.

Je respirais mal dans cette atmosphère.

On peut situer la fin de cette conception dans plusieurs endroits : chez Rimbaud, dans le Surréalisme…

En partie par humour (sans 'gai savoir' la culture s'épaissit), en partie parce qu'il y est question d'Amazonie, la géographie de cet essai, je choisis pour ma part de le situer dans un texte de Flaubert, une nouvelle qu'il a intitulée « Un cœur simple ».

Un ex-consul de l'Amérique, le baron de l'Arsonnière, rapporte en France, en Normandie, un perroquet de la forêt amazonienne (Amazona aestiva) qui finit par tomber dans les mains de la servante de Madame Aubain, Félicité.

Le perroquet est la seule compagnie de ce « cœur simple ». Mais un matin du terrible hiver de 1837, Félicité le trouve mort dans sa cage, victime, sans doute, d'une convulsion.

Pour lui redonner un semblant de vie, et maintenir sa présence, Félicité le fait empailler.

Elle le contemplait tous les jours exactement comme elle contemplait, à l'église, le Saint-Esprit.

Ela terminou por observar que o Santo Espírito tinha efetivamente alguma coisa de papagaio e que o papagaio tinha alguma coisa de Santo Espírito, sobretudo sobre uma certa imagem de Épinal[10]. Com as asas de púrpura e seu corpo de esmeralda, era verdadeiramente o retrato de Loulou.

Quando deu o seu último suspiro, Félicité acreditou ver, dentro dos céus entreabertos, um papagaio gigantesco, a pairar sobre a sua cabeça.

Eu não li aqui, como nós fizemos certas críticas, uma cruel ironia da parte de Flaubert. Pelo contrário, eu vi, acompanhado de um gosto pelo grotesco, uma forte simpatia, quase uma empatia.

Porém, o essencial não está lá.

Mergulhando, a gênese da novidade se revela ser (é a mesma leitura, minha hipótese) da correspondência fonética entre « papagaio » e « paracleto ».

É a partir deste *radical* (dentro do sentido das « chaves » silábicas de uma língua chinesa), a partir deste elemento de base que nós podemos entrar dentro de um campo de correspondências mais profundas que as de Baudelaire.

É neste campo de correspondências que eu trabalho há anos e é neste campo que Dominique Rousseau e eu nos encontramos.

10 N. do T.: São as imagens populares que foram realizadas na cidade de Épinal, recorrentes no século XIX.

Elle finit par observer que le Saint-Esprit avait effectivement quelque chose du perroquet et que le perroquet avait quelque chose du Saint-Esprit, surtout sur une certaine image d'Épinal : « Avec ses ailes de pourpre et son corps d'émeraude, c'était vraiment le portrait de Loulou. »

Quand elle rendit son dernier souffle, Félicité crut voir, dans les cieux entrouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête.

Je ne lis pas ici, comme l'ont fait certains critiques, une cruelle ironie de la part de Flaubert. Au contraire, j'y vois, accompagnée d'un goût pour la grotesquerie, une forte sympathie, presque une empathie.

Mais l'essentiel n'est pas là.

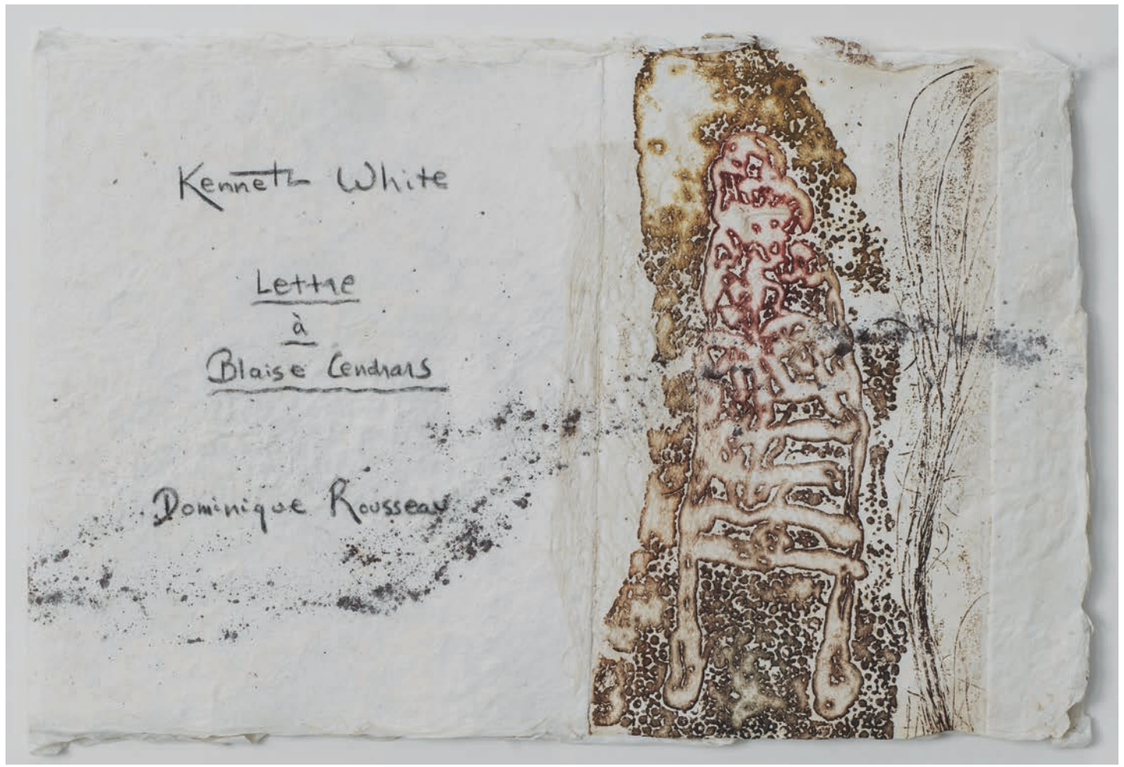
En creusant, la genèse de la nouvelle se révèle être (c'est ma lecture, mon hypothèse) la correspondance phonétique entre « perroquet » et « paraclet ».

C'est à partir de ce *radical* (dans le sens des « clés » syllabiques de la langue chinoise), à partir de cet élément de base que l'on peut entrer dans un champ de correspondances autrement plus profond que celles de Baudelaire.

C'est ce champ de correspondances que je travaille depuis des années, et c'est dans ce champ que Dominique Rousseau et moi, nous nous retrouvons.

Porém, continuemos a examinar as coordenadas deste campo, a fim de demonstrar que se trata aqui de muito mais que um encontro entre dois artistas, um poeta e um artista plástico.

Mais continuons à examiner les coordonnées de ce champ, afin de démontrer qu'il s'agit ici de beaucoup plus que d'une rencontre entre deux artistes, un poète et un plasticien, mais d'une question de portée générale.



08 |
Lettre à Blaise Cendrars
Rés. Ms. 3738
Albert De Boer

Je t'écris du Brésil qui, avant de faire partie d'un continent, était, comme tu le sais, une île qui flottait partout dans l'Atlantique

une île où croissait le braisil qui, comme disaient les vieux manuscrits, est «du bois à teindre en rouge»

je t'écris du Cap São Roque, porte orientale du pays, qui regarde vers l'Afrique noire après être passé par Bahia de Todos os Santos comme l'appelait Vespucci

après avoir suivi les pistes de João Ramalho, n'hésitant aux anciens postes d'attente à la traversée des collines, à l'issue des vallées, au confluent des rivières

après m'être frotté aux musiques et aux broussailles de ces vastes et crépusculaires plateaux que sont les Sertões

je t'écris de ta "troisième patrie spirituelle", où tu es parti pour la première fois le 20 janvier 1924 à bord du Formose, avec cette déclaration d'indépendance :

«Je suis libre.

Je n'appartiens à aucun pays, à aucun milieu.

J'aime le monde entier, et je méprise le monde.

Je m'entends bien.

Je le méprise au nom de la poésie en action»

et où tu as donné à São Paulo une conférence au cours de laquelle tu parlais d'une poésie qui descendrait à une telle profondeur dans le conscient et l'inconscient de l'être humain qu'elle redécouvrirait des terres vierges où possédaient des formes très anciennes et très neuves

je t'écris pour te saluer : pèlagien de la Chaux-de-Fonds, soulinguent des bas-fonds du monde, desesperado serein.

| 09
Lettre à Blaise Cendrars
Rés. Ms. 3738
Albert De Boer

| 10
Lettre à Blaise Cendrars
Ilha do Marajo 2023
Dominique Rousseau

3. A PROCURA DE UM NOVO MUNDO

De maio a agosto de 1919, Blaise Cendrars publica na revista *La Rose Rouge* uma série de artigos sobre a pintura moderna, que é completada por uma conferência feita em São Paulo, Brasil, no dia 12 de junho de 1924.

Ele reuniu seus textos no livro *Aujourd'hui* com o título « Modernidades». Ele se questionou sobre a modernidade na arte, revisando os trabalhos de alguns pintores entendidos como de vanguarda, antes de « tirar férias » com as conclusões desiludidas, enquanto tenta lançar as bases para outra coisa.

A primeira contestação a se fazer no momento da retomada dos espíritos no final da « primeira guerra mundial », é que o cubo tinha desmoronado, que o Cubismo não era mais a última palavra na arte, que a fórmula cubista, que era muito analogicamente ligada aos estudos de volume e de suas mesuras, não respondia mais à sensação de totalidade cinética do real em movimento da *vida nova* que toma a forma e seus aspectos da vida moderna trepidante, a sua beleza violenta, que não se deixa criptografar e nem englobar

3. À LA RECHERCHE D'UN MONDE NOUVEAU

De mai à août 1919, Blaise Cendrars publia dans la revue *La Rose Rouge* une série d'articles sur la « peinture moderne », qu'il a complétée par une conférence faite à São Paulo, au Brésil, le 12 juin 1924.

Il a rassemblé ces textes dans son livre *Aujourd'hui* sous le titre de « Modernités ». Il s'y pose des questions sur la modernité en art, passe en revue les travaux de quelques peintres estimés d'avant-garde, avant de « prendre congé » avec des conclusions désabusées, tout en essayant de poser les jalons d'autre chose.

La première constatation à faire au moment de la reprise des esprits à la fin de « la première guerre mondiale », c'est que le cube s'était effrité, que le cubisme n'était plus le dernier mot en art, que la formule cubiste, qui s'était trop analytiquement attachée à l'étude des volumes et des mesures, ne répondait plus à la sensation de la totalité synthétique du réel en mouvement de la *vita nuova* qui prenait la forme et les aspects de la vie moderne trépidante, à sa beauté violente, qui ne se laissait pas chiffrer ni englober dans une

dentro de uma técnica. De onde, dentro do mundo da arte, um rebuliço geral, uma frenesi intelectual, uma atividade febril, onde as questões da matéria e de forma, do abstrato e do concreto, acompanhada de uma paixão frequentemente absurdamente *naif* para as recentes teorias científicas em física aplicada, eletroquímica, psicologia experimental, onde mergulhos dentro das religiões primitivas ou dos espiritualismos existiam ao mesmo tempo que as pesquisas de Quarta Dimensão.

O desperdício, concluiu Cendrars, era enorme.

É em face deste resíduo generalizado que não podia atingir que um modo exploratório para galeristas e colecionadores que não tinham nenhum senso da grande arte, do papel potencial da arte dentro da vida de uma sociedade, e sem nenhuma perspectiva cultural, que nosso homem se vira para quaisquer indivíduos.

Sua abordagem dos artistas em questão é bastante idiossincrática. É bastante evidente que o que ele apresenta, em marca d'água, é uma concepção em processo de se formar dentro do seu próprio espírito.

Para Picasso, por exemplo, ele vê não somente « uma produção de ordem intelectual » que ultrapassa a estética pura, mas « um exorcismo de ordem religiosa que desaparece com a realidade latente, espiritual do mundo ». Para Fernand Léger, « a pesquisa de profundidade de hoje ». Para Braque, « uma razão fria » que

technique. D'où, dans le monde de l'art, un émoi général, une frénésie intellectuelle, une activité fiévreuse, où des questions de matières et de forme, d'abstrait et de concret, s'accompagnaient d'une passion souvent absurdement naïve pour les récentes théories scientifiques en physique appliquée, électro-chimie, psychologie expérimentale, où des plongées dans des religions primitives ou des spiritualismes côtoyaient des recherches de la Quatrième Dimension.

Le déchet, concluait Cendrars, était énorme.

C'est face à ce déchet généralisé qui ne pouvait aboutir qu'à une mode exploitée par des galeristes et des collectionneurs n'ayant aucun sens du grand art, du rôle potentiel de l'art dans la vie d'une société, et sans aucune perspective culturelle, que notre homme se tourne vers quelques individus.

Son approche des artistes en question est assez idiosyncrasique. Il est assez évident que ce qu'il présente, en filigrane, c'est une conception en train de se former dans son propre esprit.

Chez Picasso, par exemple, il voit non seulement « une production d'ordre intellectuel » qui dépasse l'esthétique pure, mais « un exorcisme d'ordre religieux qui dégage la réalité latente, spirituelle du monde ». Chez Fernand Léger, « la recherche de la profondeur d'aujourd'hui ». Chez Braque, « une raison froide » qui « s'apparente aux esprits de Port-Royal. » Chez Chagall,

« se assemelha ao espírito do Port-Royal. » Para Chagall, um delírio espiritual pagão : « as rodas da loucura se viram dentro dos sulcos do céu e espirram a lama na face de Deus. » Para Delaunay, ele se interessa pelo fato de que sua pintura, que era influenciada pelo Impressionismo, Pontilhismo e o Divisionismo, se fecha dentro de um quarto com um buraco na parede através do qual passa um raio de sol, para estudar o espectro das cores, tendo terminado por abrir a janela, « atraído pelo que se passa lá fora. »

É depois de ter elaborado este balanço, este catálogo, que Cendrars tira sua conclusão: «Os pintores modernos nos desapontaram profundamente. Eu sempre espero que a renovação seja anunciada por mim mesmo. »

É o que falta de início, é o fora, um senso de mundo, uma sensação profunda da existência: « Onde existe ainda um homem, um único, capaz de não mais colocar os pés na rua La Boétie e de ir pegar o barco ou o avião? »

É neste estado que ele se torna, curiosamente à primeira vista, sobre o poeta Rudyard Kipling, conhecido sobretudo por seu *Livro da Selva* e seus *Contos simples nas Colinas*, mas que, dentro de suas *Lettres de voyage,* fala, é um fato largamente ignorado pela pintura.

Trata-se de pinturas « fora da galeria », das paisagens, das « cenas da vida » vistas através do mundo: « No Pacífico Norte, à mão direita quando avança em direção ao oeste… um

un délire spirituel paysan : « Les roues de la folie tournent dans les ornières du ciel et éclaboussent de boue la face de Dieu. » Chez Delaunay, il s'intéresse au fait que ce peintre, qui était passé par l'impressionnisme, le pointillisme et le divisionnisme, avant de s'enfermer dans une chambre avec un trou dans le mur à travers lequel filtre un rayon de soleil, pour étudier le spectre des couleurs, avait fini par ouvrir la fenêtre, « attiré par ce qui se passe, là, dehors. »

C'est après avoir dressé ce bilan, ce catalogue, que Cendrars tire sa conclusion : « Les peintres modernes m'ont profondément déçu. J'attends toujours le renouveau annoncé par moi-même. »

Ce qui manque d'abord, c'est le dehors, un sens du monde, une sensation profonde de l'existence : « Y a-t-il encore un homme, un seul, capable de ne plus mettre les pieds rue La Boétie et d'aller prendre le bateau ou l'avion ? »

C'est à ce stade qu'il se tourne, assez curieusement à première vue, vers le poète Rudyard Kipling, connu surtout pour son *Livre de la jungle* ou ses *Contes des collines*, mais qui, dans ses *Lettres de voyage*, parle, c'est un fait largement ignoré, de peinture.

Il s'agit de peintures « hors galerie », de paysages, de « scènes de vie » vues à travers le monde : « Dans le Pacifique Nord, à main droite lorsqu'on avance vers l'ouest… une petite étude… une étendue huileuse de mer

pequeno estudo… uma extensão oleosa de mar lavado… através da névoa esboçando quase as asas dos morcegos do vaso que faz a caça aos otários. » ; « Entre o salto da Nova Zelândia e do Polo Sul… lá embaixo, onde não vão nunca os vasos… existe uma marinha … um barco a vapor no meu de lamas monstruosas… as ondas parecem incolores atrás da neblina… somente dois ou três cumes brancos… » ; «No oceano Índico … uma quente luz… uma costa revestida de palmeiras … um barco a vapor no pavilhão preto… chaminés pintadas em azul sobre o fundo amarelo…»

Seguida a carta, os exemplos fornecidos por Kipling não podem nos portar que a pior arte pompier[11]. Porém, o que conta aqui, para Cendrars e para nós, é o espírito, o princípio.

Eu cito Kipling: « Fazer alguma coisa simplesmente porque é nova no mercado, é cometer um pecado contra o espírito. » Ou ainda: « Talvez valha a pena se aventurar fora do círculo ordinário dos sujeitos e de ver o que surgirá ». Ou, ainda mais explicitamente: «felizmente que aqueles que pintaram os quadros da minha galeria são nascidos antes da Humanidade. Eles são dispostos entre as latitudes, os equinócios, as monções.»

É esta abertura, aliada a um aprofundamento, que busca Cendrars, e é no Brasil que ele pensa os encontrar. O Brasil não

11 N. do T.: L'art pompier é um estilo artístico que floresceu especialmente na França durante o final do século XIX como um revivalismo de temas e formas clássicas, muito acadêmico e elitista.

lavée… à travers la brume s'esquissent à peine les ailes de chauves-souris d'un vaisseau qui fait la chasse aux otaries. » ; « Entre le talon de la Nouvelle-Zélande et le pôle sud… là-bas, où ne vont jamais les vaisseaux… il existe une marine… un bateau à vapeur au milieu de lames monstrueuses… les vagues paraissent incolores à travers la bruine… seules deux ou trois crêtes blanches… » ; « Dans l'océan Indien… une chaude lumière… un rivage revêtu de palmiers… un bateau à vapeur au pavillon noir… cheminée peinte en bleu sur fond jaune… »

Suivis à la lettre, les exemples fournis par Kipling ne pourraient mener qu'au pire art pompier. Mais ce qui compte ici, pour Cendrars et pour nous, c'est l'esprit, c'est le principe.

Je cite Kipling : « Faire quelque chose simplement parce que c'est nouveau sur le marché, c'est commettre un péché contre l'esprit. » Ou encore : « Peut-être cela vaudrait-il la peine de s'aventurer en dehors du cercle ordinaire des sujets et de voir ce qui arriverait ». Ou, encore plus explicitement : « heureusement que ceux qui ont peint les tableaux de ma galerie sont nés avant l'Humanité. Ils sont disposés entre des latitudes, des équinoxes, des moussons. »

C'est cette ouverture, alliée à une profondeur, que cherche Cendrars, et c'est au Brésil qu'il pensait les trouver. Le Brésil était non seulement sa terre d'élection, la « zone

é só sua escolha de terra, a « zona do planeta » de sua preferência, era aquilo que ele apelidava de sua « utopialand ».

Nas últimas páginas de Bourlinguer, Cendrars evoca seu reencontro com o brasileiro Paulo Prado, « mente refinada, cultivada, letrada», onde seus ancestrais « têm percorrido desde o século XVI solidões selvagens do imenso continente sul-americano e penetram na floresta desumana que se estende do Paraná à Amazônia ». É Prado que convida Cendrars ao Brasil, onde ele vai fazer diferentes visitas, principalmente de junho de 1926 e de agosto a janeiro de 1928. Os dois homens tiveram tempo de conversar bastante, à Paris e à São Paulo, e suas conversas abordaram muitos temas, especialmente a arte moderna, a nova literatura, o poder da poesia…

Porém, se Cendrars ama bastante falar, ele ama ainda mais ler.

E Prado possui uma biblioteca plena de todos os livros que abordam o Brasil, a partir da primeira carta do Padre Anchieta ao rei de Portugal, *la Carta al rey*, até as obras de poetas brasileiros mais recentes: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Sergio Milliet, Carlos Drummond de Andrade, e onde Cendrars tem, deliberadamente, vertiginosamente, mergulhado. Suas anotações de aula testemunham tanto o seu grande interesse, quanto a pintura do Brasil que está se desenhando e se registrando na sua mente.

de la planète » de sa prédilection, c'était ce qu'il appelait son « utopialand »

Dans les dernières pages de *Bourlinguer*, Cendrars évoque sa rencontre avec le Brésilien Paulo Prado, « esprit fin, cultivé, lettré », dont les ancêtres « ont parcouru dès le XVIe siècle les solitudes sauvages de l'immense continent sud-américain et pénétré dans les forêts inhumaines qui s'étendent du Parana à l'Amazone ». C'est Prado qui invita Cendrars au Brésil, où il allait faire plusieurs séjours, notamment de janvier à juin 1926 et d'août à janvier 1928. Les deux hommes ont eu le temps de beaucoup se parler, à Paris et à São Paulo, et leurs conversations roulaient sur beaucoup de sujets : notamment l'art moderne, la nouvelle littérature, les pouvoirs de la poésie…

Mais si Cendrars aimait bien parler, il aimait encore plus lire.

Or, Prado possédait une bibliothèque pleine de tous les livres ayant trait au Brésil, depuis la première lettre du Père Anchieta au roi du Portugal, la *Carta al rey*, jusqu'aux œuvres des poètes brésiliens les plus récents : Oswaldo de Andrade, Mário de Andrade, Sergio Milliet, Carlos Drummond de Andrade, et Cendrars y a libéralement, vertigineusement, plongé. Ses notes de lecture témoignent à la fois de son intérêt grandissant et du tableau du Brésil en train de se dessiner, de se graver, dans sa tête.

Sobre o livro de Claude d'Abbeville, *Terre du Brésil* (século XVII), ele escreveu que é « um quadro ainda incomparável hoje tanto que sua descrição é completa deste país estranho, de suas montanhas, de suas florestas, dos seus rios, de sua fauna e sua flora…»

Deve-se lembrar da presença destas antigas aulas onde a influência sobre o espírito de Cendrars vai ser lenta e profunda.

Porém (e deve-se insistir nisso, para demonstrar o quão difícil é a saída da modernidade, sem regresso aos velhos simbolismos, sem fugir na frente) sua primeira abordagem direta com relação à terra brasileira ia ser ultramodernista e superfuturista: um elogio rapsódico, bajulador de seus milhões de quilômetros quadrados de monocultura… Observe o que está escrito no texto de 1929, « A metafísica do café » : « Em nenhuma parte do mundo eu fui tocado pela grandeza manifestada como hoje e pela beleza imutável da atividade humana que desembarcando, tem três, quatro anos, pela primeira vez no Brasil. » E ele detalha: « Os pés plantados dentro de uma terra vermelha, eu contemplava um gigante repousando sobre as colinas, um mar esmeralda, um oceano profundo, sombra, taciturno e como presos: três e quatro milhões de cafeeiros […]. Que espetáculo! Eu não encontrei uma palavra. […] Então eu me coloquei a pensar vertiginosamente. […] Os homens vieram. Eles colocaram fogo na floresta virgem. Nós partimos. Nós arrancamos os estirpes seculares. […] É a lente conquista do espírito humano que se rodeia de ordem e de harmonia dentro da luta contra a natureza. »

Deslumbrado pelo espetáculo, ele vê nascer um novo mundo, no qual participam também, ressuscitados, acordados de um sono antigo « os antigos povos das catedrais, os antigos povos da Europa », um novo mundo, sob o signo da «indústria moderna de grande escala no formato capitalista», marcado por uma economia dinâmica do Boom e do Krach. É um conjunto de novas linhas e formas, uma verdadeira obra plástica. » Todo um novo contexto é ali, presente, em movimento, mas « os intelectuais não se dão conta » e « os artistas vivem à margem ».

Para o leitor de hoje, o papel que assume Cendrars de porta-palavra de um otimismo sócio-econômico-político cultural só pode parecer caricatural e o discurso que ele mantém soa terrivelmente vazio.

Para encontrar um terreno mais interessante, um campo mais propício à pesquisa do que aquele que Cendrars chamava o « Profundo Hoje (Profond aujourd'hui[12]) », era preciso penetrar nos lugares mais escondidos do seu cérebro.

Mesmo no meio dos seus textos-manifestos supermodernos, Cendrars faz um mergulho

12 CENDRARS, Blaise. Profond aujourd'hui. Prose par Monsieur Blaise Cendrars et 5 dessins de Monsieur A[ngel] Zarraga. Paris, À la Belle édition [François Bernouard], 1917.

CARTA MAGNA
MAGNA CARTA

Du livre de Claude d'Abbeville, *Terre du Brésil* (XVIIe siècle), il écrit que c'est « un tableau encore inégalé aujourd'hui tant sa description est complète de ce pays étrange, de ses montagnes, de ses forêts, de ses fleuves, de sa faune et de sa flore… »

Il faut retenir la présence de ces lectures anciennes dont l'influence sur l'esprit de Cendrars va être lente et profonde.

Mais (et il faut insister là-dessus, pour démontrer combien difficile est la sortie de la Modernité, sans régression vers de vieux symbolismes, sans fuite en avant) sa première approche directe de la terre brésilienne allait être ultra moderniste, super-futuriste : éloge rhapsodique, dithyrambique de ces millions de kilomètres carrés de monoculture… Voici ce qu'il écrit dans un texte de 1929, « La Métaphysique du café » : « Nulle part au monde je ne fus frappé par la grandeur manifeste d'aujourd'hui et par la beauté immuable de l'activité humaine qu'en débarquant, il y a trois, quatre ans, pour la première fois au Brésil. » Et il précise : « Les pieds plantés dans la terre rouge, je contemplais un colosse reposant sur les collines, une mer émeraude, un océan profond, sombre, taciturne et comme figés : trois ou quatre millions de caféiers […]. Quel spectacle ! Je ne trouvais pas une parole. […] Alors je me suis mis à penser vertigineusement. […] Des hommes sont venus. Ils ont mis le feu à la forêt vierge. On a débroussé. On a arraché les souches séculaires. […] C'est la lente conquête de l'esprit humain qui s'entoure d'ordre et d'harmonie dans sa lutte contre la nature. »

Ébloui par le spectacle, il voit naître un nouveau monde, auquel participent aussi, ressuscités, réveillés de leur sommeil séculaire « les vieux peuples des cathédrales, les vieux peuples d'Europe », un nouveau monde, à l'enseigne de « la grande industrie moderne à forme capitaliste », marqué par une économie dynamique du Boom et du Krach. C'est un ensemble nouveau de lignes et de formes, une véritable *œuvre plastique*. » Tout un nouveau contexte est là, présent et en marche, mais « les intellectuels ne s'en rendent pas compte » et « les artistes vivent à côté ».

Pour un lecteur d'aujourd'hui, ce rôle qu'assume Cendrars de porte-parole d'un optimisme socio-économico-politico culturel ne peut que sembler caricatural, et le discours qu'il tient sonne horriblement creux.

Pour trouver un terrain plus intéressant, un champ plus propice à la recherche de ce que Cendrars appelait le « Profond aujourd'hui », il faut pénétrer dans des replis plus cachés de son cerveau.

En plein milieu de ses textes-manifestes hypermodernistes, Cendrars fait une plongée dans la préhistoire et, au-delà même de la préhistoire, dans la paléo-géographie. S'il le fait, c'est pour confirmer ses thèses,

no pré-histórico e, para além mesmo da pré-história, dentro da paleogeografia. Se ele o faz, é para confirmar suas teses, defendendo que existia um paralelo entre a pré-história e o demasiado moderno, o trato comum tendo, justamente, o princípio da utilidade.

O paralelismo é forçado e a argumentação ilusória, mas esta excursão pré-histórica, paleogeográfica pode servir de aproximação a um outro espaço, aquele que nos interessa.

Começamos pela paleografia, não somente porque nós vemos Cendrars tentando ensaiar de fundar outramente seu interesse pelo Brasil, mas porque, de uma maneira mais geral, a paleogeografia abre uma concepção e uma sensação de um mundo diferente, infinitamente mais aberta que aquela que o espírito humano está habituado.

Segundo a cenografia de Cendrars, os extremos de dois polos colapsam. Duas correntes de água se precipitam no Norte e no Sul. Dois oceanos se formam: o Pacífico e o Atlântico. Novos continentes emergem, viajam, se fundem: o Norte, a Europa-Sibéria, o Sul do continente afro-brasileiro. A grande corrente do Norte é reprimida (encontramos traços de uma corrente de Béring), aquela do Sul subsiste sobre a costa ocidental da América do Sul (é a corrente de Humboldt). As águas se alargam no Equador, as águas se acumulam nos fluxos em direção ao Oriente, atraídas pelo sol nascente. De lá, o Amazonas, o extremo do Golfo, o Mediterrâneo, o Mar Vermelho,

se persuadant qu'existe un parallèle entre la préhistoire et la sur-modernité, le trait commun étant, justement, le principe d'utilité.

Le parallélisme est forcé et l'argumentation spécieuse, mais cette excursion préhistorico-paléo-géographique pourra servir d'approche à un autre espace, celui qui nous intéresse.

Commençons par la paléographie, non seulement parce qu'on y voit Cendrars en train d'essayer de fonder autrement son intérêt pour le Brésil, mais parce que, de manière plus générale, la paléogéographie ouvre une conception et une sensation du monde autre, infiniment plus ouvert, que celui auquel l'esprit humain s'est habitué.

Selon la scénographie de Cendrars, les calottes des deux pôles s'effondrent. Deux courants d'eau se précipitent du nord et du sud. Deux océans se forment : le Pacifique et l'Atlantique. De nouveaux continents émergent, voyagent, se soudent : au nord, l'Europe-Sibérie, au sud le continent africo-brésilien. Le grand courant du nord est refoulé (on retrouve ses traces dans le courant de Béring), celui du sud subsiste sur les côtes occidentales de l'Amérique du Sud (c'est le courant de Humboldt). Les eaux se gonflent à l'équateur, et les eaux accumulées s'écoulent vers l'Orient, attirés par le soleil levant. De là, l'Amazone, le Gulf Stream, la Méditerranée, la mer Rouge, l'océan Indien… Le berceau des hommes d'aujourd'hui, poursuit Cendrars, serait dans l'Amérique centrale et plus particulièrement

o oceano Índico… O berço dos homens de hoje, perseguido por Cendrars, seria na América Central e mais particularmente sobre os rios do Amazonas. E de lá que o homem teria partido para povoar a terra. Todas as migrações humanas primitivas teriam lá suas origens. E toda uma arte: conchas trabalhadas, pederneiras esculpidas, pedras talhadas, afrescos das cavernas, feitos com gravuras esculpidas com ossos de rena e de baleia, fórmulas gráficas …

Depois o delírio supermoderno, o delírio paleolítico…

Para certos tipos de espírito, em algumas épocas da História, o delírio pelo delírio é uma solução única, dentro da qual nós mergulhamos, como outras vezes pela fé, para encontrar com os mais lúcidos, na saída, um silêncio desesperado ou sábio.

No que concerne a Cendrars, a imagem que eu guardo dele é aquela que nós podemos retirar do seu texto « Profond Aujourd'hui» escrito em 1917, ou melhor no pré-delírio: « Você vê. Excêntrico. Na solidão integral. Dentro de uma comunhão anônima. Como tudo que é raiz e topo, e que palpita. »

Precisamos avançar mais longe sobre o *caminho real*, e fora dele.

Seguimos nossas explorações.

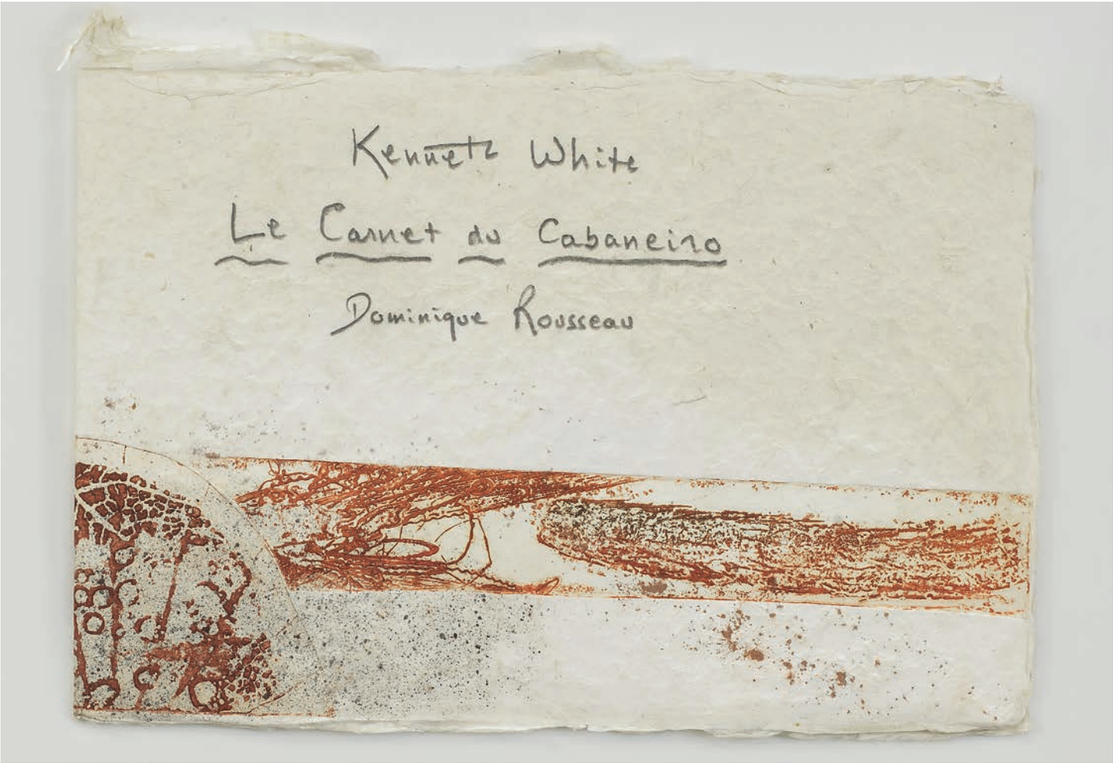
sur les rives de l'Amazone. C'est de là que l'homme serait parti pour peupler la terre. Toutes les migrations humaines primitives auraient là leurs origines. Et tout un art : coquillages travaillés, silex taillés, pierres polies, fresques des cavernes, gravures sur os de renne et de baleines, formules graphiques…

Après le délire hypermoderne, le délire paléolithique…

Pour un certain type d'esprit, à certaines époques de l'Histoire, le délire pour le délire est la seule solution, dans lequel ils plongent, comme d'autres dans la foi, pour trouver chez les plus lucides, à la sortie, un silence désespéré ou sage.

Concernant Cendrars, l'image que je retiens de lui est celle que l'on peut retirer de son texte « Profond Aujourd'hui » écrit en 1917, c'est-à-dire en pré-délire : « Tu vis. Excentrique. Dans la solitude intégrale. Dans la communion anonyme. Avec tout ce qui est racine et cime, et qui palpite. »

Il faut avancer plus loin sur le *camino real*, et en dehors de celui-ci. Poursuivons nos explorations.



11 |
Le carnet du cabaneiro
Rés. Ms. 3739
Albert De Boer

| 12
Le carnet du cabaneiro
Rés. Ms. 3739
Albert De Boer

| 13
Le carnet du cabaneiro
Ilha do Combu, 2023
Dominique Rousseau

4. UM MANIFESTO BRASILEIRO

Em 1928, quatro anos depois de um primeiro manifesto, *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (« Manifeste de la poésie Bois Brésil »), Oswald de Andrade publica *Manifesto Antropófago* («Manifeste anthropophage»). Sem esquecer que nós temos a poesia de algo que queremos mais radical.

Sem dúvida é útil, com antecedência, a fim de evitar os mal-entendidos, os preconceitos e o pensamento reflexivo, distinguir nitidamente a antropofagia do canibalismo em relação à aquela que ela é recorrentemente confundida.

Se certas populações da terra fizeram uma especialidade, o canibalismo existe em todo lugar no mundo, e somente consiste, seja por gosto, seja por necessidade de sobreviver, no fato de comer seu semelhante. Então que a Antropofagia, como a abordará, não importa que antropólogo-etnólogo, é uma prática mito-religiosa mais particular e localizada. É o caso notadamente de um grupo de tribos, os Tupi, que eles sejam Tupinambá e Guarani, habitando na costa Atlântica e a parte interior que se estende da foz do Amazonas ao Rio da

4. UN MANIFESTE BRÉSILIEN

En 1928, quatre ans après un premier manifeste, *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (« Manifeste de la poésie Bois Brésil »), Oswald de Andrade publie *Manifesto Antropófago (*« Manifeste anthropophage »). Nous allons, sans l'oublier, de la poésie à quelque chose se voulant plus radical.

Sans doute est-il utile, au préalable, afin d'éviter les malentendus, les préjugés et la pensée-réflexe, de distinguer nettement l'anthropophagie du cannibalisme, avec lequel elle est souvent confondue.

Si certaines populations de la terre en ont fait une spécialité, le cannibalisme existe partout dans le monde, et ne consiste, soit par goût, soit par nécessité de survie, que dans le fait de manger son semblable. Alors que l'anthropophagie, comme le confirmera n'importe quel anthropologue-ethnologue, est une pratique mytho-religieuse plutôt particulière et localisée. C'est le cas notamment d'un groupe de tribus, les Tupi, qu'ils soient Tupinamba et Guarani, habitant la côte atlantique et la partie de l'intérieur qui

Prata, ou outras tribos localizadas ao longo do Tocantins e do Xingu, ou aqueles dispersos dentro da região Tapajós e do Madeira.

« Tupi or not tupi, that is the question » é a frase-chave do Manifesto de Andrade, que anuncia, como um programa artístico e cultural, a prática da Antropofagia, compressa (mesmo se o termo desempenha também um papel desafiador, de provocação), dentro do senso metafórico e que visa uma metamorfose.

O Manifesto consiste em uma quarentena de curtos parágrafos, que não evitam a repetição e a confusão (eles serão talvez reivindicados como tal, como a expressão da não razão, a não lógica), traduzida pelo nome « Antropofagia», que ressoa como um slogan.

Correndo o risco de passar por um cartesianismo obtido, uma obsessão com clareza, eu resumo as teses, para tentar fazer uma síntese, com, aqui e lá, alguns fragmentos de informação suplementar, vindos dos meus arquivos próprios, cogitações e meditações:

a) Se trata de uma revolução, e a primeira referência é a Revolução Francesa: o texto é datado, segundo a fórmula do calendário da Convenção, « Ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha », Pedro Fernandes Sardinha (« sardinha » em português) foi o primeiro bispo do Brasil, capturado pelos indígenas caetés ou Kaeté e comido no dia 2 de junho de 1556. Porém, o movimento revolucionário

s'étend de l'embouchure de l'Amazone au Rio de la Plata, ou d'autres tribus localisées le long du Tocantins et du Xingu, ou celles dispersées dans la région du Tapajoz et du Madeira.

« *Tupi or not tupi, that is the question* » est la phrase-clé du manifeste de Andrade, qui annonce, comme un programme artistico-culturel, la pratique de l'anthropophagie, comprise (même si le terme joue aussi un rôle de défi, de provocation), dans un sens métaphorique et qui vise une métamorphose.

Le Manifeste consiste en une quarantaine de courts paragraphes, qui n'évitent pas la répétition et la confusion (elles seraient peut-être même revendiquées en tant que telles, comme expression de la non-raison, la non-logique), scandés par le mot « anthropophagie », qui résonne comme un slogan.

Au risque de passer pour un cartésien obtus, un obsédé de la clarté, j'en résume les thèses, pour essayer d'en faire une synthèse, avec, ici et là, quelques bribes d'information supplémentaire provenant de mes propres archives, cogitations et méditations :

a) Il s'agit d'une révolution, et la première référence est à la Révolution française : le texte est daté, selon la formule du calendrier de la Convention, « An 374 de la déglutition de l'évêque Sardinha », Pedro Fernandes Sardinha (« sardine » en portugais) étant le premier évêque du

visado, dito Revolução Caraíbe, não acabou como nos moldes da Revolução Francesa, ele vai da « Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista. » E a referência principal é a população Amazônica primeira : «Nós tivemos já o comunismo, nós tivemos já a língua surrealista, sem nós, a Europa não teria nem sua pobre declaração dos direitos dos homens. »

b) Primeira urgência, se livrar da colonização e de todas as suas sequelas: « Antes que os portugueses descobrissem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. » Declarar então, e proclamar a independência. Porém, trabalhar em seguida em alguma coisa é ainda mais difícil: a independência do espírito. « Nós tínhamos expulsado a dinastia. Precisamos agora expulsar o espírito de Bragança, como ordenações e o rapé de Maria da Fonte. »

c) O centro da colonização tem o cristianismo, que temos que erradicar. Se livrar dos « maus catecismos ». Necessidade da « vacina antropológica para contrabalançar as religiões ». Esqueça toda a encenação cristã: "Estamos cansados de todas as tragédias envolvendo cônjuges católicos desconfiados do meridiano. O Deus do monoteísmo, prefere Guaraci, divindade solar, Jaci, divindade lunar, e Jabouti, a tartaruga da terra que simboliza a paciência, a astúcia, a resistência. Contra todos os

Brésil, capturé par les Indiens Caètés et mangé le 2 juin 1556. Mais le mouvement révolutionnaire envisagé, dit Révolution Caraïbe, ne s'arrête pas au modèle de la Révolution française, il va « de la Révolution française au Romantisme, à la Révolution bolcheviste, à la Révolution surréaliste. » Et la référence principale est au peuple amazonien premier : « Nous avions déjà le communisme, nous avions déjà la langue surréaliste, sans nous, l'Europe n'aurait même pas sa pauvre déclaration des droits de l'homme. »

b) Première urgence, se débarrasser de la colonisation et de toutes ses séquelles : « Avant que les Portugais ne découvrent le Brésil, le Brésil avait découvert le bonheur. » Déclarer donc, et proclamer l'indépendance. Mais travailler ensuite à quelque chose d'encore plus difficile : l'indépendance de l'esprit.« Nous avons expulsé la dynastie. Il faut maintenant expulser l'esprit de Bragance, les ordinations et la poudre à priser de Maria da Fonte. »

c) Au centre de la colonisation, il y a le christianisme, qu'il faut éradiquer. Se débarrasser des « maux catéchistes ». Nécessité du « vaccin anthropologique pour contrebalancer les religions du méridien ». Oublier toute la mise en scène chrétienne : « Nous sommes fatigués de toutes les tragédies mettant en scène des époux catholiques soupçonneux. » Au

« outros mundos », tentar « a aventura humanitária, a finalidade terrestre ».

d) Aumentar o debate no sentido de uma crítica da civilização. « Contra a realidade, revestida e repressiva, repertoriada por Freud – a realidade sem complexidade, sem loucura, sem prostituição e sem penitenciária. » Sem necessidade de politização civil: « Nós temos a Política, ciência da partilha, e um sistema social planetário. Nós ignoramos a especulação, mas nós temos a adivinhação. » A revolução caribenha também não é uma questão de nações, ela engloba o fluxo migratório, todos que querem « fugir dos estados fastidiosos tedioso », todos os « fugitivos da civilização que nós estamos comendo. »

e) Transcender a História : « Contra as histórias dos homens que começam o Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não assinado. Sem Napoleão. Sem César. » Abolir os locais de memória: « Contra a memória recurso personalizado, a experiência pessoal renovada. »

f) Ganhar novamente o senso do espaço, e o espírito no espaço, e na sua viagem de lugar a lugar: « Nós não tivemos jamais aquilo que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. » E fora da « esclerose urbana », uma sensação de « minha parte do Cosmos, o Cosmos parte de mim ». Contra « todos os

Dieu du monothéisme, préférer Guaraci, divinité solaire, Jaci, divinité lunaire, et Jabouti, la tortue de terre qui symbolise la patience, la ruse, la résistance. Contre tous les « autres mondes », tenter « l'aventure humaine, la finalité terrestre ».

d) Élever le débat vers une critique de la civilisation même. « Contre la réalité, vêtue et répressive, répertoriée par Freud – la réalité sans complexe, sans folie, sans prostitution et sans pénitenciers. » Nul besoin de politisation civile : « Nous avions la Politique, science du partage, et un système social planétaire. Nous ignorions la spéculation, mais nous avions la divination. » La Révolution Caraïbe n'est pas non plus une affaire de nations, elle englobe des flux migratoires, tous ceux voulant « fuir les États fastidieux », tous les « fugitifs d'une civilisation que nous sommes en train de manger. »

e) Transcender l'Histoire : « Contre les histoires de l'homme qui commencent au cap Finistère. Le monde non daté. Non paraphé. Sans Napoléon. Sans César. » Abolir les lieux de mémoire : « Contre la Mémoire source de coutume, l'expérience personnelle renouvelée. »

f) Regagner un sens de l'espace, et de l'esprit dans l'espace, et de son voyage de lieu en lieu : « Nous n'avons jamais su ce qui était urbain, suburbain, frontalier et continental. » En dehors de la « sclérose

importadores da consciência em conserva, a existência palpável da vida ». Esta que implica não somente em uma recusa de toda separação do espírito e do corpo», porém, mais profundamente ainda, de toda separação entre «o mundo exterior e o mundo interior. »

g) Tudo isso culmina nas questões de lógica e de gramática, de gramatologia. « Nós não temos jamais admitido o nascimento de uma lógica entre nós, declara o Manifesto, nós não tivemos jamais uma gramática. » Aliado a esta recusa da estruturação da linguagem, a recusa das « ideias objetivas », estes que «se impõem, se opõem, queima de gente em praça pública», dentro do interesse do « pensamento dinâmico», que se exprime concretamente (« nós somos concretistas ») : « Nós não podemos ser disponível que ao mundo oracular » ; « Para os planos, crendo nos sinais, crendo nos instrumentos e nas estrelas. » Um dos parágrafos do Manifesto consiste na repetição, sete vezes, deste termo « plano », roteiros, que pode significar em português algumas vezes um roteiro, um itinerário de espírito, e um plano de trabalho.

É nestes termos que eu termino minha « leitura sintética » do *Manifesto Antropológico*, onde tudo não negligencia nada de essencial, pelo contrário, se concentrando e reforçando, eu reduzi e coordenei, com o intuito de indicar claramente no que este Manifesto,

urbaine », une sensation de « moi partie du Cosmos, le Cosmos partie de moi ». Contre « tous les importateurs de conscience en conserve, l'existence palpable de la vie ». Ce qui implique non seulement un refus de toute séparation de l'esprit et du corps », mais, plus profondément encore, de toute séparation entre « le monde extérieur et le monde intérieur. »

g) Tout cela culmine dans des questions de logique et de grammaire, de grammatologie. « Nous n'avons jamais admis la naissance de la logique parmi nous, déclare le Manifeste, nous n'avons jamais eu de grammaire. » Allié à ce refus de la structuration du langage, le refus d'« idées objectivées », celles qui « s'imposent, s'opposent, brûlent les gens sur la place publique », dans l'intérêt de « la pensée dynamique », qui s'exprime concrètement (« nous sommes concrétistes ») : « Nous ne pouvons être disponibles qu'au monde oraculaire » ; « Pour les plans, croire aux signes, croire aux instruments et aux étoiles. » Un des paragraphes du Manifeste consiste en la répétition, sept fois, de ce terme de « plan », *roteiros*, qui peut signifier en portugais à la fois un routier, un itinéraire de l'esprit, et un plan de travail.

C'est sur ces termes-là que je termine ma « lecture synthétique » du *Manifeste anthropophage*, où, tout en ne négligeant rien

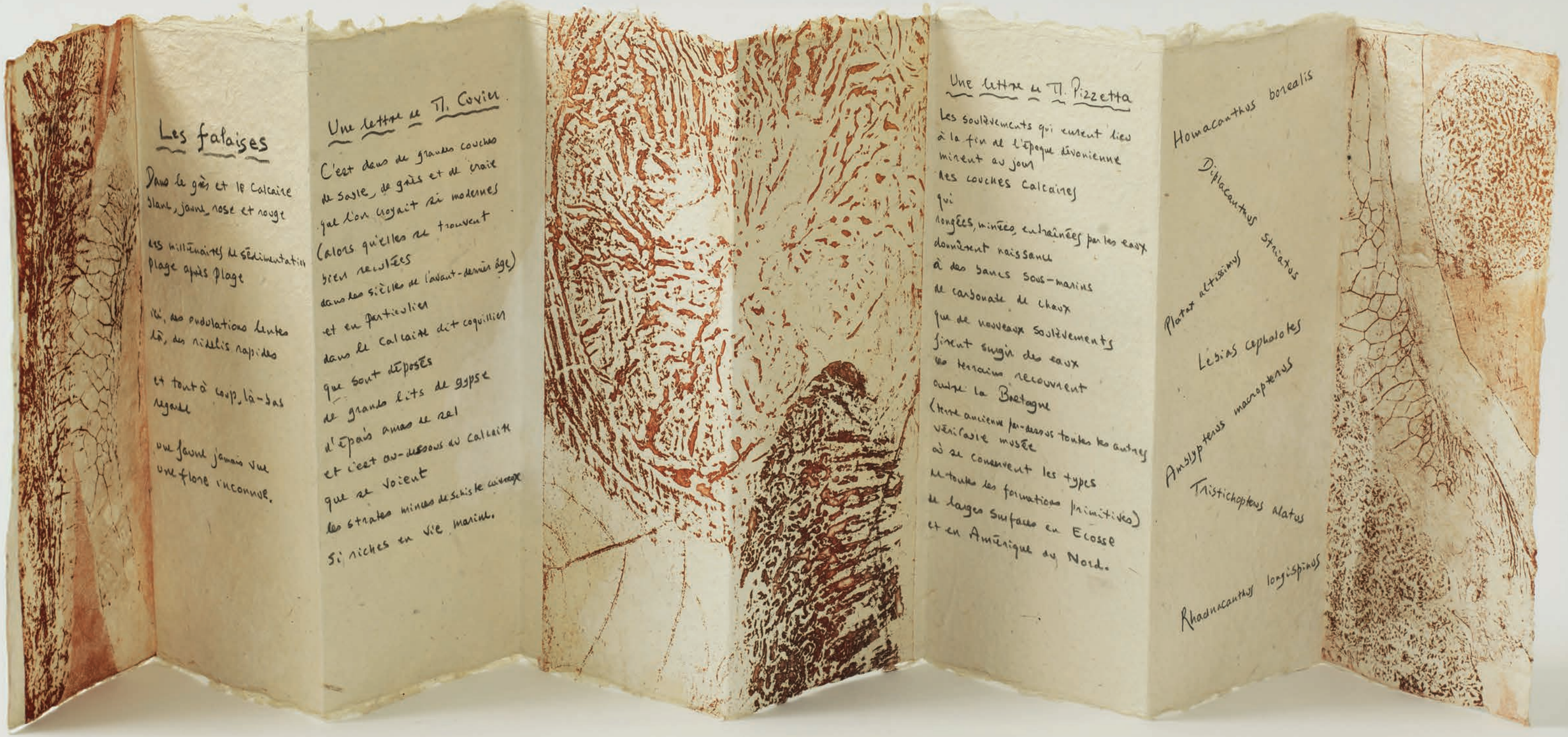
no seu delírio, se aproxima da geopoética, assim que se distancia de maneira gritante.

Temos que seguir ainda mais longe a viagem na Amazônia do espírito.

de l'essentiel, au contraire, en le concentrant et en le renforçant, j'ai élagué et coordonné, afin d'indiquer clairement ce en quoi ce Manifeste, dans son délire, s'approche de la géopoétique, ainsi que ce en quoi, de manière flagrante, il en reste éloigné.

Il faut poursuivre encore plus loin le voyage dans l'Amazonie de l'esprit.

14 |
Le cahier des falaises
Rés. Ms. 3739
Albert De Boer



Les falaises

Dans le grès et le calcaire
blanc, jaune, rose et rouge

les millénaires de sédimentation
plage après plage

ici, des ondulations lentes
là, des ridelis rapides

et tout à coup, là-bas
regarde

une faune jamais vue
une flore inconnue.

Une lettre de M. Cuvier

C'est dans de grandes couches
de sable, de grès et de craie
que l'on croyait si modernes
(alors qu'elles se trouvent
bien reculées
dans les siècles de l'avant-dernier âge)
et en particulier
dans le calcaire dit coquillier
que sont déposés
de grands lits de gypse
d'épais amas de sel
et c'est au-dessous du calcaire
que se voient
les strates minces de schiste cuivreux
si riches en vie marine.

Une lettre de M. Pizzetta

Les soulèvements qui eurent lieu
à la fin de l'époque dévonienne
mirent au jour
des couches calcaires
qui
rongées, minées, entraînées par les eaux
donnèrent naissance
à des bancs sous-marins
de carbonate de chaux
que de nouveaux soulèvements
firent surgir des eaux
les terrains recouvrent
outre la Bretagne
(terre ancienne par-dessus toutes les autres)
véritable musée
où se conservent les types
de toutes les formations primitives)
de larges surfaces en Ecosse
et en Amérique du Nord.

Homacanthus borealis

Diplacanthus striatus

Platax altissimus

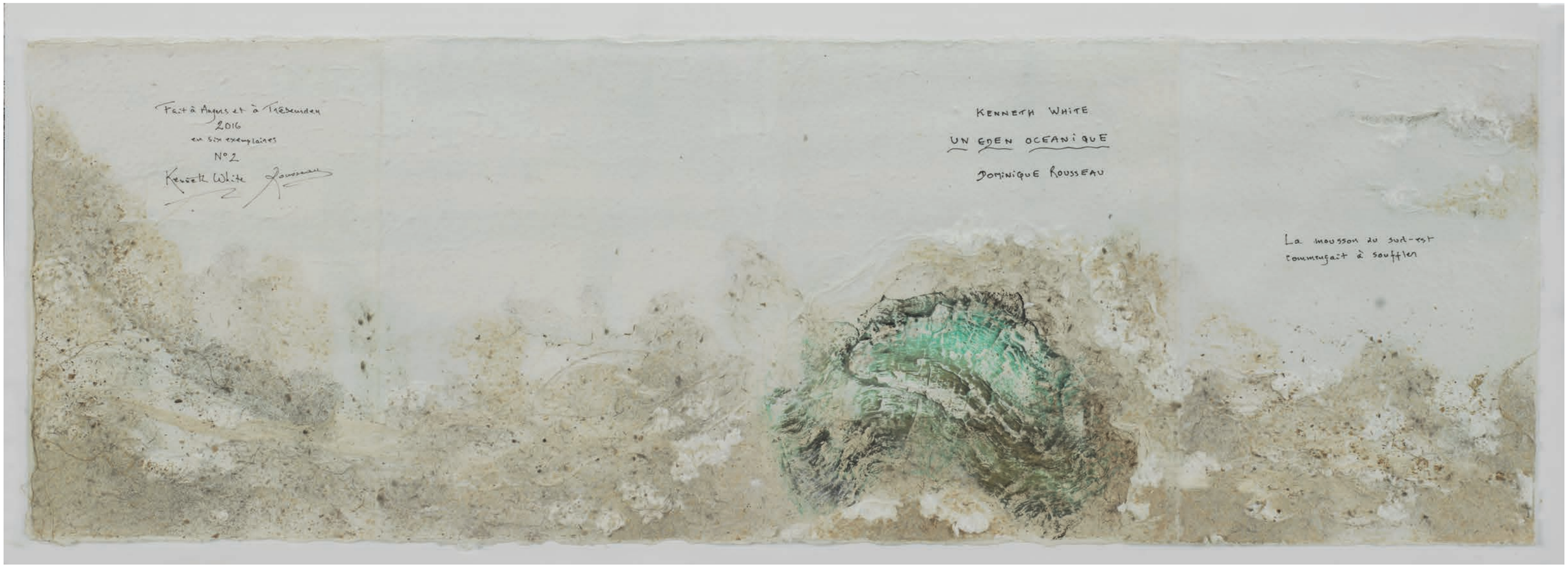
Lepidas cephalotes

Amblypterus macropterus

Tristichopterus alatus

Rhadinacanthus longispinus

15 |
Un Eden océanique
Rés. Ms. 3744
Albert De Boer



| 16
Un Eden océanique
Rés. Ms. 3744
Albert De Boer

17 |
Un Eden océanique
Rés. Ms. 3744
Albert De Boer

| 18
Okeanos Courant du Brésil
Rés. Ms. 3737
Albert De Boer

5. TRÍLOGO DO RIO NEGRO

A esta conversação sobre o Rio Negro, eu convoquei Pierre Restany[13], crítico de arte, e Suely Rolnik[14], filósofa e psicoterapeuta, professora do Centro de Pesquisa sobre subjetividade da Universidade de São Paulo.

Depois de publicar, em 1960, *Lirismo e Abstração* (onde ele recupera os limites da abstração expressionista americana e a abstração lírica europeia), Restany elabora uma teoria que ele chama Novo Realismo (Manifesto do Novo Realismo, 1968), que tenta unir humanismo e industrialismo, e se encontra então dentro da cabeça de um grupo de artistas que reúne Klein, Tinguely, Villeglé, César et Niki de Saint-Phalle, Arman. No tumulto da revolta de 1968, ele publica *Le Petit Livre rouge de la révolution picturale*, e o *Livre blanc de l'art total*, reflexão sobre as estruturas sociológicas da arte contemporânea. Em seguida, em 1978, um ensaio, *L'Autre face de*

13 N. do T.: Pierre Restany foi um crítico de arte francês internacionalmente conhecido.

14 N. do T.: Suely Rolnik é uma filósofa, escritora, psicanalista, curadora, crítica de arte e da cultura e professora universitária.

5. TRIALOGUE SUR LE RIO NEGRO

À cette conversation sur le Rio Negro, je convoque Pierre Restany, critique d'art, et Suely Rolnik, philosophe et psychothérapeute, professeur du Centre de recherche sur la subjectivité de l'université de São Paulo.

Après avoir publié, en 1960, *Lyrisme et Abstraction* (où il repère les limites de l'abstraction expressionniste américaine et de l'abstraction lyrique européenne), Restany élabore une théorie qu'il appelle Nouveau Réalisme (*Manifeste des Nouveaux Réalistes*, 1968) qui tente d'unir humanisme et industrialisme, et se trouve alors à la tête d'un groupe d'artistes qui réunit Klein, Tinguely, Villeglé, César et Niki de Saint-Phalle, Arman. Dans le tumulte de la révolte de 1968, il publie *Le Petit Livre rouge de la révolution picturale,* et le *Livre blanc de l'art total*, réflexion sur les structures sociologiques de l'art contemporain. Suit, en 1978, un essai, *L'Autre face de l'art*, qui trace un itinéraire de la déviance qui va du futurisme et du dadaïsme à l'art conceptuel, tout en

l'art, que traça o itinerário de déviance que vai do Futurismo e do Dadaísmo à arte conceitual, tudo participando o coletivo Arte sociológica e se interessando pela « sociopedagogia » e a « higiene da arte » de Hervé Fischer[15].

Isso significa que Restany está imerso na história da arte, apaixonado pela teoria estética e envolvido no ativismo cultural contemporâneo.

Depois, em julho-agosto de 1978, ele fez uma viagem na Amazônia: em companhia de Sepp Baendereck e de Frans Krajcberg, ele remontou do Rio Negro. É sobre o Rio Negro que é composto por um « Manifesto do naturalismo integral », texto que marca um novo começo dentro do seu pensamento, não sem uma cobrança emotiva e um sentimento de urgência: « A Amazônia constitui hoje, sobre o nosso planeta, o último reservatório refúgio de natureza integral. »

E a questão se coloca:

Qual o tipo de arte, que sistema de linguagem pode suscitar uma tal ambiência, excepcional a todos os pontos de vista, exorbitante com relação ao senso comum? E a resposta de Restany vem imediatamente, talvez muito rápida: « Um naturalismo do tipo essencialista e fundamental, que se opõe ao Realismo. »

Qual a solução do problema, a equação (ele precisa de início alinhar algebricamente os

15 N. doT.: Hervé Fischer é um artista-filósofo e sociólogo francês.

participant au collectif Art sociologique et en s'intéressant à la « socio-pédagogie » et à « l'hygiène de l'art » d'Hervé Fischer.

C'est dire que Restany est à la fois plongé dans l'histoire de l'art, féru de théorie esthétique, et partie prenante dans l'activisme culturel contemporain.

Puis, en juillet-août 1978, il fait un voyage en Amazonie : en compagnie de Sepp Baendereck et de Frans Krajcberg, il remonte le rio Negro. C'est sur les rives du rio Negro qu'il compose un « Manifeste du naturalisme intégral », texte qui marque un nouveau départ dans sa pensée, non sans une charge émotive et un sentiment d'urgence : « L'Amazone constitue aujourd'hui sur notre planète l'ultime réservoir refuge de la nature intégrale. »

Et la question se pose :

« Quel type d'art, quel système de langage peut susciter une telle ambiance, exceptionnelle à tous points de vue, exorbitante par rapport au sens commun ? » Et la réponse de Restany vient immédiatement, peut-être trop vite : « Un naturalisme de type essentialiste et fondamental, qui s'oppose au réalisme. »

Que la solution du problème, de l'équation (il faudrait d'abord aligner algébriquement les éléments) dépasse le sens commun, ainsi que le réalisme, que celui-ci soit traditionnel, bourgeois, socialiste ou pop, soit. Mais parler d'un naturalisme « essentialiste et fondamental » pose question. On sort peut-

elementos) ultrapassando o senso comum, assim como o realismo, que ele mesmo seja tradicional, burguês, socialista ou pop, que seja. Porém falar de um naturalismo « essencialista e fundamental » coloca uma questão. Nós saímos talvez de «metáforas de poder » (aquelas da Realpolitik), porém, nós ficamos na que se parece fortemente a uma metafísica da ordem platônica, ou melhor, ainda mais longe de uma potência pensante e poética. Além disso, Restany não faz nenhuma distinção entre « poder » e « potência », empregando de maneira banal a fórmula nietzschiana de « vontade de pulsante».

Porém, vamos continuar.

É o que eu proponho e defendo: o naturalismo de Restany é « um outro estado de sensibilidade » e « uma abertura aos dados imediatos da consciência ». A linguagem é falaciosa, mas podemos aceitá-la, de forma breve. Parece então evidente que Bergson (estes « dados imediatos ») se encontra pouco à vontade no contexto onde Restany quer se inserir: « Do jornalismo, mas transfere no domínio da sensibilidade pura: a informação sensível sobre a natureza» , aquela do « bom relatório ».

É pouco promissor, arriscando mesmo ser desesperadamente superficial, mas continuemos a conversa.

« O naturalismo assim concebido, prossegue Restany, implica não somente a maior

être des « métaphores du pouvoir » (celles de la *Realpolitik*), mais on reste dans ce qui ressemble fort à une métaphysique d'ordre platonicien, c'est-à-dire encore loin d'une puissance pensante et poétique. Par ailleurs, Restany ne fait aucune distinction entre « pouvoir » et « puissance », employant de manière tout à fait banale la formule nietzschéenne de « volonté de puissance ».

Mais poursuivons.

Ce que propose et prône le naturalisme de Restany, c'est « un autre état de la sensibilité » et « une ouverture aux données immédiates de la conscience ». Le langage est spécieux, mais on peut l'accepter, en passant. Il semble pourtant évident que Bergson (ces « données immédiates ») ne se trouverait guère à l'aise dans le contexte où Restany voulait l'enrôler : « Du journalisme, mais transféré dans le domaine de la sensibilité pure : l'information sensible sur la nature », celle du « bon reporter ».

C'est peu prometteur, risquant même d'être désespérément superficiel, mais continuons la conversation.

« Le naturalisme ainsi conçu, poursuit Restany, implique non seulement la plus grande discipline de la perception, mais aussi la plus grande ouverture humaine. » Avec cela, on peut être d'accord. Sauf que le mot « humain » couvre commodément trop de terrain. Et quand on voit le terrain

disciplina da percepção, mas também a maior abertura humana. » Com isso, nós podemos estar de acordo. Só que a palavra « humano » convenientemente cobre muito campo. E quando vemos o campo visado por Restany: «o retorno do idealismo em pleno século XX supermaterialista, ressurgimento de interesse pela história das religiões e pela tradição do ocultismo, o retorno sem esconder as coisas e sua simbologia, a pesquisa de mais e mais presente de novas iconografias simbólicas… », nós encolhemos o ombro. Restany reconhece ele-mesmo que tudo isso é muito confuso, porém ele espera que, graças ao naturalismo integral, « justamente por sua virtude de integracionista », uma nova ordem global surgirá : « Esta aparente confusão, se ordenará talvez um dia. » Não podemos estar menos convencidos.

Quando, em seguida, Restany sobe ao púlpito para bancar o profeta, ele nos incita a virar as costas para ele e o deixar fazer o discurso para o nada. Porém, eu lhe dei novamente a palavra : « Nós vivemos em uma época de duplo balanço. No final do século se adiciona o final do milênio com todas as mudanças de tabus e paranoia coletiva que esta recorrência temporal implica, começando pela transferência do medo dos anos 1000 sobre o medo dos anos 2000, o átomo no lugar da peste. Nós vivemos assim uma época de balanço. Balanço do nosso passado aberto sobre o nosso futuro. Nosso primeiro milênio deve anunciar o

envisagé par Restany : « le retour à l'idéalisme en plein XXe siècle super-matérialiste, le regain d'intérêt pour l'histoire des religions et la tradition de l'occultisme, le retour au sens caché des choses et à leur symbologie, la recherche de plus en plus pressante de nouvelles iconographies symbolistes… », on hausse les épaules. Restany reconnaît lui-même que tout cela est assez confus, mais il espère que, grâce au naturalisme intégral, « justement par sa vertu d'intégrisme », un nouvel ordre global surgira : « Cette apparente confusion, s'ordonnera peut-être un jour. » On peut en être moins convaincu.

Quand, par la suite, Restany monte en chaire, pour faire le prophète, on a envie carrément de lui tourner le dos et de le laisser parler dans le vide. Mais je lui redonne la parole : « Nous vivons une époque de double bilan. À la fin du siècle s'ajoute la fin du millénaire avec tous les transferts de tabous et de paranoïa collective que cette récurrence temporelle implique, à commencer par le transfert de la peur de l'an 1000 sur la peur de l'an 2000, l'atome à la place de la peste. Nous vivons ainsi une époque de bilan. Bilan de notre passé ouvert sur notre futur. Notre Premier Millénaire doit annoncer le Second. Notre civilisation judéo-chrétienne doit préparer sa Seconde Renaissance, l'étape nécessaire à la mutation anthropologique finale. »

C'est ici que je me tourne vers mon autre interlocuteur sur le bateau du rio Negro.

segundo. Nossa civilização deve preparar seu Segundo Renascimento, a etapa necessária para a mutação antropológica final. »

É aqui que eu me direciono para meu outro interlocutor sobre o barco do rio Negro.

Suely Rolnik repreende a tese antropofágica. Ela começa a redefinir o termo, revendo sua estratégia (ela mesma fala, sua « ética ») de base: comer ou não comer – comer o adversário quando ele é forte, a fim de se apropriar da sua potência, não comer se ele é fraco, a fim de não se deixar contaminar. Dentro desta prática indígena ancestral, ela vê não somente o germe do imaginário brasileiro, mas « o mito fundador do país ». Por que não? Se ele está dentro do domínio do mito, nós podemos encontrar os mitos fundadores mais absurdos que este aqui.

« Nos anos 1920, o mito foi reativado pelas vanguardas modernistas de São Paulo. » Que o Brasil seja formado no fundo pela presença primeira indígena, algumas vezes pela dominação colonialista e das ondas sucessivas de imigração, é um fato sociológico. A ideia antropofágica foi a resposta de certos artistas intelectuais a necessidade de enfrentar ao mesmo tempo a invasão imponente colonialista vinda do exterior, mas também « o processo de hibridização cultural » interior: um movimento às vezes de resistência e de pesquisa, em prol de um mundo.

Suely Rolnik reprend la thèse anthropophagique. Elle commence par redéfinir le terme, en revenant à sa stratégie (elle dit même, son « éthique ») de base : manger ou ne pas manger – manger l'adversaire quand il est fort, afin de s'approprier sa puissance, ne pas le manger s'il est faible, afin de ne pas se laisser contaminer. Dans cette pratique indienne ancestrale, elle voit non seulement le germe de l'imaginaire brésilien, mais « le mythe fondateur du pays ». Pourquoi pas ? Si l'on reste dans le domaine du mythe, on peut trouver des mythes fondateurs plus absurdes que celui-là.

« Dans les années 1920, ce mythe fut réactivé par les avant-gardes modernistes de São Paulo. » Que le Brésil se soit formé, sur fond de présence indienne première, à la fois par des dominations colonisatrices et des vagues successives d'immigration, est un fait sociologique. L'idée d'anthropophagie aurait été la réponse de certains intellectuels artistes à la nécessité d'affronter à la fois l' imposante invasion colonisatrice venue de l'extérieur, mais aussi « le processus d'hybridation culturelle » intérieur : un mouvement à la fois de résistance et de recherche, en vue d'un monde.

C'est avec cette notion de « mondification » que le discours redevient intéressant. Là où d'autres ont vu dans l'hybridation (que l'on appelle « métissage », « mixité » ou « créolisation ») une solution à la question

É com esta noção de « mundialização » que o discurso volta a ser interessante. Lá onde os outros têm visto na hibridização (o que nós chamamos de «mestiçagem », « diversidade » ou «crioulização ») uma solução para a questão cultural, a posição de Rolnik é mais complexa, sua linguagem mais analítica que aquela profética de Restany.

É que a partir do final dos anos 1970 foi implantado e instalado sobre todo o planeta o regime, o império transnacional do capitalismo fundiário onde a hibridização é englobada, a liberdade proclamada, e a flexibilidade garantida.

Se, dentro do antigo sistema capitalista industrial, a principal força onde nós podemos extrair a mais valia, o lucro, é a força mecânica do proletariado, a nova, e moderna, a supermoderna, é uma força cognitiva e inventiva, portada pelo povo de « zumbis hiperativos», experts em marketing, especialistas em tecnologia de comunicação à distância, « criativos» produtores de imagens, de conceitos e de conceituzinhos, onde a razão de ser, o objetivo, é a fabricação de mundos-imagens (lugares imaginados repletos de sinais) veiculados em seguida por uma publicidade e pelas mídias que preparam o terreno subjetivo e social para a implantação do mercado. Ela é sempre, e na verdade cada vez mais, uma questão de « cultura» e de «criação». Os festivais focados na alegria artificial

culturelle, la position de Rolnik est plus complexe, son langage plus analytique que, celui, prophétique, de Restany.

C'est qu'à partir de la fin des années 1970 s'est implanté et installé sur toute la planète, le régime, l'empire transnational du capitalisme foncier où l'hybridation est englobée, la liberté proclamée, et la flexibilité garantie.

Si, dans l'ancien système capitaliste industriel, la principale force de travail dont on pouvait extraire de la plus-value, du profit, était la force mécanique du prolétariat, la nouvelle, la moderne, l'hypermoderne, c'est une force de cognition et d'invention, portée par un peuple de « zombies hyperactifs », experts en marketing, spécialistes en technologies de communication à distance, « créatifs » producteurs d'images, de concepts et de conceptules, dont la raison d'être, le but, est la fabrication de mondes-images (lieux imaginaires remplis de signes) véhiculés ensuite par la publicité et les médias qui préparent le terrain subjectif et social pour l'implantation des marchés. Il est toujours, et en fait de plus en plus, question de « culture » et de « création ». Les festivals axés sur une joie factice sont légion, les spectacles de divertissement culturels prolifèrent, les méga-expositions se multiplient. Voilà la condition hypermoderne.

Qu'y faire ?

são legiões, os espetáculos de recreação culturais proliferam, as megas exposições se multiplicam. Eis a condição hipermoderna.

O que fazer ?

Crítica, claro. Porém, a crítica tende a se tornar uma prática autônoma, para se transformar em « criticismo », tudo haver com a integralidade do sistema.

Rolnik tem algumas respostas, tentando avançar sobre outro terreno.

Ela fala de um « movimento de êxodo », em direção de uma « experimentação artística, política e existencial intensa », onde « a potência recupera a sua força crítica», de «linhas de fuga de modos de vida estéreis que não fomenta nada se não a produção de capital.» Nós estamos lá, manifestando no movimento guattari-deleuziano. Eu já dialoguei com Deleuze, aliás, pontuando, por exemplo, certas diferenças entre sua « neo-nomadologia » e meu « nomadismo intelectual », entre sua geofilosofia e a minha geopoética, então eu não os repreendo aqui. Rolnik parece mais próxima do nomadismo intelectual indo em direção da geopoética quando ela fala de « cartografias singulares » e da « criação de territórios ».

Porém, lá onde ela parece tocar novamente a terra, descendo de um certo barco à deriva, o navio Guattari, é quando ele fala de «conhecer e entrar em relação com a alteridade do mundo como matéria». Esta relação implica

De la critique, bien sûr. Mais la critique a tendance à devenir une pratique autonome, à se transformer en « criticisme », tout à fait intégrable au système.

Rolnik a quelques réponses, essaie d'avancer sur un autre terrain.

Elle parle d'un « mouvement d'exode », en direction d'une « expérimentation artistique, politique et existentielle intense », où « la puissance récupère sa force critique », de « lignes de fuite des modes de vie stériles qui n'entretiennent rien si ce n'est la production du capital ». On est là manifestement dans la mouvance guattari-deleuzienne. J'ai déjà dialogué avec Deleuze ailleurs, en pointant, par exemple, certaines différences entre sa « néo-nomadologie » et mon « nomadisme intellectuel », entre sa géophilosophie et ma géopoétique, je ne les reprendrai donc pas ici. Rolnik semble plus proche du nomadisme intellectuel allant vers la géopoétique quand elle parle de « cartographies singulières » et de la « création de territoires ».

Mais là où elle semble retoucher terre, en descendant d'un certain bateau-ivre, le paquebot Guattari, c'est quand elle parle de « connaître et entrer en relation avec l'altérité du monde en tant que matière ». Cette relation implique deux puissances : perception et sensation, la première saisissant les formes de la matière-monde, la seconde, ses forces, les deux conjuguées visant à « mettre le monde à l'œuvre », et à créer une version du monde

em duas potências: percepção e sensação, a primeira apreendendo as formas da matéria-mundo, a segunda, suas forças, as duas conjugadas visando « colocar o mundo em construção », e criar uma versão do mundo que constitui em si « um mundo ». Se o processo funciona de maneira consistente e consequente, nós assistimos a uma série « de infradeslocamentos invisíveis, porém por nada menos pulsantes, parecendo que « não somos mais na mesma paisagem ».

Lá, nós nos aproximamos da geopoética.

E, mais particularmente, o trabalho que Dominique Rousseau e eu fazemos depois de anos.

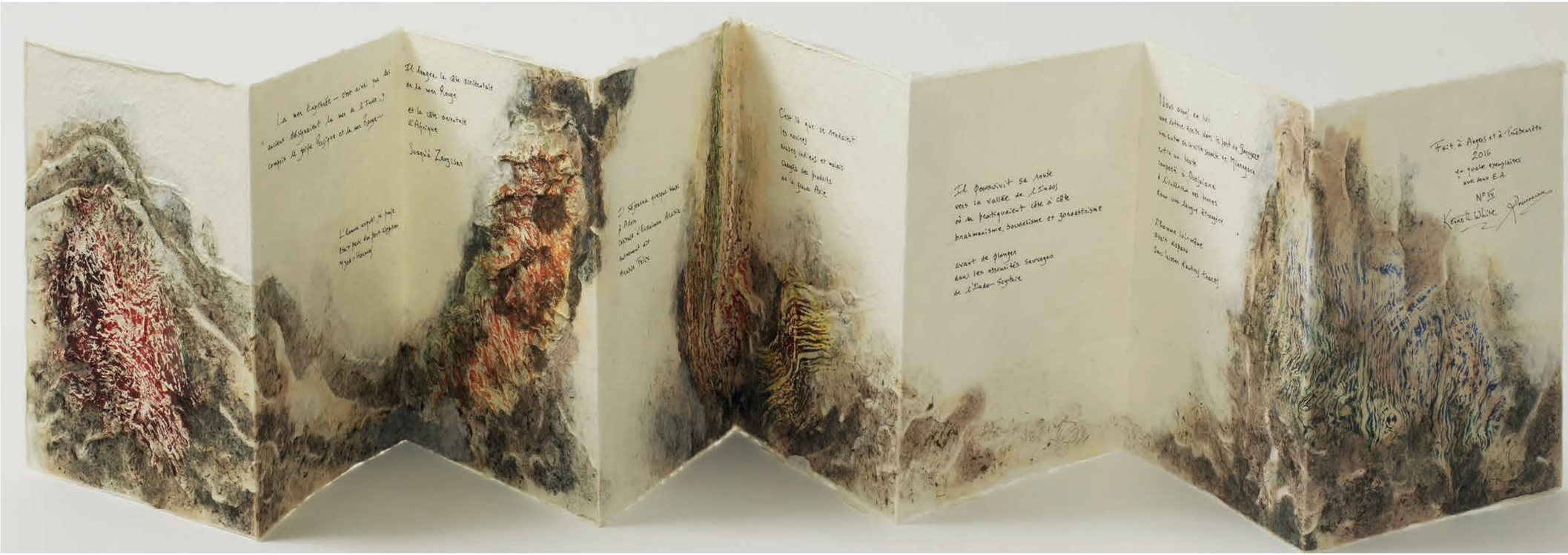
qui constitue en soi « un monde ». Si le processus fonctionne de manière consistante et conséquente, on assiste à une série « d'infra-déplacements invisibles mais pas moins puissants pour autant », il semble que « nous ne soyons plus dans le même paysage ».

Là, on s'approche de la géopoétique.

Et, plus particulièrement, du travail que Dominique Rousseau et moi faisons depuis des années.

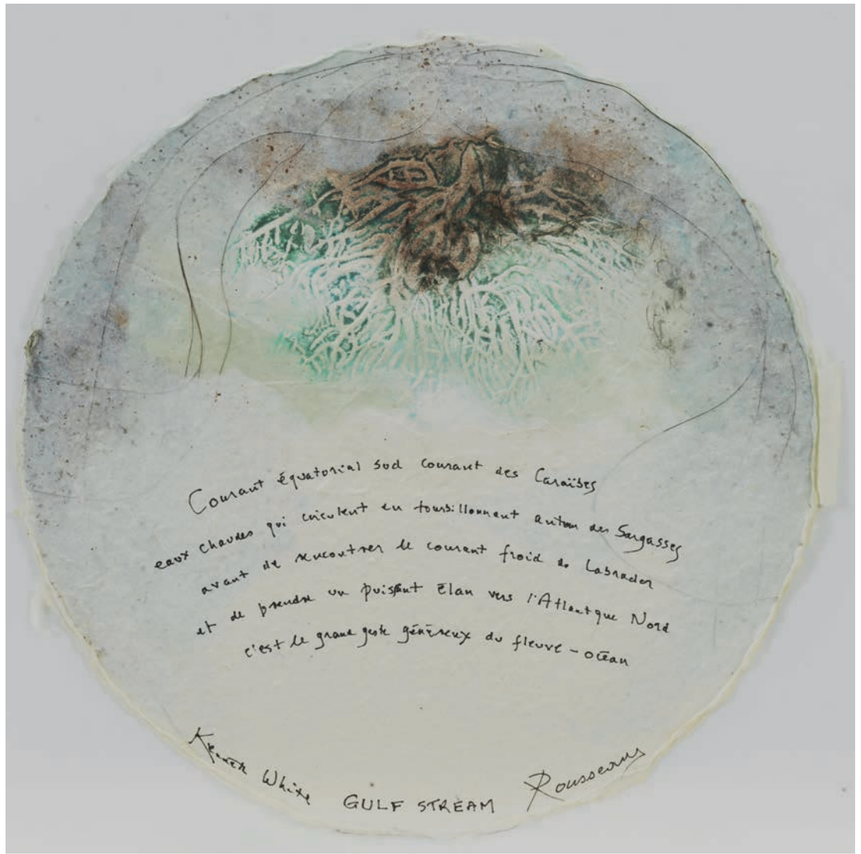
19 |
Sur un rivage grec
Rés. Ms. 3762
Albert De Boer

| 20
Mémoires de la mer Erythrée
Rés. Ms. 3745
Albert De Boer



| 21
Mémoires de la mer Erythrée
Rés. Ms. 3745
Albert De Boer

| 22
Mémoires de la mer Erythrée
Rés. Ms. 3745
Albert De Boer



| 23
Gulf stream
Rés. Ms. 3740
Albert De Boer

6. O MUNDO GEOPOÉTICO

No momento da redação deste texto eu tinha diante dos meus olhos um mapa de Joan Martines, Cosmographo del Rey, que faz parte de um atlas (« sete folhas de velino iluminadas) datado de 1583. Nós vemos o Mar do Sul (Oceano Pacífico) e o Mar do Oceano (Oceano Atlântico), o Brasil e o Rio Amazonas com seus afluentes, o Rio Origliana e o Rio Maragnon…

Um belo mapa, um mapa magnífico.

Ou, como sabemos, nós o repetimos à saciedade, sem muito saber o sentido profundo de uma frase, e construímos a partir dele todos os tipos de ficção (o que só faz o cinema continuar) «o mapa não é o território ». Esta frase tem sua origem dentro dos estudos semânticos gerais seguidos por Alfred Korzybski com o objetivo de abrir o caminho da percepção e da compreensão do que se nomeia «não-aristotélico». É o que diz a frase em termos de imagem, que nossas representações não correspondem à totalidade complexa do real, que nossas estruturas mentais

6. LE MONDE GÉOPOÉTIQUE

Lors de la rédaction de ce texte j'ai eu devant les yeux une carte de Joan Martines, *Cosmographo del Rey*, qui fait partie d'un atlas (« sept feuilles velin enluminées) daté de 1583. On y voit le Mare del Sur (l'océan Pacifique) et le Mare Oceano (l'océan Atlantique), El Brasil, et le fleuve Amazones avec ses affluents, le Rio Origliana et le Rio Maragnon…

Une belle carte, une carte magnifique.

Or, comme l'on sait, on le répète à satiété, sans trop savoir le sens profond de la phrase, et en construisant à partir d'elle toutes sortes de fictions (ce qui ne fait que continuer le cinéma), « la carte n'est pas le territoire ». Cette phrase a son origine dans les études de sémantique générale poursuivies par Alfred Korzybski[18] dans le but d'ouvrir un champ de perception et de compréhension qu'il appelle « non-aristotélicien ». Ce que dit la phrase en termes imagés, c'est que nos représentations ne correspondent pas à la totalité complexe du réel, que nos structures mentales (érigées

18 N. do T.: Alfred Habdank Skarbek Korzybski foi, dentre todas as suas profissões, filósofo, tendo ganhado notoriedade por ter desenvolvido a teoria da semântica geral.

(erigidas em religiões, ideologias, filosofias) bloqueiam uma presença inteira no mundo.

Nós estamos lá, no campo fundamental da geopoética.

Foi de pleno conhecimento deste contexto que eu iniciei com Dominique Rousseau os trabalhos, podemos dizer, uma obra, na qual nós colaboramos depois de anos.

Opus cosmopoeticum[16].

Esta obra se baseia nos princípios da geopoética que eu vou resumir aqui (uma documentação[17] importante existe em outro lugar), segundo duas formas

1) Eros, logos, cosmos: eros (o sentido do movimento da terra, da vida em movimento, sensação de forças e formas); logos (maneira de pensar, língua, palavra, o mais abertas possíveis); cosmos (o sentimento de uma harmonia complexa).
2) *Informação, enformação, exformação*: informação (o máximo de saber, de conhecimento possível); *enformação* (a integração dentro do espírito dinâmico de uma certa massa); *exformação* (consciência que o saber não será jamais total, deixando então a obra a aberta aos ventos.)

16 N. do T.: O autor se refere a uma série de livros, e *cosmopoeticum* é como Kenneth White nomeou a Geopoética no início.

17 N. doT.: O autor se refere às suas obras, principalmente seu primeiro livro, *Le plateau de l'albatros: Introduction à la géopoétique.*

en religions, idéologies, philosophies) bloquent une présence entière au monde.

On est là sur le terrain de base de la géopoétique.

C'est en pleine connaissance de ce contexte que j'ai entrepris avec Dominique Rousseau des travaux, on peut dire, une œuvre, à laquelle nous collaborons depuis quelques années.

Opus cosmopoeticum.

Cette œuvre est basée sur les principes de la géopoétique que je vais résumer ici (une documentation importante existe ailleurs), selon deux formules

1) *Eros, logos, cosmos* : *eros* (le sens du mouvement de la terre, de la vie en mouvement, sensation de forces et de formes) ; *logos* (manière de penser, langue, parole, le plus ouvertes possibles) ; *cosmos* (le sens d'une harmonie complexe).
2) *Information, enformation, exformation* : information (le maximum de savoir, de connaissance possibles) ; enformation (l'intégration dans un esprit dynamique de toute cette masse) ; exformation (conscience que le savoir ne sera jamais total, laisser donc l'œuvre ouverte aux vents) .

Après avoir travaillé avec le papier comme support, pour dessiner, graver, Dominique Rousseau, comme je l'ai indiqué dans

Depois de ter trabalhado com o papel como suporte, para desenhar, gravar, Dominique Rousseau, como eu já indiquei na introdução deste ensaio, entrou na matéria mesmo do papel, a fim de fazer mais que uma página, mas uma praia, com os estratos geológicos e toda uma sucessão de fibras, impressões e pigmentos. Este ex-arquiteto faz agora aquitextura.

É dentro deste contexto que eu coloco, plasticamente, calculando o lugar, um texto concebido, ao mesmo tempo, segundo o espaço que me apresenta o artista e segundo o movimento das minhas reflexões e minhas meditações.

Os lugares, os espaços que nós temos percorrido, Dominique Rousseau e eu, foram numerosos e variados.

Para dar uma ideia, faço aqui uma pequena lista:

O Caderno de falésias
O manuscrito da Mytilène
Lembranças de Novgorod
Carta à Blaise Cendrars
O Caderneta de Cabaneiro
Selva
Amazonas
O Livro de Gondwana
Adeus a uma ilha
Okeanos

l'introduction de cet essai, a pénétré dans la matière même du papier, afin d'en faire plus qu'une page, mais une plage, avec des strates géologiques et toute une succession de fibres, d'empreintes et de pigments. Cet ancien architecte fait maintenant de l'archi-texture.

C'est dans ce contexte que je place, plastiquement, en calculant l'emplacement, un texte conçu à la fois selon l'espace que me présente l'artiste et selon le mouvement de mes cogitations et méditation.

Les lieux, les espaces que nous avons parcourus, Dominique Rousseau et moi, ont été nombreux et variés.

Pour en donner une idée, j'en dresse ici une petite liste :

Le Cahier des falaises
Le Manuscrit de Mytilène
Souvenirs de Novgorod
Lettre à Blaise Cendrars
Le Carnet du Cabaneiro
Selva
Amazonas
Le Livre du Gondwana
Adieu à une île
Okeanos

On va de la paléogéographie à la philosophie aristotélicienne en passant par plusieurs territoires, géologiques, culturels, socio-politiques, le tout culminant dans une vision océanique.

Nós vamos da paleogeografia à filosofia aristotélica, passando por diferentes territórios geológicos, culturais, sociopolíticos, e tudo culminando dentro de uma visão oceânica.

Não é talvez inútil que eu cite aqui, em uma conclusão provisória, o texto de um de seus livros, *Amazonas*:

Imenso, pulsante e majestoso, O Amazonas
(para os Indígenas, Paraná Guassu, o
Grande Rio ou Paraná Tinga, o Rio Branco)
ou Paraná Tinga, o Rio Branco
penetrar nas terras do Brasil
ao pé das altas margens de Tabatinga
depois dos Andes de Huanuco
Ele já percorreu mais de dois
milhões de quilômetros inicialmente
dos altos vales dos montes
em seguida dentro de uma série
de desfiladeiros e cânions
depois através da planície das Maïnas
onde seu fluxo se desenvolve
de meandro a meandro
seus rios tributários
aqui, o Japurá, o Purus
lá, o Rio Negro, o Rio Branco
O Madeira, o Tapajós, o Xingu
misturando suas águas àquelas do rio maior
das águas mais ou menos turvas,
mais ou menos claras
aqui pálidas e lá avermelhadas
mais longe, de negro brilhante
e transparente
que gradualmente se fundem

Il n'est peut-être pas inutile que je cite ici, en conclusion provisoire, le texte d'un de ces livres, *Amazonas* :

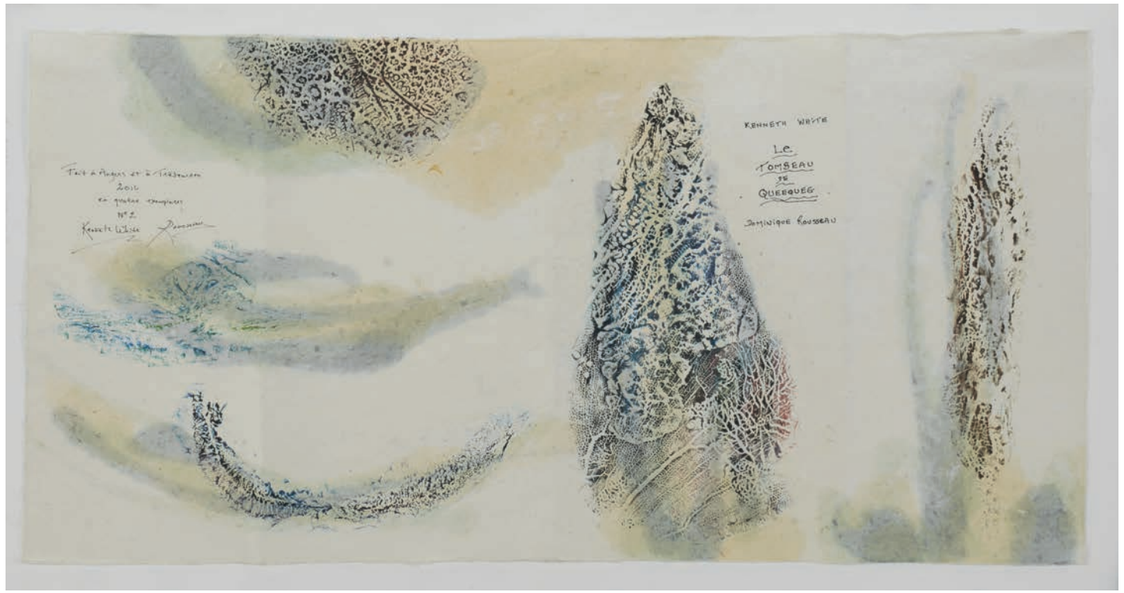
Immense, puissant et
majestueux, l'Amazone
(pour les Indiens, Paraná
Guassu, le Grand Fleuve
ou Paraná Tinga, le Fleuve Blanc)
pénètre dans les terres du Brésil
au pied des hautes berges de Tabatinga
depuis les Andes de Huanuco
il a déjà parcouru plus de
deux mille kilomètres
d'abord dans les hautes vallées des monts
ensuite dans une série de
gorges et de canyons
puis à travers la plaine des Maïnas
où son flot se déroule de
méandre en méandre
ses fleuves tributaires
ici, le Japurá, le Purús
là, le Rio Negro, le rio Branco
le Madeira, le Tapajoz, le Xingu
mêlent leurs eaux à celui du fleuve majeur
des eaux plus ou moins vaseuses, plus
ou moins claires ici pâles, là rougeâtres
plus loin, d'un noir luisant et transparent
qui graduellement fusionnent
en une immense masse jaune
ainsi chaque affluent
avant de se perdre dans le grand courant
par sa teneur alluviale
raconte un peu de son histoire personnelle

em uma imensa massa amarela
assim cada afluente
antes de se perder dentro
da grande corrente
pelo seu teor aluvial
conta um pouco a sua estória pessoal
na sua foz
entre a ilha do Marajó e a costa das Guianas
o rio se alarga
para terminar
em seu prodigioso estuário
que é sempre o rio
mas já o oceano

Só me resta esperar a viagem-visionária que nós temos que efetuar, meu companheiro de estrada e eu, para dar ao leitor e ao contemplador o sentido, a sensação, da grande arte da Terra, do mundo geopoético.

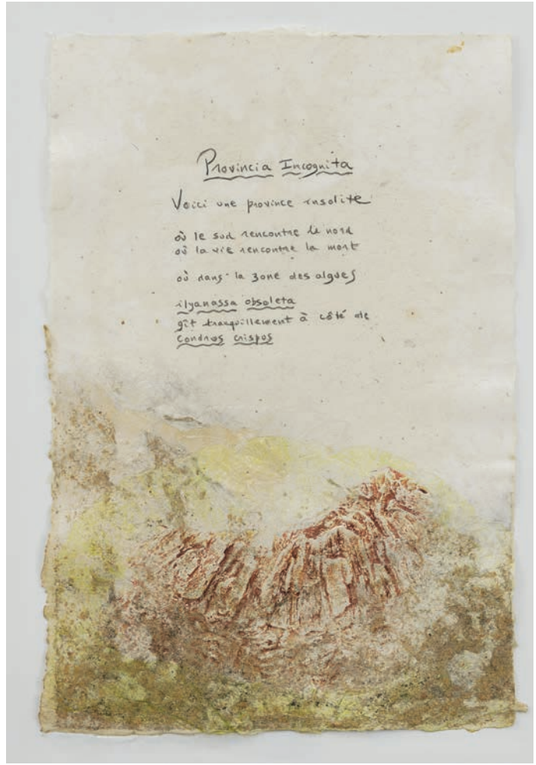
à son embouchure
entre l'île de Marajo et la côte des Guyanes
le fleuve s'élargit
pour finir
en un prodigieux estuaire
qui est toujours le fleuve
mais déjà l'océan.

Il ne me reste plus qu'à espérer que le voyage-voyance que nous avons effectué, mon compagnon de route et moi, donnera au lecteur et au contemplateur le sens, la sensation, d'un grand art de la Terre, d'un monde géopoétique.



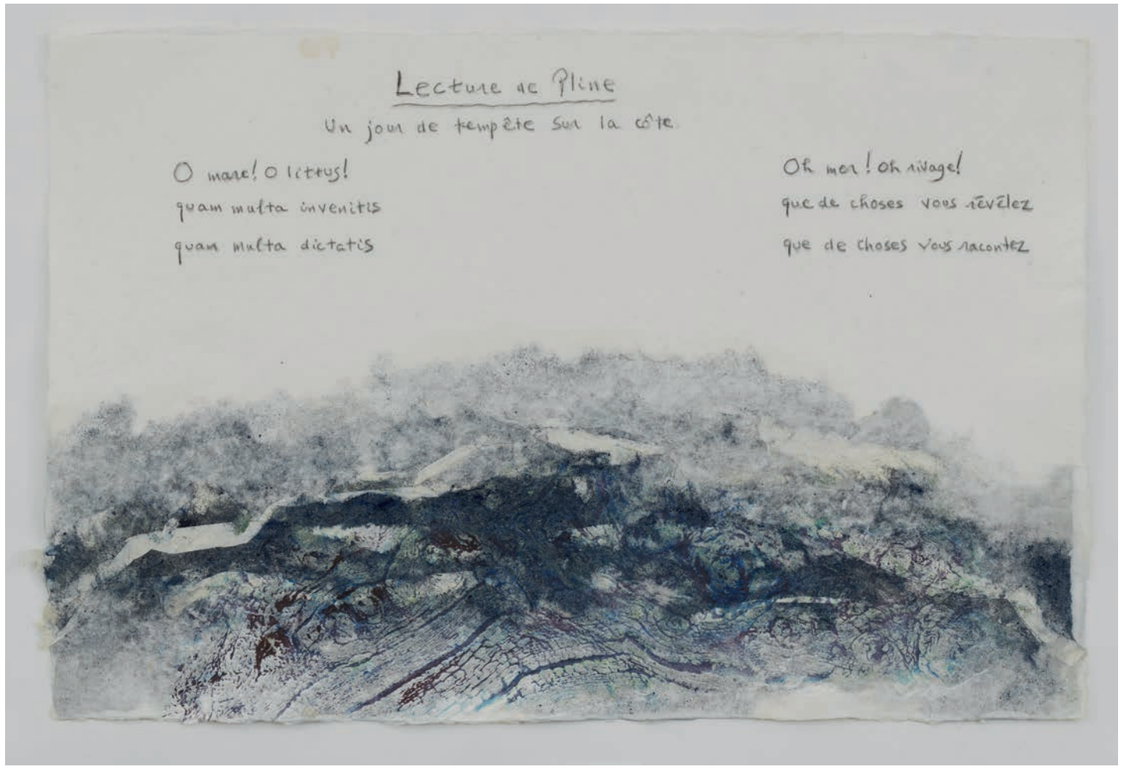
Le tombeau de Queequeg
Rés. Ms. 3746
Albert De Boer

Le tombeau de Queequeg
Rés. Ms. 3746
Albert De Boer

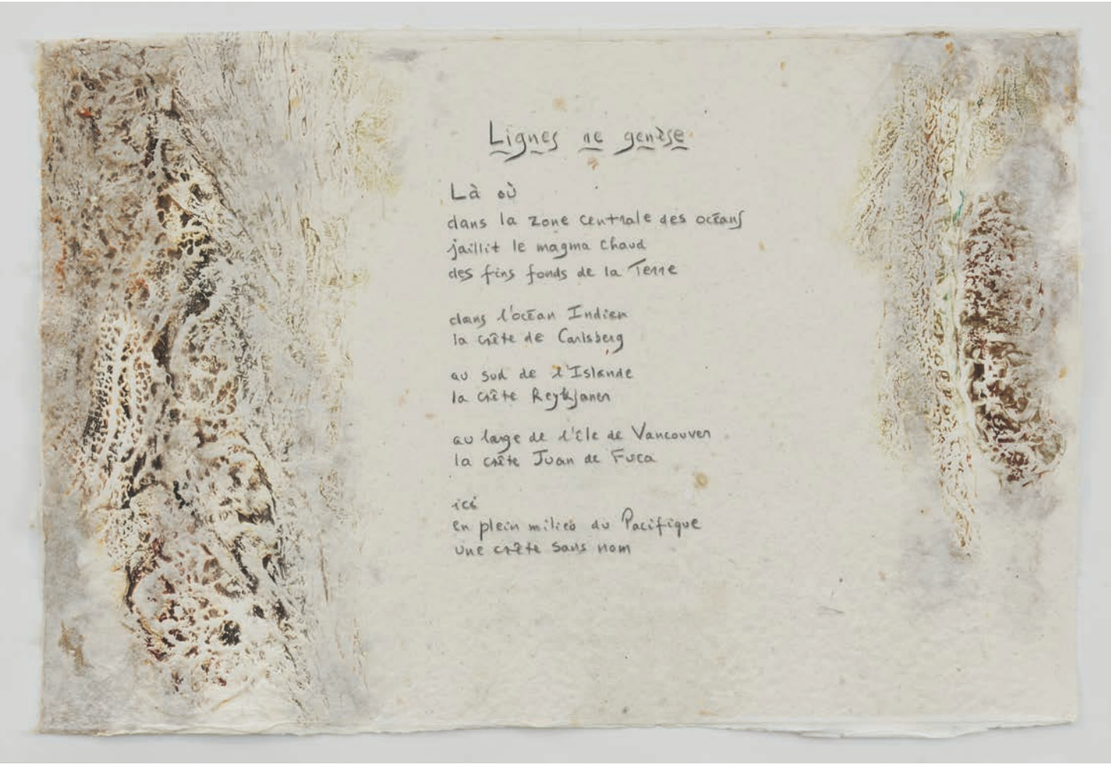


Le tombeau de Queequeg
Rés. Ms. 3746
Albert De Boer

Okeanos
Rés. Ms. 3737
Albert De Boer


Lecture de Pline
Un jour de tempête sur la côte
O mare! O littus!
quam multa invenitis
quam multa dictatis
Oh mer! oh rivage!
que de choses vous révélez
que de choses vous racontez

Méditation matinale
Sur cette île solitaire
à demi éclairée par une aube incertaine
il songeait
« De ces gouffres l'histoire sort
dans ces gouffres l'histoire rentrera »
« Ondulation universelle
se ramifiant en courants innombrables »



Lignes de genèse

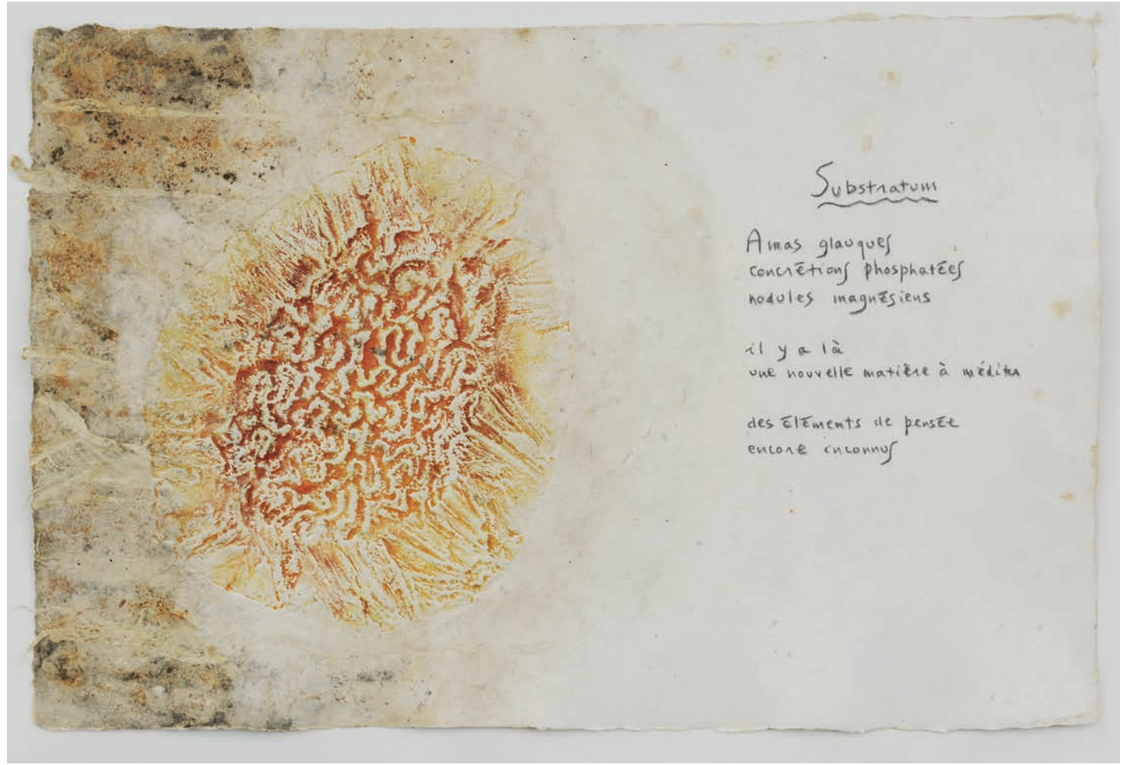
Là où
dans la zone centrale des océans
jaillit le magma chaud
des fins fonds de la Terre

dans l'océan Indien
la crête de Carlsberg

au sud de l'Islande
la crête Reykjanes

au large de l'île de Vancouver
la crête Juan de Fuca

ici
en plein milieu du Pacifique
une crête sans nom

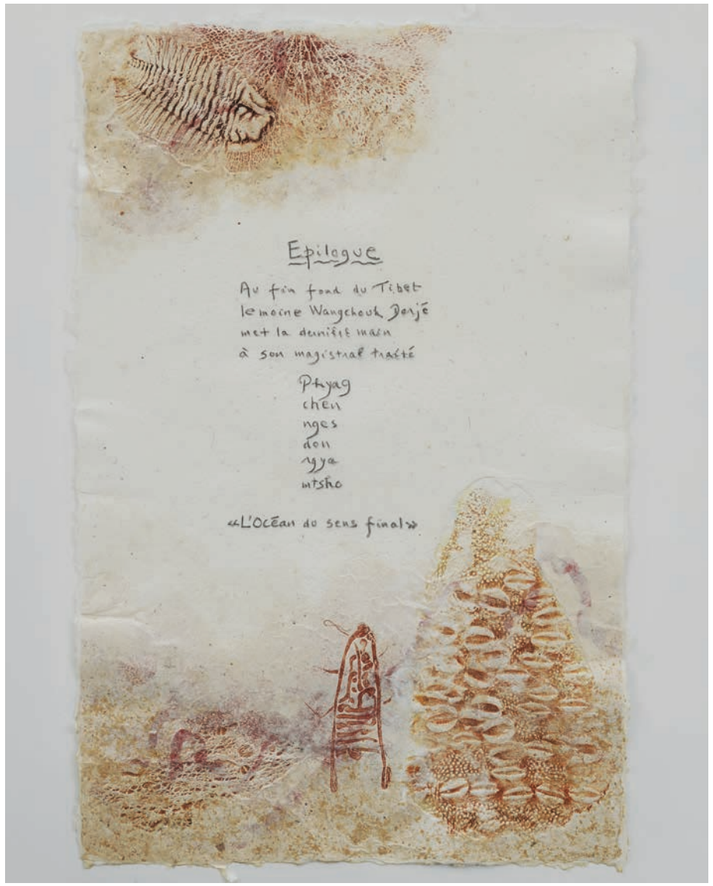


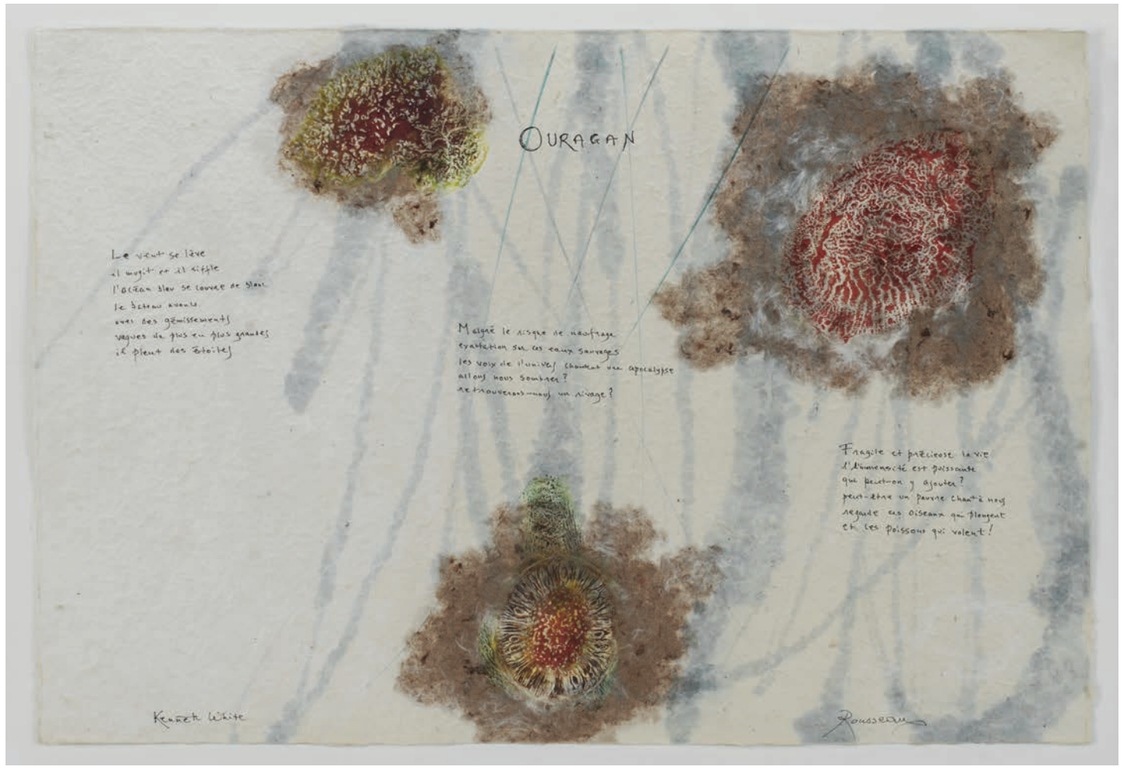
Substratum

Amas glauques
concrétions phosphatées
nodules magnésiens

il y a là
une nouvelle matière à méditer

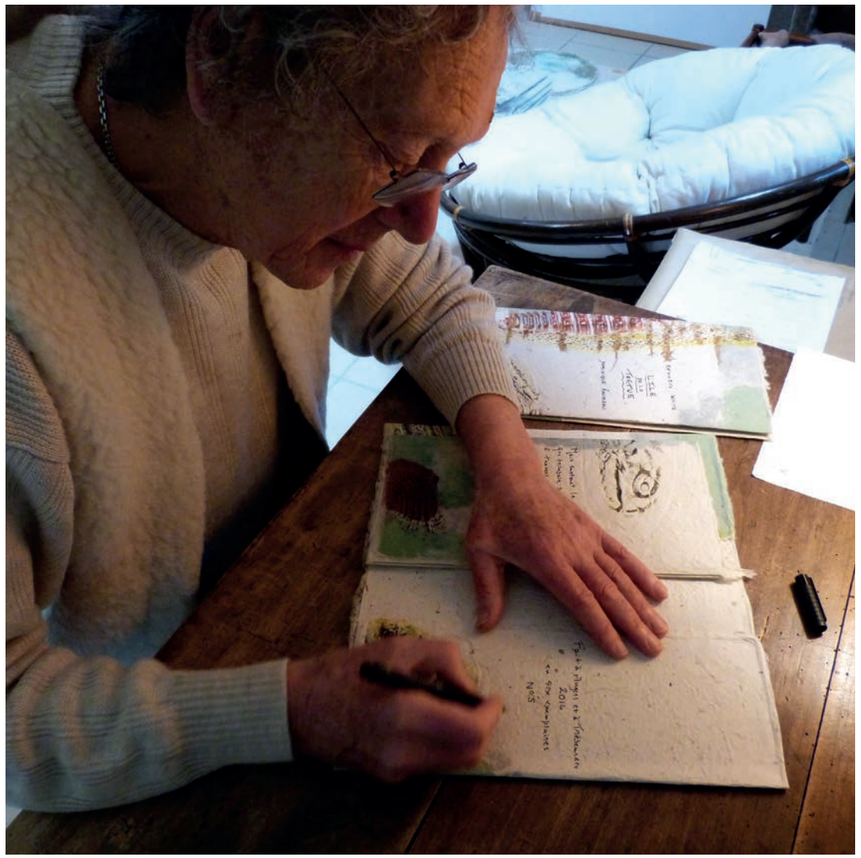
des éléments de pensée
encore inconnus





Okeanos
Rés. Ms. 3737
Albert De Boer

Ouragan
Rés. Ms. 3749
Albert De Boer



Kenneth
2016
Odile Rousseau

KENNETH WHITE

PERCURSOS

Kenneth White passou a infância e a adolescência na costa oeste da Escócia, de frente para o arquipélago das Hébridas e o Atlântico. Estudou (línguas modernas, literatura clássica e moderna, filosofia) primeiro nas Universidades de Glasgow e Munique, depois em Paris, onde defendeu a sua tese de doutoramento sobre "Nomadismo intelectual".

Depois de publicar os seus primeiros livros em Londres, rompeu com a cena britânica em 1967 e instalou-se na França, primeiro nos Pirenéus Atlânticos e depois, a partir de 1983, na costa norte da Bretanha. É autor renomado com uma vasta produção: ensaios, prosa narrativa, poesia. Esta produção foi reconhecida por alguns dos mais prestigiados prêmios: o Prémio Medici Estrangeiro, o Grande Prémio para a Radiação Francesa da Académie Française e o Prémio Roger Caillois por todo o seu trabalho, o Prémio Édouard Glissant (Universidade de Paris 8) pela sua abertura às culturas mundiais, dentre outros.

KENNETH WHITE

ITINÉRAIRE

Kenneth White a passé son enfance et son adolescence sur la côte ouest de l'Écosse, face à l'archipel des Hébrides et à l'Atlantique.

Il a fait ses études (langues modernes, littératures classique et moderne, philosophie) d'abord aux universités de Glasgow et de Munich, puis à Paris, où il a soutenu sa thèse de doctorat d'État sur « Le nomadisme intellectuel ».

Après avoir publié ses premiers livres à Londres, il rompt avec la scène britannique en 1967, et s'installe en France, d'abord dans les Pyrénées-Atlantiques, ensuite, depuis 1983, sur la côte nord de la Bretagne.

Il est l'auteur d'une œuvre importante : essais, prose narrative, poésie.

Cette œuvre s'est vu décerner certains des prix les plus prestigieux : prix Médicis étranger, grand prix du Rayonnement français de l'Académie française et prix Roger Caillois pour l'ensemble de son œuvre, prix Édouard

De 1983 a 1996 ocupou a cátedra de Poética do Século XX na Paris-Sorbonne. Em 1989 fundou o Instituto Internacional de Geopoética e dirigiu os Cahiers de Géopoétique. Diz-se deste europeu franco-escocês que pertence a “uma vanguarda silenciosa” que, no meio de toda a agitação, se esforça por abrir um novo espaço de pensamento, de escrita, de cultura. Faleceu em 11 de agosto de 2023 em Gwenved, sua casa na Bretanha, seu atelier Atlântico, centro de energia transformadora, que se tornaria uma residência de artistas e escritores.

Glissant (Université de Paris 8) pour son ouverture aux cultures du monde, etc.

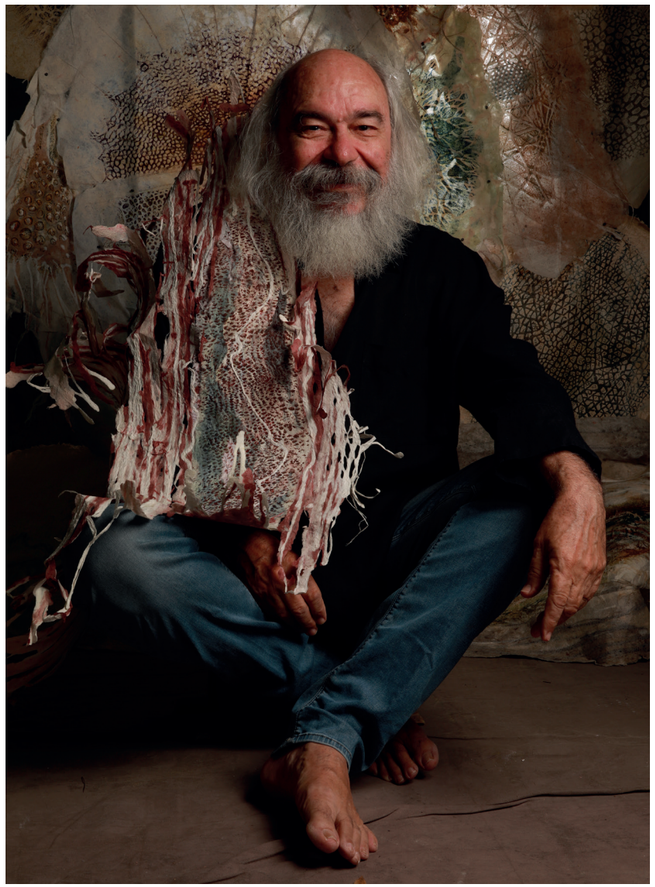
De 1983 à 1996 il a occupé la chaire de Poétique du XXe siècle à Paris-Sorbonne.

En 1989 il a fondé l’Institut international de géopoétique et dirigé les *Cahiers de Géopoétique*.

On a dit de cet Européen scoto-français qu’il appartient à « une avant-garde silencieuse » qui, parmi tout le brouhaha, a ouvert un nouvel espace de pensée, d’écriture, de culture.

Il est décédé le 11 août 2023 à Gwenved, sa maison de Bretagne, où est son atelier atlantique, foyer d’énergie qui deviendra une maison d’artistes et d’écrivains.

A Gwenved
2016
Odile Rousseau



Portrait Belém
2023
Walda Marques

DOMINIQUE ROUSSEAU

PERCURSO

Dominique Rousseau, artista plástico « do papel » francês, professor, geógrafo e arquiteto, passou a sua infância como “nômade” entre o Vietnã, Camarões, a Costa do Marfim e a Tunísia.
Passou muitas temporadas no Brasil, especialmente na Bahia, onde conheceu o artista brasileiro Frans Krajcberg.

A sua pesquisa plástica evoluiu do desenho para a arte da fibra e do papel, criando obras bidimensionais e tridimensionais e instalações imersivas, expostas em muitos países.

Kenneth White, com quem desenvolveu vários livros de artista manuscritos, reconheceu-o como um artista importante no campo da Arte Geopoética.

Depois de uma viagem ao Nordeste e à Belém do Pará, Rousseau veio à Salvador da Bahia em agosto de 2023, a convite da Universidade Estadual da Bahia (UNEB), com o intuito de realizar a exposição “A viagem dos papéis geopoéticos” e participar do ateliê geopoético « Encantos da Mata ».

Para saber mais: http://dominiquerousseau.com/index.php

DOMINIQUE ROUSSEAU

PARCOURS

Dominique Rousseau, artiste plasticien français, enseignant, géographe et architecte. Il a eu une enfance « nomade » entre le Vietnam, le Cameroun, la Côte d’Ivoire et la Tunisie. Il a fait de nombreux séjours au Brésil et notamment à Bahia où il a rencontré l’artiste brésilien Frans Krajcberg.

Ses recherches plastiques ont évolué du dessin à l’art de la fibre et du papier. Artiste de la matière papier, il crée des œuvres en deux ou trois dimensions, ou des installations immersives. Il a exposé dans de nombreux pays.

Kenneth White avec qui il a créé un ensemble de livres d’artistes manuscrits, l’a reconnu comme un artiste représentatif de l’Art géopoétique.

Dominique Rousseau, après un voyage dans le Nordeste et à Belém do Pará, est venu en août 2023 à Salvador de Bahia. Il a participé à l’atelier géopoétique « Encantos da Mata » et exposé « A viagem dos papéis geopoéticos » dans le hall du rectorat de l’UNEB.

http://dominiquerousseau.com/index.php