



PAISAGEM E IMAGINÁRIO: CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS PARA UMA HISTÓRIA CULTURAL DO OLHAR

Daniel de Souza Leão Vieira*
Faculdade Integrada do Recife – FIR
dan.slvieira@gmail.com

RESUMO: Este artigo visa discutir alguns pontos levantados pelos vários saberes que enfocam a paisagem a fim de que se constitua um arcabouço teórico que fundamente uma história cultural do olhar. O texto será dividido em dois momentos. No primeiro, o foco da análise será o debate sobre espaço e imagem. O tópico debatido, no final, será a idéia do processo, que vai da percepção à representação e vice-versa, em meio à criação sócio-imaginária.

ABSTRACT: This article aims to discuss some aspects from landscape studies in order to base theoretically a cultural history of gaze. This text is presented by two steps. Firstly, the analysis will focus on the debate about space and image. The last topic will debate the idea of the process, from perception to representation and vice versa, among socio-imaginary creation.

PALAVRAS-CHAVE: História Cultural – Estudos de Paisagem – Imaginário

KEYWORDS: Cultural History – Landscape Studies – Imaginary

Que aconteceria, indaga Merleau-Ponty, se os filósofos, em lugar de passar da percepção ao juízo, ou melhor, em vez de substituir a percepção pelo juízo, houvessem considerado “essa outra e mais profunda abertura às coisas proporcionadas pelas ‘qualidades segundas’, particularmente a cor”? Ter-se iam achado diante de um problema insolúvel para o empirismo e o intelectualismo, isto é, diante de “uma universalidade sem conceito” e seriam obrigados a indagar “como o murmúrio indeciso das cores pode oferecer-nos coisas, florestas, tempestades, enfim, o mundo?”

CHAUÍ, Marilena

* Mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e professor da Faculdade Integrada do Recife (FIR).

A história das paisagens constitui um campo já não tão recente, remontando, pelo menos, ao início do século XX, na interface entre uma geografia humana e uma história agrária.¹ No entanto, o termo paisagem tem aparecido, com mais frequência, ligado a uma abordagem mais tradicional, como a que a concebe enquanto “reflexo exterior do meio geográfico”.² Só há bem pouco tempo é que, na disciplina histórica, tem se difundido uma literatura que enfoque a paisagem através de outros prismas, buscando aproximações com uma antropologia do imaginário ou com os estudos culturais.³

Porém, que é a paisagem...? Antes de ser uma pergunta retórica, trata-se de uma preocupação em conceituar e construir um referencial. Paisagem é um daqueles conceitos escorregadios, ambivalentes, como na comparação de Yi-Fu Tuan.⁴ O que se destaca, desde cedo, nos estudos das paisagens, é a diversidade de abordagens para com o tema:⁵ da pintura de paisagens (um capítulo da história da arte) e do paisagismo (parte incorporada à arquitetura e urbanismo), o tema extrapolou para a geografia (seja física ou humana), para a ecologia (por conta do movimento ambientalista), para a história, para os estudos de cinema, e também para o turismo e a literatura, pois já se estuda a paisagem a partir de relatos de viajantes, e dos guias de viagens. De tão amplo que é o tema, o uso do termo extrapolou os territórios desses saberes, e hoje, o vocábulo transformou-se numa metáfora, quando se quer situar num panorama qualquer assunto sobre o qual se queira discorrer.⁶

A definição que os dicionários dão, “porção da terra que a visão abrange”, parece insuficiente em dar conta da paisagem,⁷ dando margem para ambas as

¹ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da Silva. História das Paisagens. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 203.

² KULA, Witold. **Problemas y métodos de la historia económica**. Barcelona: Península, 1977, p. 521 apud SILVA, Francisco Carlos Teixeira da Silva. História das Paisagens. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). op. cit., p. 208.

³ Cf. CORBIN, Alain. **O território do vazio – A praia e o imaginário ocidental**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989 apud SILVA, Francisco Carlos Teixeira da Silva. História das Paisagens. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). op. cit., p. 211.

⁴ TUAN, Yi-Fu. Desert and ice: ambivalent aesthetics. In: KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan (Eds.). **Landscape, natural beauty and the arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

⁵ Cf. MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. A Paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (Org.). **Turismo e Paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002, p. 29-31.

⁶ SUBIRATS, Eduardo. **Paisagens da Solidão: Ensaio sobre Filosofia e Cultura**. Tradução de Denise Guimarães Bottmann. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1986.

SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação**. Tradução de Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Edusp, 1997.

⁷ Ver o verbete “paisagem” em:

perspectivas: é uma representação imagética do que se vê ou o espaço enquanto referente? Que é a imagem? Que é o espaço? As perguntas se multiplicam e apontam cada vez mais para respostas diversas. Este artigo parte desse ponto para mapear algumas das várias abordagens acerca do conceito de paisagem. Não se trata de concluir uma teoria da paisagem, pois esta seria uma tarefa hercúlea, até para textos mais extensos; mas de abrir um campo para discussão ao focar a concepção de paisagem através de uma teoria do olhar baseada no conceito de imaginário.

Falando da vasta literatura que, de vários modos, utiliza o termo paisagem, Simon Schama afirma que alguns autores o fazem privilegiando os aspectos tridimensionais daquela, enquanto outros destacam os bidimensionais.⁸ Essa distinção, institucionalizada até pelas disciplinas e suas especializações, remonta à ambigüidade que é própria da noção de paisagem. Darei, aqui, continuidade a essa divisão a fim de seguir-lhes os passos e tentar chegar a um possível denominador comum.

A primeira abordagem, que chamarei de espacial, passou por um momento crucial, de fins dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970, que foi o da crítica pós-moderna às grandes metanarrativas. Mencionei apenas alguns autores que, se posicionando em relação a esses novos desafios epistemológicos, tomaram atitudes diferenciadas, ficando ora à montante dessas transformações, ora a jusante. A partir deles, pincelarei alguns pontos que suas discussões suscitam.

Um dos autores mais importantes para os estudos de paisagem é John B. Jackson⁹. Num livro que reúne aulas proferidas entre 1974 e 1984, voltado, sobretudo, ao público interessado na arquitetura e design da paisagem, ele afirma que esse novo movimento acadêmico terminou por formular a problemática da paisagem em termos que desloca a discussão. Segundo ele, passou-se a confundir a percepção da paisagem com a paisagem em si. E, nesse ponto, ele se afasta da tradição acadêmica.¹⁰ Não que Jackson ignorasse a questão perceptiva; muito pelo contrário. Em sua distinção entre uma paisagem oficial, institucionalizada diria até, e uma vernacular, que reside nos interstícios daquela, e que é capaz de guardar, segundo ele, os verdadeiros traços de

NOVO Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 1018.

DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2105.

⁸ SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 22-24.

⁹ JACKSON, John Brinckerhoff. **Discovering the vernacular landscape.** New Haven: Yale University Press, 1984.

¹⁰ *Ibid.*, p. xi.

uma cultura, Jackson levou em conta a percepção, sobretudo como método para reconhecê-las.

Porém, sua diferença para com o movimento acadêmico em geral reside na relação entre a paisagem e a percepção. Para Jackson, a paisagem “é uma realidade concreta e compartilhada tridimensionalmente”.¹¹ Nesse sentido, a percepção só existe porque há uma realidade empírica e objetiva que a possibilita. É dela que partem as determinações do processo perceptivo e não o contrário. Mas é preciso ter cuidado nesta resenha, senão termino por conferir, desavisadamente, um caráter simplista a uma obra tão fecunda. E aqui a relação, no texto de Jackson, entre paisagem e espaço é crucial. Para ele, não se trata de sinônimos. A paisagem não é espaço. Nem o espaço é essa categoria, como em La Blache, que se afigura como natural e aprioristicamente anterior à cultura. Para Jackson, a paisagem é um conjunto de espaços, espaços esses transformados pelas relações humanas.

Essa diferenciação entre paisagem e espaço também ocorre na geografia. Mas, se a noção de espaço transformado em Jackson remete a paisagem a uma dimensão de estruturas construídas, tão própria da arquitetura e urbanismo, a disciplina da geografia manteve a distinção entre um espaço natural e um humano. Mesmo que correntes pensassem-na diferentemente, como cindidas ou integradas.¹²

Mas há uma outra dimensão do par paisagem/espaço presente na geografia, e que se relaciona, implicitamente, a essa postura teórica de Jackson. É a de que a paisagem adquire o aspecto visível do espaço.¹³ Ela é a epiderme do corpo do mundo, se me arvorar a usar tais metáforas. Visibilidade do território, exterioridade do relevo, manifestação do espaço, essa superficialidade topográfica pode levar à idéia de que a paisagem é um véu que deve ser removido para que se chegue ao verdadeiro objeto de

¹¹ JACKSON, John Brinckerhoff. **Discovering the vernacular landscape**. New Haven: Yale University Press, 1984, p. 5.

¹² ROUGERIE, Gabriel. **Geografia das Paisagens**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.
SILVA, Francisco Carlos Teixeira da Silva. História das Paisagens. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

¹³ “Assim, temos, paralelamente, de um lado, um conjunto de objetos distribuídos sobre um território, sua configuração geográfica ou sua configuração espacial e a maneira como esses objetos se dão aos nossos olhos, na sua continuidade visível, isto é, a paisagem;...” (SANTOS, Milton. **Espaço e Método**. São Paulo: Nobel, 1997, p. 1-2. Bem como em: CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A (Re) Produção do espaço urbano**. São Paulo: Edusp., 1994, p. 15.

estudo, o espaço.¹⁴ Esse pensamento se funda na tradição que toma a imagem como cópia do real, e, portanto, efêmera, precíval e não confiável.

Contudo, espaço é tanto uma realidade exterior quanto uma representação. E por representação não concebo um falseamento do real, tal como alguns autores quando falam em ideologia. A representação é a construção de uma visão de mundo. O espaço não é sítio, mas lugar. É em Bachelard que encontro a noção de que o espaço é o sítio povoado por afetividade, habitado por intimidades, no qual moram desejos, medos e sonhos. Todos já devem ter experimentado a sensação de estranhamento quando, adultos, retorna-se a lugares vividos na infância. O espaço parece ter diminuído. Não. Decididamente, a memória dele é que o guardou como maior. Essa confusão se dá pelas dimensões do espaço na relação com as dimensões do observador. Quando criança é-se pequeno e os lugares são muito mais vastos. Porém, a palavra “vasto” contém significados que extrapolam as noções geométricas e lógicas do espaço. A vastidão é uma espacialidade interior que só o devaneio pode compreender.¹⁵ Pois,



[...] Bachelard não fala do espaço apenas diurnamente, enquanto categoria física e matemática, espaço neutro, impessoal; resgata, no nível do imaginário poético e filosófico, o espaço enquanto lugar: situado, singular, povoado por lembranças pessoais, sítio de experiências colorido por emoções datadas. Esse espaço, que se desdobra e singulariza em casa, concha, ninho, cofre, gaveta..., é cenário da vida do corpo, morada de afetos, fonte de poiesis artística ou filosófica, fundamento da natureza enquanto paisagem.¹⁶

Bachelard não concebe a imagem como um duplo empobrecido do real.¹⁷ Para ele, essa não é reflexo, não é mimese, mas criação. Ao recuar no tempo, através da aventura das palavras, é que se encontra o porque de tanto equívoco em relação à imagem, e, portanto, à imaginação e ao próprio imaginário. No grego, imagem é *eidolon* (espectro; e daí o termo latino ídolo). Esse era pensado como uma membrana, na

¹⁴ CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A (Re) Produção do espaço urbano**. São Paulo, Edusp, 1994, p. 31 et seq.

¹⁵ Buscamos nosso conceito de devaneio em BACHELARD, Gaston. Poética do Espaço. In: **Coleção Os Pensadores**. Tradução de Antônio da Costa Leal; Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril, 1974. Veja-se o trecho: “Por si só, o devaneio é uma instância psíquica que freqüentemente se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não só de si próprio, mas que prepara para outras almas deleites poéticos, sabe-se que não se está mais diante das sonolências”. (p. 344-345). Para a noção de vastidão como uma espacialidade interior, ver especificamente o Capítulo 8: “A imensidão íntima”. (p. 474-492).

¹⁶ PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, Adauto et al. **O Olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 156.

¹⁷ WUNENBURGER, J.-J. Gaston Bachelard (1884-1962). In: PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005, p. 51.

superfície dos corpos, que se desprendia e, ao encontrar os olhos, possibilitava a visão. O pensamento platônico (e depois a iconoclastia cristã) é que renegou a imagem à noção unilateral de superficialidade da *physis*, tomando-a como efemeridade das coisas materiais, e privilegiou, pois, o *eidôs* (idéia).¹⁸ Quando ele constrói o mito da caverna, convida a filosofia a abandonar as sombras, esses aspectos desprendidos da verdade, *aletheia*, e buscar a luz na Idéia. Toda uma tradição filosófica se funda concebendo a imagem, pejorativamente, como cópia, perecível e, portanto, não-confiável. Tanto que Durand aponta como pensadores do século XX, incluindo Sartre, ainda tomam a imagem como “o duplicado mnésico da percepção, que mobilia o espírito com ‘miniaturas’ mentais que não passam de cópias das coisas objetivas”; e a imaginação como, no máximo, uma forma de pensamento infantilizado.¹⁹

Uma outra solução à questão epistemológica da crítica às metanarrativas na geografia foi a tentativa de Denis Cosgrove. Os novos problemas, colocados pela semiologia, abalaram certos pressupostos de uma geografia marxista. Ou antes, fizeram com que os geógrafos fossem buscar alternativas em outras instâncias da realidade. Daí a iniciativa de Cosgrove, também em meados dos anos 1980, em aproximar um conceito marxista como formação social a uma leitura simbólica da paisagem. Em Cosgrove, a paisagem já se configura como processo. Para ele, a paisagem é um modo de ver o mundo.²⁰ Mas há de se ter cuidados com essa concepção simbólica da paisagem. Para Cosgrove, o perigo de uma abordagem assim seria não perceber certas fronteiras e cair numa visão virtual do problema da paisagem; alerta esse tirado das ponderações de um Baudrillard. Assim, a paisagem estaria desplugada da realidade, constituindo-se em puro signo. Nesse ponto, é que Cosgrove propõe um retorno à discussão da determinação material tal como a teoria marxista a expressou em termos de modo de produção. Portanto, para ele, a paisagem seria a construção simbólica de um modo de ver produzida pelos modos e pelas relações de produção. A elaboração de um olhar, que culmina em paisagem, estaria para o plano simbólico, como o desenvolvimento do capitalismo para o plano material.

¹⁸ CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto et al. **O Olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 34-36.

¹⁹ DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. 3 ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 21.

²⁰ COSGROVE, Denis. **Social Formation and Symbolic Landscape**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1998, p. 1-2.

As críticas feitas ao texto de Cosgrove vieram dos dois lados do fogo cruzado: marxistas afirmaram que, ao retirar a noção de formação social de seu devido lugar numa teoria marxista, Cosgrove destituiu-a de seu real significado; e os pós-estruturalistas acusaram-no de repetir a noção marxista de que o simbólico fosse mera ideologia, véu que esconde a realidade da luta de classes.²¹

Veja-se, como exemplo, a postura de Raymond Williams, autor marxista, mas que procurou repensar certos pressupostos da teoria para que ela pudesse comportar a questão simbólica, sobretudo em relação à experiência. Nessa passagem, ele considera que: “É possível e interessante levantar a história da paisagem na pintura, da paisagem na literatura, do paisagismo e da arquitetura paisagística, mas na análise final devemos relacionar estas histórias à história comum de uma terra e da sociedade nela existente”.²²

O que Williams quer dizer, ao longo desse capítulo, em específico, é que o homem sempre observou rios, montanhas, matas, etc, mas em dado momento, houve a consciência de que se via tais elementos. Para ele, no entanto, isso não chega a ser a invenção da paisagem, mas “[...] a aplicação, em certas circunstâncias sócio-econômicas especiais, de idéias que, por si sós, nada tinham de novas. No entanto, como sempre ocorre nesses casos, a aplicação específica de tais idéias num contexto social concreto teve efeitos novos e singulares”.²³ O caso específico a que o autor se refere é à Inglaterra do séc. 18, e à elaboração do conceito de paisagem que estava relacionada a dois processos. Um que, marcado pelo ideal do pitoresco em Poussin e Lorrain, operou uma transformação nos ambientes rurais, para que esses se adequassem àquele ideal; e um outro, que mostra que essas mudanças foram levadas a cabo pela aristocracia que estava à frente da política de cercamentos. Assim, o bucólico e o arcádico foram apropriações da aristocracia inglesa para referendar uma política fundiária e econômica.

No entanto, e apesar das críticas, se o texto de Cosgrove não conseguiu resolver tais dilemas, pelo menos inaugurou uma forma de pensar a questão: a noção espacial da paisagem não é auto-suficiente, mas deve ser ponto de partida para reflexões mais amplas.

²¹ COSGROVE, Denis. **Social Formation and Symbolic Landscape**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1998. (Introductory Essay for the paperback Edition)

²² WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 167.

²³ *Ibid.*, p. 167-168.

Em outra trilha, na abordagem bidimensional da paisagem, que chamarei imagética, as desconstruções da segunda metade do século XX também se fizeram sentir. No livro de Mitchell, *Landscape and Power*, há uma boa síntese do que ocorreu às leituras na história da arte. Segundo ele, a tendência teórica que vigorou até meados do século XX esteve ligada a uma agenda modernista. Preocupações com um formalismo levaram alguns autores a um enfoque estruturalista, cuja intenção era a de estabelecer certos padrões de generalidade. E ao mesmo tempo em que tinham essa pretensão, quase a-histórica diria, utilizaram uma visão linear e progressiva da história da arte. Assim, a pintura de paisagens progrediu através das escolas, como se as mudanças pictóricas de tratamento, de jogo de luzes, temas, enquadramentos, etc. fossem purificações do campo visual na obra de arte.²⁴

Um exemplo de tal atitude na história das pinturas de paisagens é o livro de Kenneth Clark, *Landscape into Art*, primeiramente editado em 1949. Aqui, o próprio título sugere a idéia de dependência que o território tem para com a arte (e os seus sacerdotes) para que a “paisagem” se transforme em “paisagem”. Os artistas é que, sendo portadores de técnicas e estéticas, conhecimento e sensibilidade para tal, puderam operar a evolução da paisagem, desde um Petrarca até a maturidade que o século 19 trouxe. Se a paisagem é uma criação do século 19, como afirma Clark já citando Ruskin, não o é no sentido de uma emergência discursiva, mas como um estágio de desenvolvimento num processo já antes iniciado. Num Petrarca ou num Patnir a paisagem já existia, mesmo que embrionariamente. Era uma protopaisagem.

Mais ainda, a generalização que Clark faz acerca da paisagem é a partir da trajetória desse gênero na arte ocidental moderna. O caso clássico greco-romano ainda não se configura como tal; e o chinês nem mesmo é cogitado.

Em meados dos anos 1990, Malcolm Andrews escreveu uma resposta a essa leitura progressiva da pintura de paisagens. O título de seu livro já faz uma crítica a esse caráter generalizante da obra de Clark: *Landscape and Western Art*. O adjetivo “ocidental” funciona como um delimitador de horizontes culturais, deixando claro de que paisagem se está falando. Ademais, sai a preposição que denotava transição hierárquica entre os termos e aparece uma conjunção aditiva. Não é a arte que torna a paisagem “paisagem”, embora sejam duas instâncias intercambiáveis. Dessa forma,

²⁴ MITCHELL, W. J. T. (Eds.). **Landscape and Power**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 1-2.

Andrews desloca a questão: a paisagem não é mais a obra de arte, seja o suporte, seja a representação pictórica; mas o processo perceptivo que se opera no olhar. Não é a mão que pinta, mas o olho que seleciona, enquadra, foca e edita, que transforma “land into landscape”.²⁵

Essa “anterioridade psicológica” do olhar sobre a pintura de paisagem que Andrews sublinha traz o eco da hermenêutica de Paul Ricoeur.²⁶ A partir dos anos 1960 a semiologia contribuiu para que vários pressupostos ocidentais fossem revistos. Assim, enquanto em seu seio mesmo passava-se de uma teoria do signo para uma teoria da significação, entre os saberes houve uma tendência interdisciplinar que fez transbordar essa discussão.

Portanto, a noção da paisagem como processo em Andrews também já deixa de lado a idéia monocromática de uma abordagem bidimensional baseada no pictórico. Segundo seu texto, a representação pictórica já não é mais o princípio da “cadeia de significados” (de que falava Ricoeur), tampouco é o resultado final, pois não se trata de inverter a polarização causal; porém apenas mais um elo. Somando-se ao repertório imagético que sugerirá novos olhares que produzirão novas representações, numa teia em que experiência e representação se alimentam simbioticamente. Assim, em Andrews, a abordagem imagética da paisagem se abre para o espaço, uma vez que é nele que o olhar se constrói.

Isso inclui o espectador no processo de significação da imagem, de acordo com a sociologia da arte em Francastel. Diferente de Gombrich, que “quase” colocou a questão da percepção como refém da representação,²⁷ Francastel defende uma visão dialética não apenas entre o par real-imaginário, mas entre a tríade real-percebido-imaginário. Para ele, há uma “vontade de organização do campo socializado da percepção”.²⁸ Assim, até mesmo a percepção não é um processo de mimese da realidade, como ainda acima colocava Durand, mas já um processo que edita, seleciona, significa.

Daí sua relação com a dimensão imaginária da cultura:

²⁵ ANDREWS, Malcolm. **Landscape and Western Art**. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 1.

²⁶ RICOEUR, Paul. **Do Texto à Ação**. Porto: Rés-Editora, 2000, p. 142-143.

²⁷ GOMBRICH, Ernst H. A Teoria Renascentista da Arte e a Ascensão da Paisagem. In: **Norma e Forma**. Tradução de Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 153-156.

²⁸ FRANCASTEL, Pierre. Significação e figuração. In: **A Realidade Figurativa**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 92.

Pois conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembrança quanto de estratos de rocha.²⁹

Para Schama, o referente está tão colado ao signo que já não se pode mais separá-los, tal como não faz sentido separar cultura e natureza (e aqui faço questão de deixar claro a diferença entre “distinguir” e “separar”). A literatura ambientalista mostrou que os humanos vêm transformando o ambiente há tantos milênios que o que se chama de “natural” é já artificialmente selecionado, como as espécies vegetais que a agricultura criou.

Segundo o autor citado acima, essa colonização ecológica foi também uma colonização sîgnica. A domesticação da natureza remonta a mitos que permanecem aprofundados na memória coletiva dos grupos sociais. Através de vários exemplos históricos, ele opera o que chamou de arqueologia da memória, partindo de indícios no presente até chegar a mitos primordiais, como as torrentes fluviais da vida, o agrupamento arbóreo da identidade, a imponência pétrea do poder. Ao mesmo tempo, ele mostra como certos grupos atribuíram significados diferentes a cada elemento ambiental. Um rio pode ser artéria que faz circular, mas pode ser fronteira. Os arranjos de sentidos são feitos pelas culturas, em suas singularidades.

Mas, ao partir dessa noção imaginária da cultura, Schama envereda por uma leitura que privilegia os aspectos coletivos do mito. Aqui, os indivíduos são presas fáceis das redes culturais nas quais eles se construíram. Daí a citação a Thoreau na epígrafe do livro, quando esse afirma que não encontrará maior rusticidade no Labrador do que a que ele conheceu em Concord. É como se carregássemos conosco nosso repertório de experiências e essas determinassem nossa leitura/interação do/com o mundo. A ênfase, portanto, de Schama é muito mais no sentido do velho significar o novo.

Porém, é preciso ter cuidado com tais generalizações. Essa conceituação arquetípica do imaginário remonta a uma psicologia de Jung, e enquanto crítica a esse regime cartesiano de um olhar desencarnado, tal como em Merleau-Ponty ou mesmo em

²⁹ SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 17.

Bachelard, ainda entende-se,³⁰ mas é unilateral para entender a relação que os grupos sociais têm para com os discursos. O imaginário não pode ser mera repetição de um eterno retorno, pois isso conduziria a uma forma a-histórica de pensamento. Daí porque Castoriadis insiste em pensar a essa questão enquanto criação social;³¹ Mitchell a coloca em termos de escolhas em meio às relações de poder;³² e Martin Jay como regimes do olhar que, a partir de determinado momento, como o século XVII, passaram a conviver no ocidente, indo do campo de complementação ao do embate enquanto visibilidades antagônicas.³³

Dentre vários regimes do olhar, ele destaca três, relacionando cada um a um sistema filosófico. O regime do olhar, com mais força simbólica entre os grupos sociais (eu diria até hoje), é o da perspectiva renascentista. Sua “janela albertiana” se constrói, no entanto, a partir de um olho que se situa fora, ou se pretende como tal, da cena narrada. A essa desencarnação do mundo-objeto (e dos sujeitos nele inseridos) esse olhar corresponde uma filosofia cartesiana, um subjetivismo racionalizante.

Um outro regime do olhar surge no norte europeu, como que se contrapondo em identidade, como alteridade àquele olhar mediterrânico e neoclássico. Trata-se do olhar contido nas pinturas descritivas neerlandesas. Nelas, o olhar não pretende “ver” o mundo através de uma janela, mas apresentar o mundo a partir de sua própria sensualidade. O olhar, assim, insere-se num mundo de texturas, de cores, de ares. A esse regime, Jay coincide o empirismo de um Bacon.

Um último regime do olhar, compósito, comportando os antagonismos dessa relação sujeito-objeto, tal como expresso no jogo de luz e sombras, é o barroco, que encontra analogia filosófica no sistema das mônadas de Leibniz.

Ainda assim, tais exemplos permanecem numa escala que privilegia as generalizações. Basta pensar numa cultura heterogênea como a holandesa do século XVII para apreendermos que os três regimes do olhar acima citados conviveram num mesmo meio, e foram escolhidos, de acordo com interesses de cada grupo social

³⁰ JAY, Martin. Regímenes escópicos de la modernidad. In: **Campos de fuerza**: Entre la história cultural e la crítica cultural. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Pados, 2003, p. 229.

³¹ Cf. CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição imaginária da sociedade**. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

³² Cf. MITCHELL, W. J. T. (Eds.). **Landscape and Power**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

³³ Cf. JAY, Martin, op. cit.

específico dentro da sociedade como um todo.³⁴ Eis o papel de uma história cultural do olhar: desvendar meandros que possam ajudar a entender as dinâmicas sociais, a partir do estudo de certas singularidades.

Esse debate encontra-se longe de estar definido, nem foi este aqui o objetivo. Antes o de, ao suscitar alguns elementos, abrir e mesmo acirrar discussões, uma vez que creio que seja no refino do debate que as ciências humanas se constituem.

Quanto à discussão entre realidade, percepção e representação, eis uma polêmica que remonta à querela dos universais. Por isso termino com uma parábola, uma citação e uma pintura.

No livro *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino, está colocada, em termos literários tão sintéticos que parecem pequeninos diamantes dilapidados, a questão epistemológica da percepção. O autor imagina um diálogo entre Marco Pólo, o mercador veneziano, e Kublai Khan, o imperador mongol, sobre uma ponte. Ao descrever a ponte, pedra por pedra, o mercador escuta do imperador a pergunta sobre qual é a pedra que sustenta a ponte. Como eco, escuto os materialistas procurando pela determinação material da vida. Mas a resposta faz qualquer tentativa se esvaír. O veneziano afirma que a ponte é sustentada pelo arco que as pedras, juntas, fazem, e não aquela ou esta isoladamente. Há um todo, feito a partir da realidade material, mas que não se limita a isso apenas, e ganha independência. Então, o Khan diz que as pedras não interessam e o que importa é o arco. E ouço os neo-tomistas afirmarem que não é da coisa que vem o significado, mas da palavra, esse duplo, porém de uma outra natureza, virtual. Então, não deve se perder tempo com o mundo empírico, concluem logicamente. Mas eis que a resposta de Marco Pólo é surpreendente: “Sem pedras, o arco não existe”, e põe um fim ao determinismo simbólico da realidade.³⁵

Leia-se esse trecho:

Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora, e simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo

³⁴ Cf. SCHAMA, Simon. **O Desconforto na riqueza**: a cultura holandesa na época de ouro, uma interpretação. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

³⁵ CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990. p. 79.

nosso interior ao exterior, falamos em janela da alma. [...] Porém, porque estamos igualmente certos de que a visão se origina lá nas coisas, delas depende, nascendo do ‘teatro do mundo’, as janelas da alma são também espelhos do mundo.³⁶



La Condition Humaine. René Magritte
Óleo sobre tela, 100 X 81 cm. National Gallery of Art, Washington

³⁶ CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto et al. **O Olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 59.

O olhar é uma janela. Toda janela tem dois lados que se comunicam através dela. Interior e exterior. Se a paisagem é um olhar, então ela é o encontro da interioridade de quem vê e a exterioridade do que é visto, em meio à corporeidade sensória. A paisagem pode ser tomada como a relação entre o espaço e a imagem. É o encontro entre elas. É a janela que comunica tais instâncias. Como na tela de René Magritte, *La Condition Humaine*, na qual ele pintou um cavalete, com uma tela pintada, na frente de uma janela. Pinta-se o que se vê ou se vê o que se pinta?

