

PAISAGEM, RETÓRICA E PATRIMÔNIO¹

■ Anne Cauquelin

A justaposição dos três termos, paisagem, retórica e patrimônio, pode parecer chocante. Que viriam fazer juntos, por um lado, paisagem e retórica e, com essa dupla, por outro lado, o termo patrimônio? As três noções parecem pertencer a esferas diferentes, e, ao aproximá-las, pareço provocar questões que não se colocam no uso comum que fazemos geralmente desses termos.

O projeto do patrimônio - conservar sítios, preservar sua autenticidade para as gerações futuras - é realmente ambíguo diante de um objeto que se transforma constantemente e cujos valores culturais mudam segundo as épocas. Por outro lado, seria a paisagem um desses objetos da ciência que podemos descrever porque objeto da natureza, ou obedeceria sua construção a um processo mental, cujos elementos são resultado de uma certa cultura ocidental?

Tradução: Paola Berenstein Jacques
Revisão: Ana Fernandes

O que eu gostaria de mostrar aqui é que nenhuma dessas noções é natural, e que falta clareza na sua utilização. Assim, o projeto do patrimônio, de conservar sítios, de preservar sua autenticidade para as gerações futuras, é realmente ambíguo diante de um objeto que se transforma constantemente e cujos valores culturais mudam segundo as épocas. Por outro lado, seria a paisagem um desses objetos da ciência que podemos descrever porque objeto da natureza, ou obedeceria sua construção a um processo mental, cujos elementos são resultado de uma certa cultura ocidental? Nesse caso, deveríamos confessar que as operações retóricas estão na origem de sua constituição em objeto natural e nos perguntar sobre os processos que conduziram uma imagem a uma verdade.

De fato, nós estamos acostumados a perceber a retórica como um artifício hábil, e a paisagem como a própria natureza. Uma participa da ordem do verossímil, a outra representa ou reenvia à ordem da verdade. Como, então, o artifício, construção destinada a forçar a convicção, poderia ser dito “da” natureza e como a paisagem, que parece nos ser dada ingenuamente como uma simples apresentação, poderia se arriscar ou ser arriscada em uma engenhosa montagem?

Diante dessa questão, precisamos tentar circunscrever a definição de paisagem na esfera de sua gênese. Mostrar que sua concepção pertence à ordem do simbólico, para compreender, em seguida, por qual caminho ela foi substituída pela idéia de natureza, a ponto de existir agora uma relação de identidade entre esses dois termos.

■ Professora emérita,
Université de Paris X Nanterre
anne.mac@noos.fr

GÊNESE DE UMA FORMA

Grau zero da paisagem

Uma surpresa nos espera na entrada de nossa história ocidental. Uma surpresa grega. O termo “paisagem” está ausente do vocabulário² e a coisa em si também não existe. Nós que sonhamos com ilhas no mar, a luz do céu, os longínquos violetas, ficamos frustrados, perplexos. E, de fato, nenhuma descrição de paisagem nos diálogos de Platão (só um riacho seco em Fedra), nada nos filósofos e nos historiadores, um cenário destinado a situar uma batalha, a traçar o ambiente para o estudo de costumes, uma projeção no espaço territorial dos traços retirados dos relatos de viajantes o “disseram” (JACOB, 1982). No entanto, a natureza, *phusis*, é objeto de numerosas definições e sua importância como conceito fundamental, em Aristóteles, por exemplo, não precisa mais ser demonstrada. A natureza é a energia, a dinâmica que anima os seres vivos e distribui, por economia, as características anatômicas e genéticas dadas às espécies e necessárias à sua vida e sobrevivência. Suas manifestações são visíveis, presentes em cada lugar onde crescem plantas ou se movem animais. Boa poupadora, boa dona de casa, a natureza utiliza seus recursos da melhor forma, não faz nada sem uma finalidade precisa e gere de perto os interesses de cada um. Com essa “idéia” ou forma de natureza, que é preciso compreender nos seus meandros, não é absolutamente necessário, para apreendê-la, passar pela contemplação dos seus aspectos paisagísticos. A natureza, sua compreensão, pertence à ordem do intelecto, não da sensibilidade. A natureza não está para ser vista, mas para ser analisada. Sua lógica é aquela de uma economia bem precisa e, se devemos utilizar uma metáfora para compreendê-la, essa viria da teologia, da cosmologia.³

Os dados dos sentidos não nos trazem informações sobre a natureza, mas sim sobre sua aparência, da qual é preciso tomar distância. Por exemplo, a visão das cores: tanto Platão como Aristóteles fazem das cores uma teoria, bastante impressionante para nós, fato que acompanha a ausência do interesse pelo sensível. Teoria em que só aparecem o preto e o branco, o opaco e o transparente (*diaphanés*), únicos fenômenos que valeria a pena discutir. É a sua mistura, segundo certas proporções, que produz as nuances, pouco numerosas na verdade – existem quatro ao todo –, que servem para descrever ou pintar os objetos percebidos.⁴ Assim, a ausência de toda descrição de paisagem acompanha a outra ausência que impressionava Nietzsche, a do “azul”. Aqui, a palavra existe, mesmo que pouco utilizada (*kuanos*), mas é o “verde-mar” que é sempre nomeado. O mar, os rios, os olhos são verdes ou sombrios. Desse esquecimento, disso que nos parece um apagamento, é necessário fazer nascer o termo e a noção de paisagem. Ou, para dizer de outra forma, mostrar quando e como a

imagem de natureza, sua metáfora, se impõe sobre a espécie (ou o tipo) da paisagem, como o lado visível da idéia.

A invenção da imagem

O Renascimento é frequentemente citado como o lugar dessa transformação do conceito de pura idéia da natureza em visibilidade e, em decorrência, a aparição da palavra e da coisa “paisagem”, datada pelos historiadores entre 1300 e 1450. A questão da pintura está, certamente, na origem dessa descoberta e a pintura com paisagem se diferencia, desde então, dos esquemas icônicos precedentes, que tinham como objetivo situar os personagens de uma história de maneira codificada. Podemos aceitar, grosso modo, essa versão; falta saber por que e como esse uso se instala, de qual necessidade ele surge e que forma aparece desse dispositivo singular. Pois não se trata somente da história da pintura. Entretanto, a história da pintura pode servir para se localizar as transformações das formas gerais do pensamento, dos grandes dispositivos conceituais a partir dos quais elas são elaboradas, e aquilo que pode ser visto aparecendo no fundo dos quadros, as paisagens, se liga em breve à idéia de natureza e vale por ela segundo um procedimento de transporte metabólico.

Podemos sugerir, para esclarecer esse ponto, que um trabalho considerável sobre a imagem como acesso ao ser tinha sido realizado no momento da guerra dos iconoclastas, em Bizâncio. Com Nicéforo, a imagem passa para o lado da essência. Não que ela represente a coisa, nem que ela a imite, mas ela pode, doravante, ser tida como vocação, ela chama para, ela leva a considerar o que ela designa e que não se designa em si mesmo. O que é válido para uma figura divina, também é válido para uma figura da natureza. Sua transformação em figura passa a ser possível. Melhor: a figurabilidade ajuda a conceber. Graças às imagens, ao artifício de sua fabricação – e se justamente aí se sente o artifício, e a sua não total semelhança – podemos contemplar as essências (BAUDINET, 1978, 1988).

A natureza, da qual podíamos conhecer somente a ordem geral, pode então ser percebida pelas manifestações sensíveis, por intermédio dessas invenções que são as pinturas e as descrições de paisagens. Essas podem estar para a natureza como aquilo que o ícone está para o Cristo.

Esse é, sem dúvida, o nosso ponto de partida, que não é suficiente, entretanto, para mostrar uma forma simbólica, mas possibilita sua aparição.

A invenção da perspectiva

É ainda uma outra surpresa assistir à elaboração dessa forma através de uma prática singular, a pintura do Quattrocento. Aqui, nós devemos acentuar as diferentes voltas do pensamento do espaço em relação à natureza. Trata-se de uma montagem, de uma construção mental que,

a partir da homonímia entre imagem e coisa, tal qual se colocava em Bizâncio, inventa o meio de sua instalação nas leis da perspectiva. Óptica, matemática e prática pictural se combinam para dar à representação seus direitos e deveres. Que essas leis não fiquem restritas a essa prática, mas se tornem leis gerais da percepção do nosso entorno, e podemos ver, então, o estabelecimento da forma da paisagem como uma necessidade, ou seja, como forma simbólica que envolve toda tentativa de apresentar a natureza à sensibilidade.

A partir de então, nós veremos todo objeto através de uma perspectiva inventada e dita legítima. Mais exatamente: nós não mais veremos objetos isolados num espaço neutro que lhes servia de fundo, mas perceberemos a ligação desses objetos à distância (o prospecto), segundo a lei de sua criação. A idéia se faz visão, e a visão se faz imagem, criando, assim, sua própria linguagem.

Não é o caso, aqui, de se entrar no detalhe dessa operação, mas, mesmo assim, podemos constatar, *de visu*, a progressão que, de uma parte ínfima reservada à representação da natureza nas primeiras obras perspectivas, faz passar ao primeiro plano – respeitando os dados elementares e fundadores da perspectiva – os signos que figuram a natureza: árvores, montanhas, rochedos, céu, fontes e riachos. Esses tomam seu lugar na arquitetura severa dos monumentos aos quais eles vão substituir em breve. No lugar do pedestal de pedra, primeiro plano na versão purista da perspectiva, surge o “montinho” de terra, com sua elevação vertical servindo de pedestal e de base ao desdobramento das formas vegetais do segundo plano e os monumentos, castelos, ruínas ou casas, passarão à classe de signos suplementares. Uma reviravolta se produz, assim, na ordem de presenças, a ordem da natureza triunfa sobre a ordem humana, da qual ela é, no entanto, um produto.

Eis a “forma simbólica paisagem” instalada e para durar. Ainda estamos nela. Basta ver a maneira como qualquer um tira fotos para sublinhar a colocação natural dessa forma: o enquadramento, a sequência de planos, a harmonia necessária para o equilíbrio das massas fazem referência às leis plásticas estabelecidas pela perspectiva legítima e só há paisagem, para nós, em nossa cultura ocidental, se ela responder a essa demanda.

UMA FORMA SIMBÓLICA

A perspectiva, tendo estabelecido a condição geral que dita a percepção legítima de objetos em um espaço enquadrado – distância, pontos de fuga, horizonte, proporções e ligações do todo em um prospecto –, construiu, de uma só vez, um conjunto de propostas gramaticais: as regras de uma gramática às quais todas as nossas proposições singulares devem

responder, sob pena de serem “a-gramaticais”. Quando falamos “que bela paisagem!”, nós apenas damos satisfação às condições de felicidade de uma proposta bem formada. Ou seja, uma certa forma – a forma da paisagem – está à espera de ser preenchida. E trabalhamos, mesmo sem querer, para confluir nossas sensibilidades a essa forma. É assim que excluímos de nossa apreensão o que poderia atrapalhar a satisfação de regras implícitas da paisagem. Nós não veremos o que não entra nessa forma, nós restabeleceremos o enquadramento, prontos para tomar a distância necessária, nós piscaremos os olhos, negligenciaremos os primeiros planos, os detalhes e tudo isso sem ter consciência clara do que estamos fazendo.

O que chamo de forma simbólica é exatamente esse envelope de sentidos que nos coloca em condição de perceber qualquer coisa como uma paisagem, sem que possamos contradizê-la por um trabalho crítico, pois não estamos conscientes de seguir uma regra. Se existe, de fato, uma forma simbólica, é sob a condição de que ela seja implícita: “natural” e que crie um consenso tácito, inteiramente interiorizado. Uma forma simbólica – a que nos mostra a paisagem como um fato da natureza – é, nesse sentido, intransponível, pois ela é a própria condição de tudo o que percebemos como natural. A imagem artificial, montada com um grande reforço de experiências práticas e de legislações a posteriori, é naturalizada.

Processos de constituição

Não mais nos ocorreria ao espírito que a paisagem de montanhas não é paisagem, que os litorais marítimos são um horror indescritível (CORBIN, 1988). E, no entanto, houve uma “invenção”, quer dizer, uma montagem. A montanha foi objeto de várias aberturas: nos textos, na pintura, nas instituições, antes de adquirir o seu direito à paisagem. Hegel escreveu seu “Diário de Viagem pelos Alpes” e seu itinerário é novamente balizado por Turner e seu caderno de croquis. Descrita e pintada, a montanha começa a existir como espetáculo. Ainda são necessárias algumas associações (em particular o Clube Alpino e os “pintores de montanha”), para que ela própria se torne uma instituição (KALAORA ET SAVOYE, 1986).

Essas passagens sucessivas tramam entre elas, da literatura à imagem, da imagem à sua vulgarização na sociedade, um objeto que ganha valor como realidade natural, como dado. Um estudo sobre o deserto levaria às mesmas conclusões. Mas esses objetos inventados pouco a pouco se fazem todos na forma simbólica da paisagem perspectiva: o conteúdo muda, mas a forma se transmite de maneira quase imutável.

A forma simbólica é, então, de outra ordem, diferente dos signos que ela une. Esses podem variar, mas no interior do grande conceito que une natureza e paisagem. Essa

proposição responde, em parte, à questão que é a do patrimônio: podemos adiantar, de fato, que o que é conservado e preservado, é essa forma pela qual percebemos a relação da paisagem com a natureza e não de seus próprios elementos, simples signos transformáveis e manipuláveis.

Grandes formas e pequenas formas

Eu arriscarei, então, essa proposição: a de que o patrimônio não teria nada mais a vigiar que não fosse a perenidade dessa forma, único objeto de transmissão. É sobre as formas mentais, sobre uma memória implícita que ele exerceria a sua guarda. E, sem dúvida, está aí a sua obra e o que ele realiza sem perceber, ou sem querer, embora pareça que ele esteja destinado à guarda de objetos definidos. A astúcia da história se aproveita da missão aparente do patrimônio, de essência naturalista, para perenizar uma forma artificial... Aquela da forma simbólica que se construiu dentro e pela história.

A segunda proposição responde à questão da retórica, sobre a qual gostaria de dizer algumas palavras para concluir.

Percebemos bem que a operação que embasa o conjunto dessa forma pertence ao domínio de uma retórica geral, alargada. Reflexão que diz respeito à passagem do verossímil ao verdadeiro, à persuasão, à influência dos artifícios sobre nossa crença na verdade da aparência, a retórica utiliza as categorias do mesmo, da identificação, da repetição como argumento, de uma ligação entre o próprio e o figurado, para montar em realidades o espetáculo das coisas. Como procedimento de pensamento – e pensamento de um tipo particular, sobre o fundo de analogias medidas – a retórica geral nos fornece a condição prévia de um conhecimento mediatizado. Ela nos ensina que a linguagem é constituída da própria matéria do mundo, que acreditamos estar ao alcance imediato dos sentidos.

A retórica geral assume, então, a forma que é a construção simbólica, trabalhando sobre as passagens entre aspectos dos sentidos. E é então às retóricas singulares, que se referem ao uso de figuras de estilo, que nós confiamos o trabalho de *mise en scène* e as diversas modalidades sob as quais nós almejamos as paisagens, as “pequenas formas”. Aí estão figuras de estilo – a metáfora e metonímia, mas também o oxímoro e a sinédoque, assim como todas as disposições internas do discurso de persuasão – que são empregadas constantemente ao longo das realizações de paisagistas, realizações que nós sabemos ler e compreender de maneira “natural”, pois elas também fazem parte de nosso patrimônio de linguagem, de nossa competência lingüística.

Assim, podemos chamar de “pequenas formas” as associações codificadas pelas quais os japoneses mantêm uma relação entre os elementos de paisagem, as sensações

olfativas e táteis e sua literatura. Na retórica geral de sua cultura, as designações se referem a um conjunto de traços distintivos que lhes permitem sentir a paisagem através da ligação dos termos entre eles (J. BERQUE, 1986). Ao contrário, para os ocidentais que somos, a língua não traz nela própria indicações precisas sobre o que nós devemos ver ou sentir através dos elementos determinados da paisagem. De início, nossas associações são mais subjetivas e mais comuns: elas são operadas por intermédio de processos semióticos como a translação, a substituição, a generalização ou a condensação. Um conjunto de árvores condensa, nele mesmo, uma floresta, um lago traduz o oceano, um prado o espaço aberto e generoso de Cérés.

Cabe a cada um de nós dispor essas pequenas formas para sua própria apreensão, como cabe aos arquitetos paisagistas propor referências ou armadilhas às nossas memórias. Entretanto, nem uns nem outros poderão evacuar a relação a essa grande forma constitutiva da paisagem, que é a transformação retórica do artifício da verossimilhança em natureza-verdade.

Notas

¹ Texto originalmente publicado em JEUDY, Henri-Pierre 1998, (org) *Patrimoines en folie*, Paris: éditions de la Maison des Sciences de l'Homme

² Só há um termo, topio, ou pequeno lugar, que serve mais para designar um local do que uma paisagem.

³ Assim como, para os padres da Igreja, a economia, ou providência, que distribui pelo mundo as riquezas divinas.

⁴ Ver *Histoire des couleurs* de Manlio Buzatin, e, sobretudo, Aristóteles o “De sensu”, III, o “De anima”, e Plínio, assim como o relato Millet.

Referências bibliográficas:

REINARCH, A. (org) 1985. *Recueils Millet: textes gregs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris: Macula.

ARISTOTE. 1951 “De sensu”, in *Parva Animalia*, trad. J. Tricot, Paris: Librairie Vrin

ARISTOTE. 1966 *De anima*, trad. E. Barbotin, Paris: Les Belles Lettres.

BAUDINET M.J. 1978 *Relation d'images à Byzance dans les antirrhétiques de Nicéphore le patriarche*, *Les Etudes philosophiques*.

BAUDINET M. J. 1988 *Les Antirrhétiques de Nicéphore le patriarche de Constantinople*, Paris: Klincksieck.

BERQUE, J. 1986 *Le sauvage et l'artifice. Les japonais devant la nature*, Paris: Gallimard.

BUZATIN M. 1986 *Histoire des couleurs*, trad. C. Lauriol, Paris: Flammarion.

CORBIN A. 1988 *Le territoire du vide*, Paris: Aubier.

JACOB C. 1984 “Logiques du paysage dans les textes géographiques grecs”, in *Lire le paysage, lire les paysages*, Actes du colloque du 24-25 novembre 1982, Saint-Etienne: Ed. Cierc.

KALAORA B. e SAVOYE A. 1986 *La forêt pacifiée*, Paris: L'Harmattan.