

O NASCIMENTO DA PAISAGEM NO OCIDENTE¹

Alain Roger

Conferência realizada no I Colóquio Internacional de História da Arte
Comitê Brasileiro de História da Arte / Comitê International d'Histoire de l'Art
São Paulo 5-10 de setembro de 1999.

A hipótese que exploro e exponho há duas décadas é resolutamente culturalista: não há beleza natural, quer se trate da mulher – “abominável” *in natura*, segundo Baudelaire, e que precisou se “sobrenaturalizar” por meio da arte – ou das nossas paisagens, que são aquisições, ou melhor, invenções culturais, que sabemos datar e analisar. Considero, de um modo geral, que toda nossa experiência, visual ou não, é modelada por modelos artísticos. A percepção, histórica e cultural, de todas as nossas paisagens – campo, montanha, mar, deserto, etc. – não requer qualquer intervenção mística (como se elas descessem do céu) ou misteriosa (como se elas saíssem do chão), ela se opera segundo o que denomino, retomando uma palavra de Montaigne, uma *artialização*.

País² e paisagens

Há duas maneiras de artializar um país para transformá-lo em paisagem. A primeira consiste em inscrever diretamente o código artístico na materialidade do lugar, sobre o terreno, a base natural. Artializa-se *in situ*. É a arte milenar dos jardins, o *landscape gardening* a partir do século XVIII, e, mais próxima de nós, a *Land art*. A outra maneira é indireta. Não se artializa *in situ*, mas *in visu*, operando sobre o olhar coletivo, fornecendo-lhe modelos de visão, esquemas de percepção

¹ Alain Roger, “La naissance du paysage em Occident”, in Heliana Angotti Salgueiro, *Paisagem e Arte*, São Paulo: CBHA / CNPq / FAPESP, 2000.

² *Pays*, em francês, carrega não só a acepção de território de uma nação, ou de um Estado, mas também a de região, província, lugar. Ainda que menos vulgarizadas, as mesmas acepções estão presentes na palavra *país*, em português, o que justifica seu emprego nesta tradução (N.T.).

e de deleite. Aproximo-me então do ponto de vista de Oscar Wilde – é a natureza que imita a arte – e da estética proustiana do artista “oculista”.

País / Paisagem, esta distinção léxica recente (ela não é anterior ao século XV) é encontrada na maior parte das línguas ocidentais: *land-landscape* em inglês, *Land-Landschaft* em alemão, *pais-paisaje* em espanhol, *paese-paesaggio* em italiano, *país-paisagem* em português. O país é, de algum modo, o grau zero da paisagem, aquilo que precede sua artialização, seja ela direta, (*in situ*) ou indireta (*in visu*). Eis o que nos ensina a história. No entanto, nossas paisagens se tornaram tão familiares para nós, tão “naturais”, que tendemos a crer que sua beleza é natural; no entanto, são os artistas que nos evocam esta verdade primeira, mas esquecida: um país não é, de imediato, uma paisagem; há, entre um e outro, toda a elaboração da arte.

A Roma imperial, primeira sociedade paisagista da história

Em *Les Raisons du paysage* [As razões da paisagem], Augustin Berque enuncia as quatro condições ou critérios da existência da paisagem:

1. representações lingüísticas: uma palavra, ou palavras, para dizer “paisagem”
2. representações literárias, orais ou escritas, cantando ou descrevendo as belezas da paisagem
3. representações pictóricas, tendo a paisagem como tema
4. representações jardinísticas, ou relativas a jardins para o deleite

Se se consideram esses quatro critérios, o título de “sociedade paisagista” deve ser dado, com prudência e parcimônia, tanto à China antiga, ao menos a partir da dinastia Song (960-1279) e, certamente, daí em diante, à Europa ocidental, a partir do século XV. Nem a Grécia antiga, nem a Europa medieval são, estritamente falando, sociedades paisagistas, uma vez que elas não preenchem a primeira condição: elas não têm palavras para nomear a paisagem.

A situação é diferente com a Roma antiga e eu me afasto de Berque neste ponto preciso, pois considero que, ao menos no início do período imperial, Roma foi a primeira sociedade paisagista na história da humanidade. Ela tem jardins para o deleite; representações pictóricas (os famosos afrescos de Pompéia, por exemplo); representações literárias, como as Bucólicas e as Geórgicas de Virgílio; e “palavras para dizê-la”. Encontra-se, de fato, em Vitrúvio, no seu *Da Arquitetura* (séc. I A.C.), um neologismo: *topia*, forjado a partir do grego *topos* (país), e que designa incontestavelmente aquilo que hoje chamamos paisagens (é, além disso, significativo que em grego moderno “paisagem” se diga “*topio*”). Encontra-se do mesmo modo na *História Natural* de Plínio, o Velho, a expressão “*topiaria opera*”, obras topiárias, paisagísticas, para designar os afrescos murais que, nas vilas imperiais, representavam paisagens, urbanas ou rurais. Haveria então um fenômeno artístico e lingüístico comparável àquele que o Ocidente conheceu quinze séculos mais tarde: o aparecimento de um neologismo (no caso um helenismo), para designar ao mesmo tempo – pois é difícil determinar a prioridade – a representação artística e o objeto natural.

Nascimento da paisagem ocidental

Nossa primeira paisagem – o campo, um país tranquilo (*un pays sage*), uma paisagem... – nos veio do Norte (as Flandres) e não da Itália. A história da arte é enigmática. Por que a pintura italiana, tão inovadora no *Trecento*, não inventou a paisagem? Por que a audácia de um Lorenzetti não teve futuro? Concorda-se em ver em *Os Efeitos do Bom Governo* (em torno de 1340) uma das primeiras paisagens ocidentais. São mencionados menos freqüentemente, sem dúvida devido ao seu formato, dois minúsculos quadros, atribuídos inicialmente ao mesmo Lorenzetti, e hoje a Sassetta, conservados na pinacoteca de Siena: *Castelo à beira do lago* e *Cidade à beira mar*, cuja profundidade é certamente defeituosa, de acordo com as regras da perspectiva linear, codificadas

posteriormente, mas que testemunham uma vontade de laicizar o país, liberando-o de toda referência religiosa. Percebe-se mesmo, no ângulo inferior direito do segundo quadro, uma pequena cena, eminentemente profana: uma mulher nua, que banha seus pés na água de uma enseada... Mas, como observa Kenneth Clark, essas paisagens “ficam sem posteridade durante quase um século”.

O caso dos *Tacuina sanitatis*, ou “Tratados sobre a saúde”, traduzidos do árabe e publicados na Itália do norte na segunda metade do *Trecento*, é ainda mais perturbador. Tratava-se de apresentar e de ilustrar os conhecimentos médicos da época, tal qual os tratados árabes, inspirados em Hipócrates e Galeno, os inventariaram: propriedades medicinais das plantas, dos alimentos compostos de carne, etc. De fato, é toda a vida na Itália do norte que se encontra ali representada. Fica-se impressionado pela beleza dessas pranchas e pela sua vontade de laicização, como se o artista, nesse domínio reservado a leitores privilegiados, pudesse enfim dar livre curso à sua inspiração profana e paisagística.

Com este recuo, podemos dizer que a invenção da paisagem ocidental supunha a reunião de duas condições. De início, a laicização dos elementos naturais, árvores, rochas, rios, etc. Enquanto submissos à cena religiosa, eles não eram senão signos, distribuídos, ordenados em um espaço sagrado que, por si, lhes conferia uma unidade. Por isso, na Idade Média, a representação naturalista não oferecia qualquer interesse: ela poderia prejudicar a função edificante da obra. É preciso então que esses signos se destaquem da cena, recuem, se afastem, e este será o papel, evidentemente decisivo, da perspectiva. Instituído uma verdadeira profundidade, ela põe à distância esses elementos da futura paisagem e, ao mesmo tempo, os laiciza. Eles não são mais satélites fixos, dispostos em torno de ícones centrais, eles formam o plano de fundo da cena (no lugar do fundo dourado da arte bizantina), e tudo fica diferente; é que lá eles se acham à parte e como que protegidos do sagrado. Mas ei-los condenados a forjar sua unidade. Esta é a segunda condição: é preciso daí em diante que os elementos naturais se

organizem a si próprios em um grupo autônomo para não comprometer a homogeneidade do conjunto.

Os primeiros indícios desta dupla operação nós os encontramos nos miniaturistas do Norte, particularmente no célebre “Calendário” das *Très Riches Heures du Duc de Berry*, atribuído a Pol de Limbourg (começo do século XV). Falta apenas uma organização rigorosa da profundidade, por causa do que se poderia chamar de perspectiva “ascendente”, como se pode constatar no mês de fevereiro, onde as cenas superiores, numa preocupação de visibilidade, aliás muito sedutora, estão muito altas, portanto muito próximas, em relação ao primeiro plano, onde uma dupla impudica aquece as pernas numa fogueira. Ver também o mês de outubro.

Mas o evento decisivo é, certamente, a aparição da janela, essa *veduta* interior ao quadro, mas que o abre para o exterior. Esse achado flamengo é, simplesmente, a invenção da paisagem ocidental. A janela é, com efeito, a moldura que, ao isolá-lo, ao encaixá-lo no quadro, institui o país em paisagem. Tal subtração – extrair o mundo profano da cena sagrada – é, na realidade, uma adição: o *agem* se juntando ao país; e é verossímil que a primeira ocorrência ocidental da palavra “paisagem” – isto é, “*landschap*”, em holandês, na segunda metade do século XV, literalmente “pedaço de país” – tenha designado essa porção do espaço delimitada pela janela pictórica. De todo modo, esta reúne as duas condições que acabo de colocar: laicização e unificação. Bastará ampliá-la às dimensões do quadro, onde ela ainda se insere, qual uma miniatura, para obter a paisagem ocidental. Donde concluo que esta entrou pela porta dos fundos, ou melhor, pela janela dos fundos.

Dürer e Patinir

É comum, entre os historiadores, atribuir a Patinir (1475-1524) o título de primeiro “paisagista” ocidental. Se se entender por isso que ele foi o primeiro a

pintar paisagens autônomas, esse título é duplamente usurpado. Em primeiro lugar porque há sempre uma cena, mesmo que reduzida, em Patinir. A extensão da paisagem à quase totalidade do quadro, aliás, já fora alcançada, nos fins do século XV, por Geertgen Tot Sint Jans, com seu *São João Batista no deserto*, por exemplo, de pequenas dimensões (42X28 cm), onde a perspectiva está dominada, enquanto o personagem parece ter sido acrescentado a ela. Em segundo lugar, porque o primeiro a produzir paisagens sem personagens não foi Patinir, mas, pelo que sei, Dürer, em aquarelas e guaches da juventude (nos anos 1490), tão singulares e inovadores que a comparação com Cézanne vem espontaneamente ao espírito. Trata-se sempre de obras de pequenas dimensões, algumas não excedendo as dos nossos cartões postais, sinal de que a paisagem continuava a ser um gênero menor. Suas aquarelas ficaram, aliás, desconhecidas do público contemporâneo e Dürer logo abandonou esse “tachismo” (o *macchiato*), tão sedutor e moderno aos nossos olhos, mas que não convinha às obras nobres.

A originalidade de Patinir – “*der gute Landschaftsmaler*”, o bom pintor de paisagem, como Dürer o chamava – provém evidentemente de sua especialização, sem precedente na história da pintura ocidental, visto que todas as obras que hoje lhe são atribuídas são de cenas religiosas, sim, mas inseridas e às vezes perdidas em grandes paisagens, cuja superfície excede à dos personagens. Seria possível dizer que Patinir se contentou – mas isto foi decisivo – em dilatar a *veduta*, em ampliá-la às dimensões do quadro, invertendo assim a relação entre a janela e a cena. Esta não se exhibe mais, majestosa, diante daquela, ela entra nela e nela se aloja, modestamente. Daí o advento de uma visão panorâmica, particularmente espetacular, mesmo nas obras de pequenas dimensões, que são numerosas.

Esta representação conserva as características da janela flamenga: mesma vista “a vôo de pássaro”; mesma divisão do espaço em três planos, ocre escuro para o primeiro, verde para o plano intermediário, azul para o afastado; mesma ausência de *degradés*, visto que, qualquer que seja a distância, os detalhes são

apresentados com a mesma minúcia, com a mesma luminosidade encontrada nas *vedute* de Van Eyck ou Campin. Tudo se passa como se “o bom paisagista”, consciente de oferecer aos olhos uma superfície próxima (o quadro), quisesse figurar nele todos os detalhes do seu país (a paisagem). Mesmo que ele reduza o tamanho dos objetos, ele lhes salvaguarda a visibilidade. A primeira paisagem é escrupulosa, meticulosa, como que para melhor se impor ao olhar, que a aceita como verdadeira, mesmo que inverossímil. Habitue-mo-nos a esta idéia de que a invenção da paisagem, apesar das aparências, não foi realista, nem naturalista, mesmo se se pretender que Patinir tivesse querido representar as vertentes do Meuse nos relevos atormentados das suas telas.

Resta falar da posição dos personagens. Patinir prova algumas dificuldades para instalá-los nessa imensa paisagem, que parece pouco hospitaleira. Duas soluções: ou chapear a cena, inteiramente, como uma sobre-impressão, sobretudo nas obras de grandes dimensões, como se fossem duas; de fato, foi Quentin Metsijs que se incumbiu dos personagens na *Tentação de Santo Antônio* do museu do Prado (155x173 cm). O efeito é, aliás, prodigioso e não se sabe o que admirar mais, se as mulheres de bustos luminosos, ou a paisagem sombria e pantanosa. Ou, então, eliminar a cena, ou ao menos reduzi-la, miniaturizá-la, solução lilliputeana, que agrada Platinir. Assim ocorre na *Paisagem com São Jerônimo* (36,5x34 cm, Londres National Gallery), onde o infeliz santo se encontra relegado a um canto do quadro, já bastante exíguo, e sobretudo no *Êxtase de Santa Maria Madalena* (26x36 cm, Kunsthhaus de Zurique), que se nos apresenta como uma charada: onde está a santa? Ao lado do enorme rochedo? Procura-se em vão, e afinal não importa, uma vez em êxtase, se ela está aqui ou ali, então *exit* Maria Madalena, e a paisagem nasceu...

Na verdade, e qualquer que seja sua importância aos olhos dos historiadores da arte, nem Dürer nem Patinir parecem ter influído na visão dos seus contemporâneos, pois a paisagem que se instala no olhar do século XVI é o campo, um país tranqüilo (*pays sage*), vizinho à cidade, valorizado e como que

domesticado por décadas de pintura flamenga, depois italiana, logo substituída pela literatura. Tal é a paisagem que, durante dois séculos, habitará o olhar ocidental, reinando sem concorrência, até que, no século XVIII, e sempre sob o signo da arte, o mar e a montanha sejam por sua vez inventados, transformando totalmente a sensibilidade ocidental.

Do “país pavoroso” aos “sublimes horrores”

O exemplo da montanha é particularmente instrutivo, porque ele nos confirma que a paisagem jamais é uma realidade natural, mas sempre uma criação cultural, e que ela nasce nas artes antes de fecundar nossos olhares.

Até o começo do século XVIII, a montanha é apenas um “país pavoroso”. Essa expressão é recorrente nos relatos dos viajantes, obrigados a atravessar os Alpes. O exemplo mais surpreendente, e o mais engraçado, é o de um certo Le Pays (um nome predestinado) que, numa carta de 16 de maio de 1669, endereçada de Chamonix à sua cruel amada, não hesita em compará-la a àquele “país pavoroso”, “cinco montanhas, senhora, que parecem convosco, como se vós mesma fôsseis cinco montanhas de gelo puro, da cabeça aos pés; mas de um gelo que se pode chamar de eterno”. E concluindo: “No entanto, se for para morrer de frio, é melhor que minha morte seja causada pelo gelo do vosso coração do que por aquele das montanhas. De modo que, senhora, estou resolvido a deixar, o mais breve possível, este país pavoroso, para morrer a vossos pés”. Prodigiosa retórica, onde a montanha não faz sentido aos olhos do amante “enregelado” a não ser como metáfora da mulher “de gelo” que se espera, ao menos, não ser “eterno”...

É aos escritores – Haller, Gessner, Rousseau, Saussure – e aos pintores-gravadores – Aberli, Linck, Wolf – que devemos a primeira invenção da montanha, no século XVIII. Eles içarão, numa espécie de alpinismo ao mesmo tempo atlético

e estético, o olhar ocidental aos cumes alpinos. O “país pavoroso” logo dará lugar aos “sublimes horrores”. Mas a conquista definitiva, a segunda e verdadeira invenção da alta montanha, será assegurada pelos grandes fotógrafos, na segunda metade do século seguinte, a partir de 1850.

Não é de admirar. Já é significativo que a primeira fotografia da história tenha sido, ao que parece, uma paisagem, vista de uma janela, a janela que encontramos na aurora e na origem da paisagem ocidental, cujo formato retangular logo será adotado pelo cartão postal. Mas a verdadeira razão do seu sucesso neste domínio é que as primeiras fotografias da alta montanha não tinham concorrência, tendo deixado no vale, ou na meia encosta, seus rivais eventuais, os pintores, desencorajados pelas condições materiais e climáticas, sem falar da extinção progressiva das cores, de um sítio reduzido à brancura das neves e à negrura das rochas.

Nós, que temos os olhos sobrecarregados de imagens, filmes, cartazes, cartões postais, etc., temos dificuldade em crer que os homens do século XIX não as tenham jamais visto. Alguns poderiam ter percebido a montanha, mas ninguém a viu assim. Tomemos o *Pico de Aspília* de Civiale. Temos a impressão de que a paisagem vem ao nosso encontro, que ela surge diante nós. Mais do que uma fotografia, é uma radiografia da rocha.

Se, como tento mostrar, a função da arte é de instaurar, em cada época, modelos de visão, então os irmãos Bisson, Civiale, Soulier, Sella, Donkin, são artistas, pois nosso olhar depende ainda, em boa parte, das paisagens que eles criaram, digamos, há um século; assim como nossa visão da Île-de-France é ainda tributária dos grandes Impressionistas. Atravessando os Alpes recentemente, quis comprar fotos de montanha em Courmayeur e em Chamonix. Procurei pelos Civiale, pelos Soulier, pelos Sella, mas só encontrei “cromos”, clichês irrisórios e lembrava, com melancolia, da bela meditação de Lévi-Strauss sobre “a grandeza dos começos”...

Morte da paisagem

Está na moda hoje, na Europa ocidental, denunciar e anunciar a morte da paisagem. Não acredito nisto. Longe de se empobrecer, nossa visão paisagística não cessa de se enriquecer, a ponto dessa exuberância – cada década tem liberado seu quinhão de novas paisagens, onde a arte e a técnica se prestam um mútuo apoio – ameaça entupir nossos olhos e provocar, pela saciedade, a nostalgia de um tempo em que o campo bucólico, caro a certos ecologistas, tinha privilégio exclusivo em nosso olhar estético. A invasão dos meios audiovisuais, a aceleração das velocidades, as conquistas espaciais e abissais nos ensinaram e obrigaram a viver em novas paisagens, subterrâneas, submarinas, aéreas, planetárias... Paisagens sonoras (as *soundscales* de Murray Schafer), olfativas (as *smellscapes* de Nathalie Poiret), cinestésicas, coenestésicas, para não evocar as paisagens virtuais...

É por isso que me insurjo contra os que, na França, em nome de uma concepção conservadora, patrimonial, e mesmo reacionária da paisagem, incriminam o progresso e lamentam a desaparecimento de nossas boas e velhas paisagens e, em particular, a da aldeia de outros tempos, com sua pequena igreja e seu pequeno campanário, que – e disso freqüentemente se esquece – não esperaram a era dos automóveis para desaparecer da nossa paisagem, ou só subsistiram como relíquias.

Tomarei só um exemplo, precisamente o das auto-estradas, o alvo dos ecologistas mais radicais, que as responsabilizam, sistematicamente, de provocar danos à paisagem. É esse complexo da ferida que gostaria de denunciar, porque ele postula uma paisagem em si, que se deveria preservar a todo custo. Convém, parece-me, abandonar essa visão negativa da auto-estrada. Ela não só constitui, em si, uma autêntica paisagem, mas também, como o T.G.V., aliás, ela produz

novas paisagens. Não se trata, pois, de esconder o ferimento, nem de cicatrizar-lhe as bordas com curativos vegetais. Toma-se literalmente uma “estrada falsa” raciocinando e procedendo desta maneira. A nós compete, ao contrário, saber transformar esse ferimento em fisionomia e essa chaga em paisagem.

Ouçó com freqüência as Cassandras ecologistas predizerem e proclamarem a morte da paisagem. Tenho vontade de rir e lhes dizer: “De que paisagem vocês falam?”. Pode ser, com efeito, que um certo tipo de paisagem, a começar pela aldeia bucólica, esteja em vias de desaparecimento e mal sobreviva em nossa memória nostálgica. É, certamente, lamentável, mas, desculpem, não fiquemos prisioneiros de uma concepção medrosa e congelada da paisagem! Não esqueçamos, sobretudo, que somos os privilegiados do olhar e que nossos antepassados, ancorados no trabalho rural, não tinham nem o tempo, nem o lazer, nem o distanciamento, nem a cultura para apreciar a paisagem. À sua privação visual sucedeu a pletora paisagística. Não somos privados, somos sobrecarregados de paisagens. Então, quando ouço lamentar a morte da paisagem, sinto uma incontrolável vontade de exclamar, mais realista que o rei: “A paisagem está morta? Viva a paisagem!”



Ambrogio Lorenzetti – Os efeitos do bom governo (ca. 1340)



Ambrogio Lorenzetti - Os vícios do mau governo (ca. 1340)



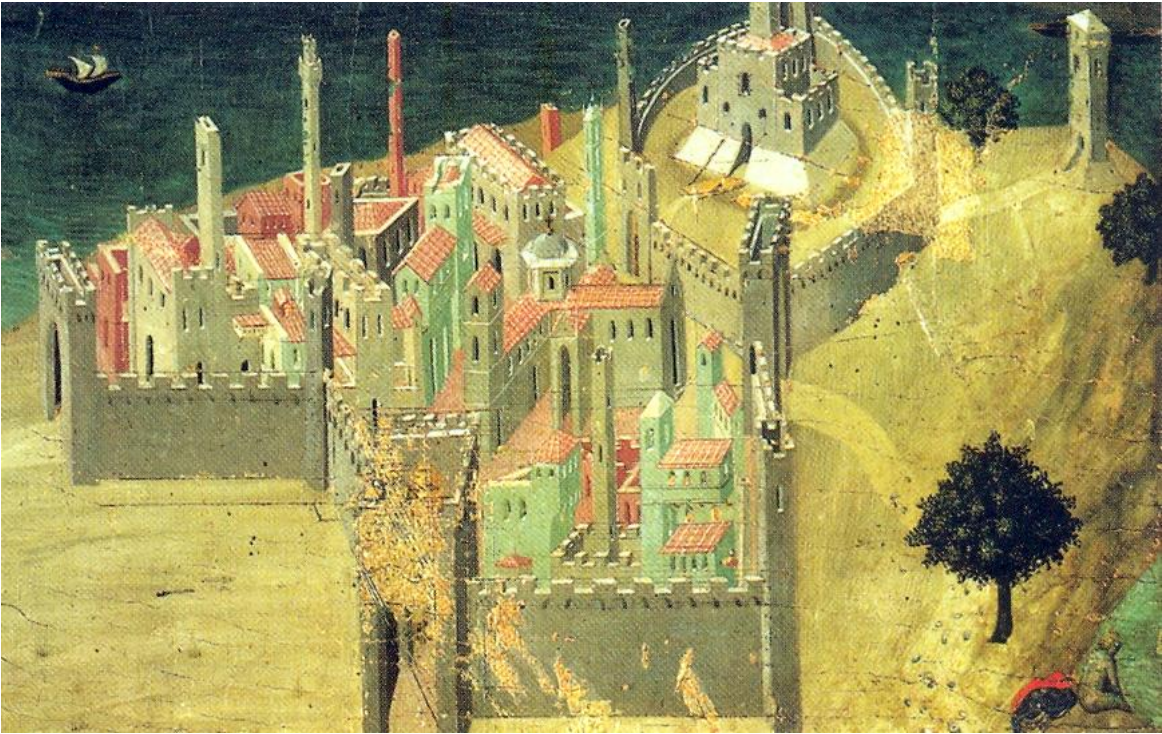
Ambrogio Lorenzetti – A vida na cidade (Os efeitos do bom governo)



Ambrogio Lorenzetti – A vida no campo (Os efeitos do bom governo)



Stefano di Giovanni (Sassetta) (1392-1450) – Castelo à beira do lago



Sassetta – Cidade à beira mar



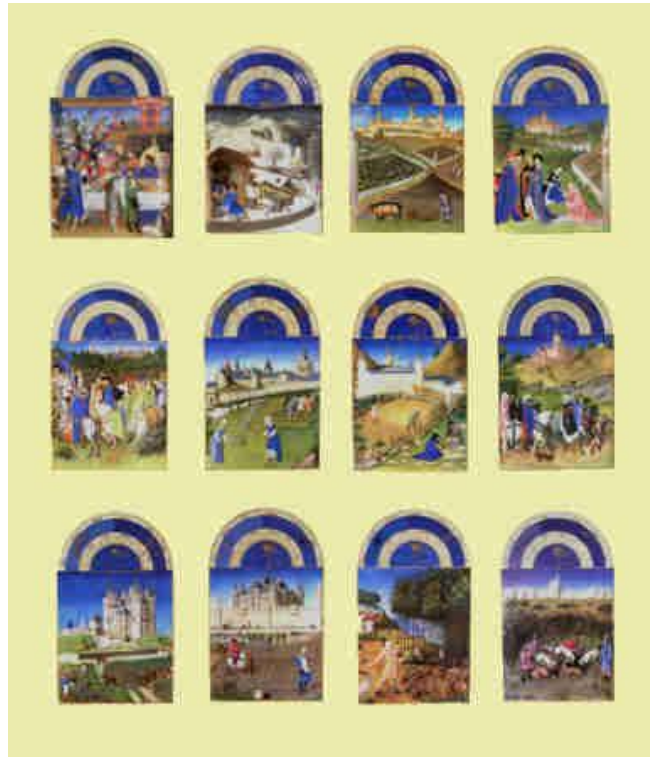
Tacuinum sanitatis – Colheita de repolhos



Tacuinum sanitatis – Peixes frescos



Tacuinum sanitatis



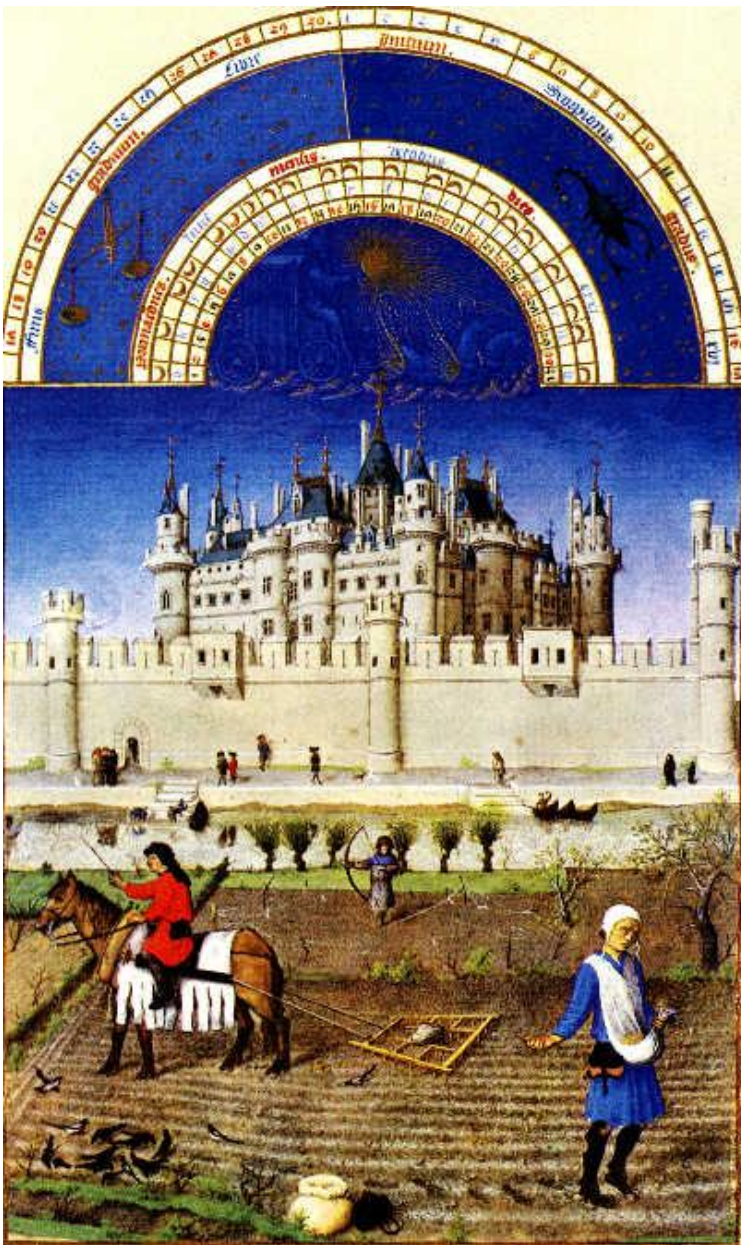
Paul de Limbourg – As ricas horas do Duque de Berry (início do século XV)



Fevereiro



Fevereiro (detalhe)



Paul de Limbourg – As ricas horas do Duque de Berry
Outubro

]



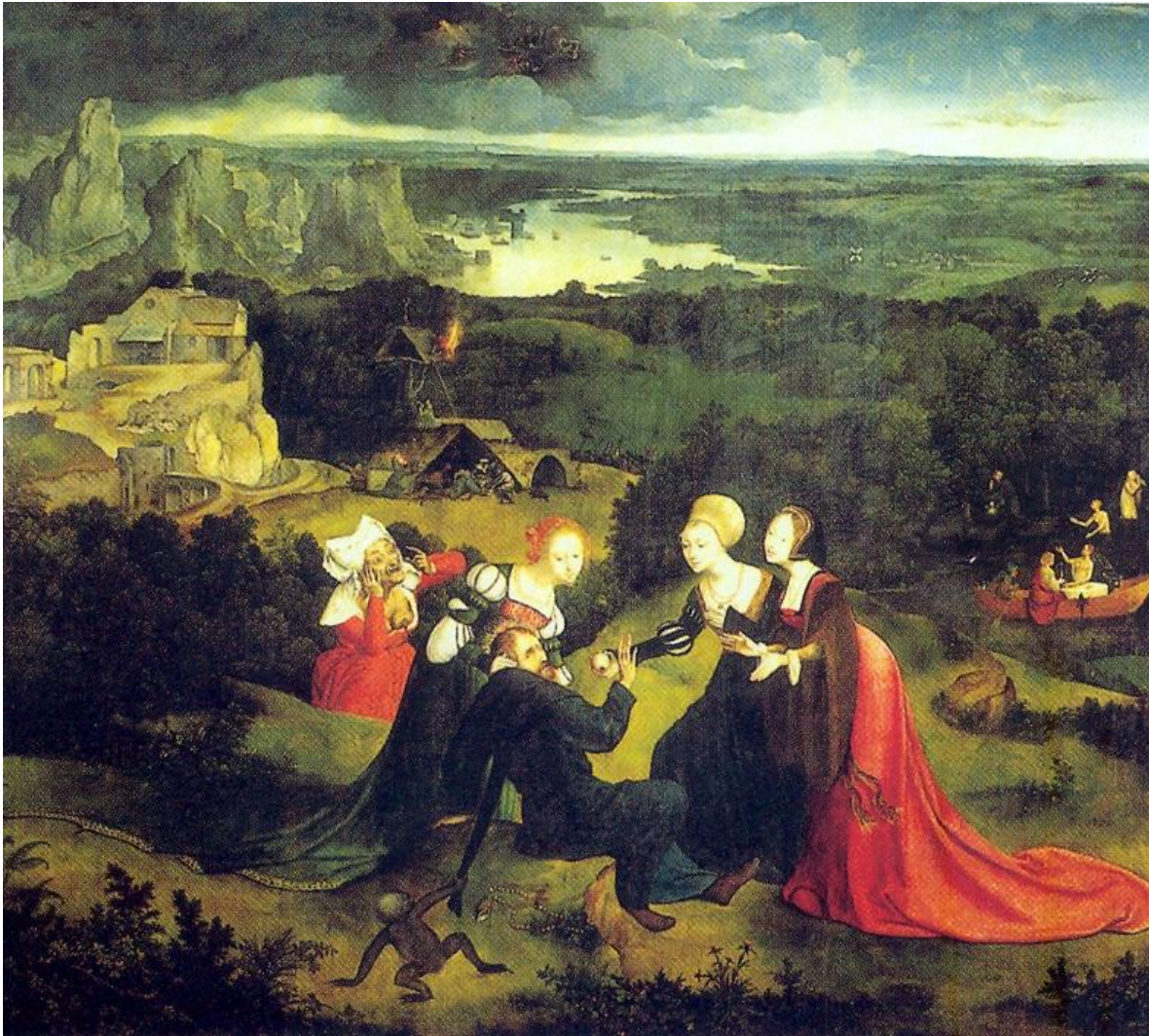
Robert Campin (Mestre de Flemalle) – A Virgem com apanhador de vime (ca. 1420-1425)



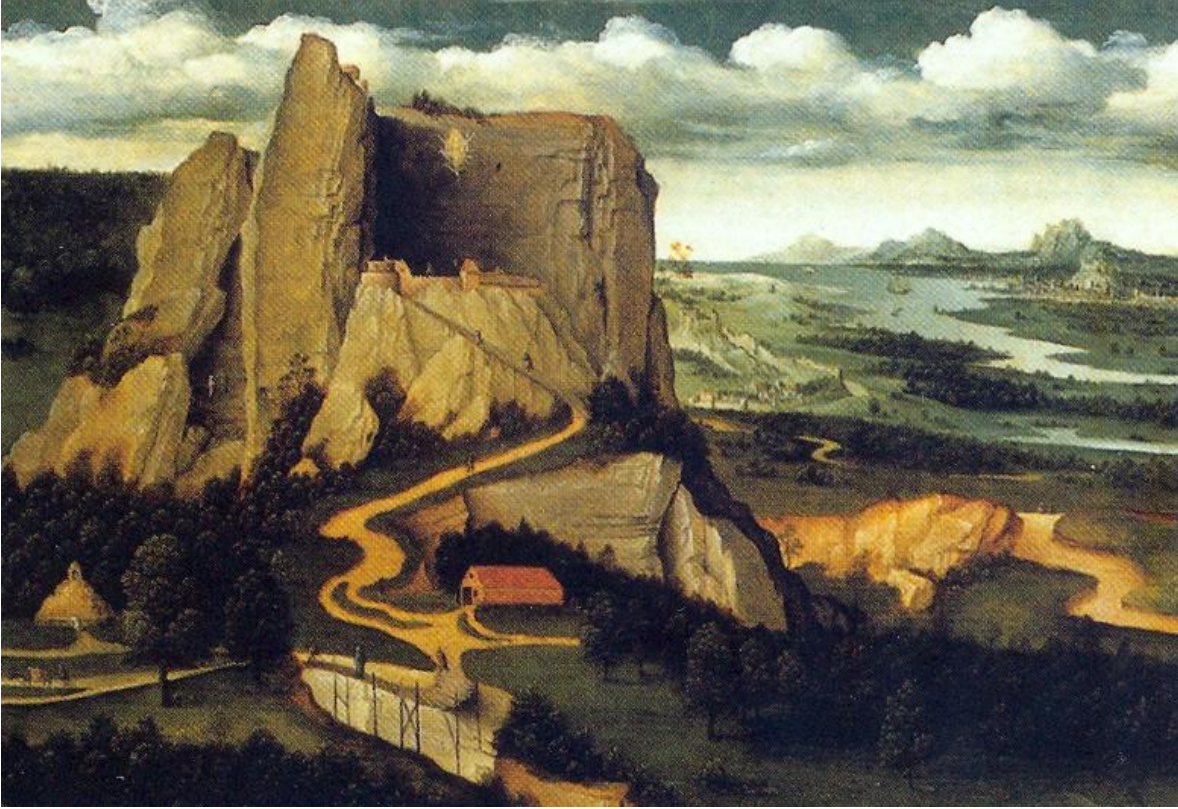
Robert Campin (Mestre de Flemalle) – A Virgem com aparador de vime (detalhe)



Jan van Eyck – A Virgem com chanceler Rolin (ca. 1433)



Joachim Patinir – A tentação de Santo Antônio (1515)



Joachim Patinir – O êxtase de Santa Maria Madalena (ca. 1512-1515)



Geertgen tot Sint Jans - São João Batista no deserto (1490-1495)



Albrecht Dürer – O lago na floresta (ca. 1495)



Albrecht Dürer – Monte Welche (ca. 1495)



Aimé Civiale – Pico de Aspiglia (1865)



Irmãos Bisson – Blocos de gelo (1862)



Charles Soulier – Cabana em Les Grands Mulets (ca. 1860)



Charles Soulier – O Wellhorn e o Wetterhorn (ca. 1865)