

PAISAGEM: UMA PROSA DO MUNDO EM MERLEAU-PONTY

LANDSCAPE: A PROSE OF THE WORLD AT MERLEAU-PONTY

Ulisses da Silva Fernandes
u.zarza@uol.com.br

Resumo

O objetivo deste trabalho é empreender uma retomada do conceito original de paisagem vinculado à estética da arte. Para tanto, fundamentado pela abordagem de filósofos, geógrafos e outros cientistas sociais, relaciona-se o discurso da paisagem a uma linguagem indireta presente na arte pictórica. A obra de Merleau-Ponty, referente à linguagem indireta – que é a própria expressão da arte pictórica – foi utilizada como base para este entendimento, pois a partir dela se intenta demonstrar o quanto a paisagem pode representar, para além da sua forma concreta, uma leitura subjetiva no entendimento do mundo.

Palavras-chave: paisagem – Merleau-Ponty – arte pictórica – pensamento geográfico

Abstract

This work aims to carry out a recapture of the original concept of landscape, linked to the aesthetics of art. Thus, supported by the approach of philosophers, geographers and other social scientists, the idea of landscape is related to the indirect language present in pictorial art. Merleau-Ponty's work, comprising indirect language – which is itself the expression of pictorial art – was used as the foundation for this understanding, for it is through it that is intended the demonstration as to how much can landscape represent, beyond its concrete form, a subjective reading into the world.

Keywords: landscape – Merleau-Ponty – pictorial art – geographical thought

Por uma Proposta de Discussão

A paisagem é conceito recorrente na abordagem da Geografia desde o momento pioneiro, no qual a mesma vem a se configurar enquanto uma ciência moderna. Há desde sempre uma preocupação mundana típica da leitura da Geografia identificada na perspectiva da paisagem: desde onde o homem se

insere ou com o qual faz trocas energéticas ou à qual transmuta pela necessidade ímpar da vida ou sobre a qual marca sua existência. Em verdade, as múltiplas correlações entre a existência humana e sua base física produzirão necessidades de trato científico desta última, objeto, pois, da própria Geografia.

Não obstante, esta mesma paisagem tem sido objeto de leitura de múltiplas outras ciências, físicas ou humanas, por quanto ela possa representar uma possibilidade de entendimento desta base física do homem para além da própria compreensão expressa na Geografia. Notadamente, nas ciências humanas, esta base física ganha dimensões de entendimento ora se interpondo com uma compreensão metafísica do homem, ora introjetando conexão estética para além do sensível.

Nem a própria Geografia estaria longe de fazer desta condição extra-sensorial uma condição imprescindível da interpretação da paisagem. Mesmo a abordagem naturalista da ciência – na qual a Geografia expressa a paisagem como um sensível objetivado – não poderia negar os condicionantes estéticos responsáveis pela leitura da paisagem impressa por reconhecidos primeiros geógrafos modernos, como Alexander von Humboldt. E é deste ponto que se conduz a discussão acerca da assimilação da paisagem pela Geografia. Através da história do pensamento geográfico ela esteve explícita ou implícita na compreensão do mundo pretendida por esta ciência moderna. Seu resgate atual pode ter sido mérito de múltiplas ciências, mas foi a Geografia que em sua gênese a delineou enquanto objeto de estudo.

A proposta, portanto, de abordagem deste estudo é dimensionada por esta conexão entre a paisagem e a estética. A paisagem, enquanto expressão concreta, não se desvencilha de uma carga, senão metafísica (sob pena da discussão fugir aos moldes da dita ciência moderna), ao menos simbólica – daí o questionamento: que atributos estéticos, mais precisamente aqueles relacionados à pintura, estão na gênese da concepção da paisagem para a Geografia? Tal questionamento pode não representar essência na discussão do conceito para a Geografia, mas corrobora com a leitura feita pelos próprios geógrafos da base física que sustenta a vida: a Terra.

Como toda leitura, não poderia estar desprovida da construção de um discurso, razão pela qual se fundamenta a idéia em tela: conceber a paisagem, ao menos na concepção da sociedade ocidental, pautou-se na própria dimensão estética que a arte construiu, ou ajudou a construir, do mundo. Portanto, para mais de se observar coisas e objetos – e interagir com eles – na elaboração da paisagem, está o modo como o homem percebe e discorre sobre estes mesmos elementos.

Sendo assim, é pertinente propor a redação de um discurso na construção intelectual desta paisagem – há uma *prosa do mundo*, parafraseando Maurice Merleau-Ponty¹, carregada de elementos estéticos e simbólicos, prosa esta fundamental na apropriação do próprio mundo pelo homem. Na lingüística, esta prosa do mundo estaria na apreensão e na valoração dos signos – e respectivos fonemas – que sustentam a própria língua. Na paisagem, esta prosa do mundo estaria na apreensão e valoração

das coisas em objetos, como também na própria apreensão e valoração da paisagem constituída.

Em verdade, o que seria conformidade com o real, não se pode deixar de lado os atributos não-sensíveis que dão forma física a um discurso de mundo. Se a apreensão do real está ligada ao modo como o homem se expressa através das coisas e objetos que compõem o mundo, a estetização dessa compreensão do mundo consolida-se na leitura da paisagem.

Partindo deste princípio, é necessário resgatar esta concepção original da paisagem vinculada à arte, onde as contribuições de filósofos e de demais cientistas sociais ligados ao estudo da estética colaboram substancialmente neste entendimento. Isto posto, a partir das idéias de Merleau-Ponty, entabula-se uma discussão sobre esta prosa do mundo, que é a paisagem – um discurso, elaborado pela sociedade ocidental, cuja escrita tem por base as formas físicas que se oferecem ao próprio homem.

Por fim, sendo esta abordagem parte integrante de um esforço maior vinculado ao desenvolvimento de uma tese de doutoramento junto ao Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense, observa-se que sua apresentação junto ao VIII Encontro Nacional da Anpege, busca angariar subsídios, através de críticas e sugestões, em prol de seu desenvolvimento. Em verdade, os resultados a serem alcançados por uma proposta de abordagem teórica da Geografia dependem, em grande parte, da interação crítica daqueles que labutam na mesma seara.

Paisagem: a Gênese pela Arte

A paisagem, enquanto conceito, suscita desde muito uma polarização sobre sua discussão em dois extremos: de um lado “os que crêem que a paisagem existe em si – um naturalismo ingênuo que a história das representações coletivas não deixa de desmentir” (ROGER, 2007, p. 13-14); do outro lado “os que imaginam que tantas belezas na Terra não podem explicar-se mais que por alguma intervenção divina” (IBIDEM, p. 14). O autor caminha na elaboração de um discurso onde considera a paisagem nem como imanente e nem como transcendente, mas de caráter humano e artístico:

Para além disso, o supracitado autor caminha para a discussão que norteia a sua obra, que é o conceito de *artealização*² – o seu *Breve Tratado da Paisagem* evoca uma dimensão estética na compleição da paisagem, dimensão esta não figurável na compreensão clássica da Geografia, mas objetivamente presente na tomada do conceito pelos geógrafos em sua gênese. A arte, que hoje configuraria numa típica abordagem tida como *cultural* ou *humanística* na Geografia está na própria base da idealização do conceito e, mais do que isso, está, mesmo que implicitamente, presente em qualquer leitura atual da paisagem – o discurso da paisagem foi construído sob a égide da sutileza da arte, pois corresponde a uma dada visão do mundo pelos olhos de quem assim o entende.

Mais do que isso, a paisagem surge como *retrato* da natureza – ao artista coube a tarefa de dar *rostro* à natureza, constituindo um conjunto de técnicas capazes de imitar e limitar a natureza nas pretensões humanas – “sim, às vezes, simulo imitar esta natureza, porém é para limitá-la em suas

exorbitantes dimensões” ou ainda “conter sua exuberância e suas desordens, sua tendência entrópica, e impor-lhe, de minha parte, através da visão, a sentença da arte [...]” (ROGER, 2007, p. 17).

Neste ponto, o próprio título da obra de Anne Cauquelin (2007), *A Invenção da Paisagem*, bem configura uma proposta conceitual para o termo – e onde a própria autora avoca questionamento: “quando é que ela surgiu como noção, como conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição, como esquema simbólico de nosso contato próximo à natureza?” (IBIDEM, p. 35). A paisagem é uma invenção ocidental e, de certo, não é fruto de qualquer proposta original da Geografia. Em verdade, alguns filósofos reconhecem no estatuto inicial da paisagem uma captação da natureza, embora “a constituição da paisagem em natureza foi algo que teve longos séculos de preparação” (IBIDEM, p. 31).

A expressão paisagem, diante da civilização ocidental, será construída para referenciar uma proposta estética surgida nos Países Baixos (Claval, 2004) no início do Século XV. Mas ela não é aí representativa de uma *natureza ecônoma*³ (Cauquelin, 2007), pertinente à compreensão observada entre os filósofos gregos pré-socráticos, na medida em que evoca um caráter estético de compreensão da natureza enquanto uma construção social.

Este atrito entre as abordagens ecônoma e estética da natureza está na base da diferenciação e apreciação daquilo ao qual se permite o atributo de paisagem – mais ainda, onde se impacta a apreensão naturalista com sua não necessariamente opositora, a apreensão estética. Ao geógrafo, que se apropria dessa mesma paisagem para objetivar sua ciência, não cabe optar por uma ou

outra concepção, mas justapor, sem discordância de interesses, ambas as considerações. A base física que sustenta a leitura do espaço geográfico não se pode desvencilhar da construção estética e simbólica a ela condicionada pela assimilação temporal do conceito de paisagem.

Esta pertinência com a estética deriva de um valor pré-estabelecido pelo homem: “o belo é um valor entre outros e abre caminho aos outros”, observa Dufrenne (2004, p. 24). Segundo este mesmo autor, um valor não é apenas o que é procurado, mas o que é encontrado: “é próprio de um bem, de um objeto que responde a algumas de nossas tendências e satisfaz algumas de nossas necessidades” (IBIDEM, p. 24).

Em consonância com esta perspectiva estética, Roger (Op. Cit.) cita Cauquelin (Op. Cit.) para dela discordar sobre o “nascimento conjunto da paisagem e da pintura”⁴. Na verdade, esta discordância é parcial, pois declara: “não foi a pintura que induziu à paisagem, mas sim, esta pintura concreta a qual, inventando um novo espaço no *Quattrocento*, inscreveu nela, progressiva e laboriosamente, essa paisagem concreta” (ROGER, Op. Cit., p. 72). Para o autor, é na Flandres (norte da Bélgica atual) e nos Países Baixos que a pintura começa a construir a paisagem agora concebida – os pintores, mas a referência à língua italiana ao século XV – *quattrocento* – faz jus aos italianos, os quais, ainda no século XIV, propiciaram “uma lição implícita do naturalismo descritivo” (Ibidem, p. 74) capaz de mover os artistas do norte da Europa a representar objetos considerando o seu entorno.

Tanto quanto vemos Humboldt, já no século XIX, uma preocupação pioneira na apreensão dos objetos naturais no contexto de seu ambiente

(SANDEVILLE JR., 2008). Ao contrário de Carlos Linneu⁵, Humboldt “jamais abandonou seu programa de realizar um conhecimento *in loco*, não interrompendo suas viagens de estudo” (IBIDEM, p. 202). O certo, também, está nessa compreensão do objeto no seu todo, que Humboldt acolhe na sua leitura da paisagem, pois

a paisagem de Humboldt não é um objeto estranho a ele, mas decorre de uma experiência direta, comprometida com critérios de verdade científica, o que lhe possibilita ver uma relação importante entre arte e ciência (IBIDEM, p. 202).

Porém, retomando a paisagem no *quatrocentto*, entende-se que sua compreensão enquanto nova opção artística pode ter tido influência da escola italiana do Século XIV, mas se configura de fato com as escolas do norte da Europa no século seguinte. Tanto Alan Roger (Op. Cit.) quanto Anne Cauquelin (Op. Cit.) concordam sobre a importância da técnica da perspectiva na assimilação da paisagem enquanto um estilo artístico. A autora francesa indica a transformação da paisagem a partir do uso da perspectiva – o *per-scapers*, a passagem através da abertura –, quando a paisagem era apenas um ornamento da pintura. A partir daí, “a paisagem adquiria a consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma” (CAUQUELIN, Op. Cit., p. 37).

Já para Roger (Op. Cit.), a pintura que antecede o Renascimento traz a paisagem embutida, se muito, de forma sub-reptícia. Daí o mesmo observar que a invenção da paisagem ocidental estar associada, em primeiro lugar, a uma laicização dos elementos naturais – “enquanto estavam submetidos à cena religiosa, não eram mais que signos distribuídos, ordenados, em um espaço sagrado que, somente este, lhes conferia certa unidade” (IBIDEM, p.

76-77). Porém, este trato naturalista dos objetos não geraria paisagem sem a devida utilização da técnica da perspectiva – é necessário que “os signos se desprendam da cena, tomem distância, se afastem; e este será, precisamente, o papel da perspectiva” (IBIDEM, p. 77). Esta segunda necessidade da paisagem ocidental em processo de elaboração impõe que “os elementos naturais se organizem entre si em um grupo autônomo, sob o risco de que prejudiquem a unidade do conjunto” (IBIDEM, p. 77).

Além disso, se reconhece o *quid pro quo* que nutre o binômio paisagem-natureza⁶, razão pela qual Cauquelin (Op. Cit.) salienta o quanto a invenção da paisagem otimizou uma leitura socialmente construída desta natureza. Uma natureza domada pelo homem surge através da visão e, para tanto, a paisagem passa a ser descrita através de um *quadro-janela*. A moldura do quadro é, segundo Cauquelin (Op. Cit, p. 139), “a moldura da nossa visão” e com ela imita-se e limita-se o que seria ilimitado: a natureza. O quadro-janela também é decifrado por Roger (Op. Cit.), na medida em que neste reconhece o sucesso decisivo na invenção da paisagem ocidental. Das primeiras demandas de artistas italianos no Século XIV até chegar aos artistas flamencos do século seguinte, são aprimoradas as técnicas as quais transformam o país em paisagem.

De certo, ao país não cabe, exatamente, a função de paisagem. Esta última é uma construção social, sendo a arte o vetor que a principia. Roger (Op. Cit.) sentencia, através de Immanuel Kant⁷, que o sublime, presente na arte, por exemplo, é fruto da cultura, não sendo, pois, admissível que ao homem rude, que vive por laborar a terra, fosse possível distinguir a paisagem.

A frase destacada de Roger (Op. Cit., p. 31-32), “o paisano é homem do país, não da paisagem” traduz-se da língua espanhola ao pé da letra, tanto quanto guardaria significado semelhante nas línguas francesa e italiana. Na língua portuguesa, o paisano seria melhor traduzido por camponês, bem como o país como *terra*.

Para além de uma simples questão de semântica – cabe ressaltar a origem dos vocábulos *paisano* e *paisagem* do original *país* –, se reconhece na etimologia das palavras uma visão pragmática do uso da terra pelo homem. A terra, no sentido de extensão, resignada no trato agrícola dado pelo camponês, para além do seu sentido utilitarista, traz também uma compreensão de domínio do homem sobre a natureza: não é uma primeira natureza, mas aquela enquanto fruto da intervenção humana voltada ao seu porvir.

Não há uma cultura do belo nessa apreensão da *terra-país*, mas, por outro lado, o país-paisagem apreendido pelo homem urbano – como ressalta o próprio Roger (Op. Cit.) – advém de uma terra dominada pelo homem: se o domínio não é sensível, como o do trato da terra agrícola, ao menos é simbólico na apreensão de uma natureza domada, mesmo que através das molduras de uma tela pintada.

A par das considerações de J. B. Jackson (1989) acerca das origens etimológicas do vocábulo paisagem, Fernandes (2006, p. 42) destaca que

a origem do termo *landscape* associa duas partículas da língua inglesa: *land* com um significado que pode ir para além da concepção de localidade, mas também com a compreensão similar nas línguas latinas, ou seja, como terra agrícola – Jackson (1989) chama a atenção para o momento da introdução do termo na Grã Bretanha, no Século V, e seu desígnio correlato, como o aquele associado ao uso da terra; *scape*, conforme o que se vê a seguir.

Antes de qualquer aferição sobre o vocábulo *scape*, observa Fernandes (Op. Cit.), que o vocábulo latino *pagus* era identificado como uma determinada porção de terras na Idade Média e é a base de seu sucessor, paisagem, cuja origem está no italiano *paesaggio* e seu correspondente no francês, *paysage*. O mesmo autor acrescenta que

O vocábulo francês *paysan* (ou *paysanne*) traduz-se por camponês, por exemplo. Há elementos, tanto nas línguas de origem latina quanto nas de origem anglo-saxônica, capazes de referendar a idéia de paisagem enquanto fruto da ação humana dos que vivem na terra e sobre a terra, sempre agrícola. Esta é a base do pensamento de Jackson (1989), ainda mais quando acrescenta a raiz de compreensão do vocábulo *scape* com a idéia de sistema [ou organização] (IBIDEM, p. 43).

J. B. Jackson (Op. Cit., p. 68) destaca ser a idéia de paisagem associada a “uma composição espacial humana sobre a terra”, portanto, “paisagem não seria um aspecto natural do meio, mas um espaço *sintético*”⁸ – ou ainda, como “um sistema de origem humana funcionando e evoluindo não em acordo com leis naturais, mas para servir a uma comunidade”.

O país, portanto, advém desta concepção utilitarista da terra, como visto antes, mas sempre numa compreensão de uso anterior à era industrial. Valoriza-se a terra tomada à natureza, mas ainda se justapõem sobre esta mesma terra elementos configurativos da natureza pioneira. Se o paisano ou camponês está preterido da elaboração e assimilação da paisagem, não deixa de implicitamente resguardar para si a sutileza de ter empreendido pioneiramente uma segunda natureza – aquela que de certo modo orienta a necessidade do homem culto de se apropriar simbolicamente da natureza primeira através da paisagem.

No Século XVI, surge o que se pode entender como *paisagem mundo* – sobre esta nova ótica, o filósofo Jean-Marc Besse (2006, p. 23), entende ter a

paisagem extravasado “os limites da região particular”, tendo colocado, assim, “a questão da abertura do espaço terrestre e da relação entre o que está além e aquém do horizonte”. Neste sentido, “a paisagem traduz visual e imaginariamente a promoção da geografia como discurso específico”. A questão da perspectiva é ainda fundamental nesta possibilidade concreta de externar a Terra de um plano teológico.

A partir daí, pode-se compreender o quanto a apreensão da paisagem significou de ruptura entre a leitura do mundo medieval e aquela, agora, fruto do Renascimento. Besse (Op. Cit., p. 26), nesse sentido, destaca ser “a Terra, no mapa e na pintura da paisagem que a representam [...] um objeto para um sujeito que é o seu espectador”, não sendo mais algo que “conta uma história e que [...] insere a Terra, e o indivíduo que observa sua imagem, no discurso [...] da *Criação* do mundo”.

De certo, movimentos artísticos e filosóficos diversos marcam a experiência cultural ocidental a partir do Renascimento. Sob tal égide, pode-se admitir o quanto o entendimento da paisagem transmutou ao longo do tempo, mas ao mesmo tempo manteve-se fiel a sua prerrogativa de mostrar o mundo. Arte, filosofia e a própria ciência que se alinha guardam reservas quanto à compreensão do mundo ditadas por seus tempos. Até mesmo Humboldt, na virada dos séculos XVIII e XIX, ao empreender as bases da Geografia – enquanto uma ciência moderna – estará condicionado por seu tempo.

Nesse sentido, não se pode negar a importância do movimento romântico, no Século XVIII, na compreensão da paisagem do mundo, paisagem esta que tanto influencia Humboldt em seus projetos de ciência.

Desta forma, Besse (Op. Cit.), atribui um valor importante à obra de Goethe, principalmente a partir de sua célebre viagem à Itália. Destaca, pois, o autor que naquele momento “a paisagem nasce aqui, nesta postura: um olhar intencional é lançado sobre um lugar e destaca do conjunto vivo os elementos significativos que devem compor a cena, a imagem ou o quadro” (IBIDEM, p. 46). Ainda segundo ele, seria “pelo olhar do artista que a natureza se revela numa imagem” (Ibidem, p. 46), cabendo ao artista representar “a *magia* ou o *charme* indissociável da Natureza, e, sobretudo, a harmonia entre a paisagem e a sensibilidade daquele a quem a paisagem se oferece” (IBIDEM, p. 46).

Deste modo, Besse (Op. Cit.) atribui a Goethe a capacidade de aferir esta transposição da paisagem, até pela própria experiência do filósofo alemão na sua viagem à Itália. Ali, de acordo com Besse (Op. Cit., p. 47), Goethe teria descoberto que a paisagem “proporciona a harmonia possível entre o interior e o exterior, reunindo as condições da reconciliação afetiva com o eu, pela mediação do objeto contemplado”.

Essa *magia* da paisagem bem pode ser remetida ao *gênio do lugar* defendido por Alain Roger (Op. Cit.) – “esses bons gênios não são nem naturais nem sobrenaturais, senão culturais” (Ibidem, p. 26), dirá o autor, acrescentando ainda que os mesmos são devidos à arte. Talvez assim, se explique a pertinência do livro sexto – *A Força Vital ou o Gênio Ródio* – presente na obra de Humboldt (1952), *Quadros da Natureza*⁹, no qual “trata de misturar a descrição científica com o discurso romântico do sublime” (PRATT, 1991, p. 05)¹⁰. Ou ainda no seguinte trecho do *Cosmos*¹¹:

existe ao lado do mundo real ou exterior, um mundo ideal ou interior, cheio de mitos fantásticos e algumas vezes simbólicos, e de formas animais cujas partes heterogêneas estão tomadas do mundo atual ou das gerações extintas. Formas maravilhosas de árvores e flores, crescem também sobre o solo da mitologia, como o fresno gigantesco dos cantos de *Edda*, a árvore do mundo chamado *Igdrasil* [...]. Por isto a região nebulosa da mitologia física está povoada, segundo a diferença das raças e dos climas, de formas graciosas ou horríveis que dali passam ao domínio das idéias sábias, e durante o espaço de muitos séculos se transmitem de geração a geração (Apud CAPEL, 1988, p. 28).

Em verdade, Capel (Op. Cit., p. 28) preocupa-se em demonstrar o que ele mesmo chama de “autêntico precedente da moderna geografia da percepção” presente na obra de Humboldt. Para o geógrafo espanhol, Humboldt, na compreensão do seu *Cosmos*, buscava “ante ao todo, o reflexo do mundo exterior na imaginação do homem”, no que ele “estuda como os homens têm representado a natureza e que efeitos tem havido sobre sua imaginação” – não a toa busca nas palavras de Humboldt, no mesmo *Cosmos*, o que melhor reflete o poder dessa imaginação: *o gracioso encanto da pintura da paisagem*.

No *Cosmos*, de Humboldt, o mundo é, de fato, fruto de uma concepção apoiada numa “visão holística da paisagem, de forma que associava elementos diversos da natureza e da ação humana, sistematizando, assim, a ciência geográfica” (SCHIER, 2003, p. 82). Segundo o mesmo autor, a partir de clássicos seguintes, como Carl Ritter e Friedrich Ratzel, a paisagem passa a estar embutida nas construções teóricas que apóiam a sua geografia. A discussão acerca dessas considerações estéticas que envolvem a apreensão do conceito de paisagem (pela geografia) é atual e muitas vezes são sustentadas por teóricos não oriundos da geografia. Isto, porém, não invalida o

direcionamento da questão para o campo da construção de idéias dos geógrafos.

Por fim, observa-se que o que se advogou até o presente momento reflete um anseio de qualificar a pertinência da paisagem dentro de uma linha estética, carregada de atributos culturais, portanto simbólicos e que permite ao homem empreender uma leitura do mundo. Ler a paisagem, carregada de símbolos, é talvez tarefa mais emblemática do homem contemporâneo. Não é uma leitura de cunho culturalista, somente, pois todo objeto pertinente ao espaço geográfico carrega uma função e está delineado na paisagem, se recorrermos a Santos (1994) – não obstante, chamar a atenção para Cunha (1997), onde, em seu dicionário etimológico, incide sobre o vocábulo, entre outras acepções, a de *espetáculo*.

Para ler a paisagem, é impreterível que anteriormente ela tenha sido constituída tal qual uma escrita. Seus signos, a partir das coisas que se transformam em objetos, constituem a linguagem criada capaz de permitir ao homem sua leitura e, tais signos, não poderiam deixar de ser atributos culturais desse mesmo homem. Está aí, portanto, a razão pela qual se atenta para uma *paisagem do mundo* a considerar *uma prosa do mundo* – e neste sentido, recorre-se a Maurice Merleau-Ponty, cuja obra permite conexões singulares com esta proposta de entendimento da paisagem dos geógrafos todos.

Paisagem: A Prosa do Mundo

O diálogo a ser travado com a narrativa de Merleau-Ponty não poderia prescindir da obra que dá título ao capítulo – *A Prosa do Mundo*, editada no

Brasil em 2002 pela Cosac e Naify, representa mais um esforço do amigo e colaborador do autor, Claude Lefort, em disponibilizar todos os rascunhos produzidos até a sua morte, nos anos sessenta do século passado.

Por princípio, a discussão produzida por Merleau-Ponty nas anotações então transformadas em livro diria respeito a sua preocupação com a linguagem, nas elucubrações entre significado e significante. Esta proposta desde o início se configura, sendo o autor bastante explícito ao afirmar que

a língua dispõe de um certo número de signos fundamentais, arbitrariamente ligados a significações-chave. Ela é capaz de compor qualquer significação nova a partir daquelas, portanto de dizê-las na mesma linguagem, e finalmente a expressão exprime porque reconduz todas as nossas experiências ao sistema de correspondências iniciais entre tal signo e tal significação, de que tomamos posse ao aprender a língua e quem, por sua vez, é absolutamente claro, porque nenhum pensamento permanece nas palavras, nenhuma palavra no puro pensamento de alguma coisa (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 23).

De certo, também, que a proposta de leitura do autor em relação ao tema incide sobre a linha fenomenológica, à qual o mesmo foi fiel ao longo de sua obra. Nesse sentido, recorre-se a Claude Lefort, no prefácio à obra de Merleau-Ponty (Op. Cit., p. 07), onde pode ser observada sua preocupação com o desenvolvimento da temática:

é diante de nossa existência indivisa que o mundo é verdadeiro ou existe; essa unidade e essas articulações se confundem, o que significa que temos do mundo uma noção global cujo inventário não se esgota jamais e que fazemos nele a experiência de uma verdade que antes transparece ou nos engloba do que deixa circunscrever por nosso espírito¹².

Importante, também, frisar que a opção pela obra de Merleau-Ponty não conduz necessariamente a uma discussão com base na semiótica, e tampouco impede de buscar geograficidade nesse discurso da linguagem do mundo o qual o autor desenvolve. Santos¹³ (2002) fala sobre coisas e objetos – as coisas são transformadas em objetos na medida em que adquirem significados

humanos. O filósofo francês entendia que “a linguagem, em todo caso, se assemelha às coisas e às idéias que ela exprime, é o substituto do ser, e não se concebem coisas ou idéias que venham ao mundo sem palavras” (MERLEAU-PONTY, Op. Cit., p. 25). E vem desta perspectiva a idéia de correlacionar a prosa de Merleau-Ponty, vinculada à linguagem, a uma prosa da paisagem.

Não obstante, e talvez fundamental, a obra em tela de Merleau-Ponty (Op. Cit.), traz, entre os capítulos arbitrados por Claude Lefort, aquele o qual incide sobre uma linguagem indireta, expressa na arte, donde se atribui correlação com a gênese estética da paisagem – trata-se de *A Linguagem Indireta*, também presente em outra obra póstuma de Merleau-Ponty (2004) organizada por Claude Lefort, *O Olho e o Espírito*, sendo neste publicado com o título de *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*.

Este trabalho já traz aquilo em que, segundo Lefort no prefácio de *O Olho e o Espírito*, “se esboça uma concepção da expressão e da história que anuncia uma passagem para além das fronteiras da fenomenologia”¹⁴ (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 11). Contudo, neste ponto não se procura tratar desta transformação, explícita, bem como seus reflexos no entendimento da paisagem, mas sim sobre as referências dadas por Merleau-Ponty à linguagem da arte – é necessário, pois, insistir no que se advoga: uma compreensão da paisagem enquanto a construção de uma prosa, de uma linguagem para a geografia, mas mediada pela arte, pela estética, que fez o homem ver o mundo que ele desejava ver.

Assim, entendem-se, na leitura da paisagem, signos produzidos nos sentidos dos objetos da paisagem. Estes signos, fruto da imagem que deles temos, remetem a uma *fala*, a qual retrata Moreira (2007, p. 109), argumentando como “o modo que o trânsito recíproco da imagem e da fala” pode significar “o trânsito entre os conceitos de paisagem, território e espaço, que são a essência epistemológica da geografia”. E daí parte a sutileza do que se propõe: não obstante Moreira (Ibidem) indicar ser a *fala* “a evidenciação da organização do espaço”, onde não há o que se discordar, impõe-se que esta *fala* pode estar sugestionada pela compreensão primeira que a cultura dos homens dá aos signos que formam a paisagem. – o homem constitui espaço a partir do ponto no qual a paisagem não fala mais por si só, mas quando o homem com ela *dialoga*, o que pode ser a própria organização espacial. O problema é saber como distintas sociedades produziram a sua linguagem da paisagem, e como isso as afeta na produção do espaço. Esta idéia pode ser correlacionada ao que diz Merleu-Ponty (2002, p. 29):

digamos que há duas linguagens: a linguagem de depois, a que é adquirida e que desaparece diante do sentido da qual se tornou portadora, e que se fez no momento da expressão, que vai justamente fazer-me passar dos signos aos sentidos – a linguagem falada e a linguagem falante.

Além disso, alguns geógrafos contemporâneos desenvolveram discursos sobre esta leitura da paisagem. A abordagem culturalista de James Duncan (2004, p. 111) não deve ser desprezada quando o mesmo apresenta a paisagem enquanto um *texto* que “mascara a natureza artificial e ideológica de sua forma e conteúdo”, sendo então, “tão conscientemente lida como inconscientemente escrita”. Destarte, é possível aceitar que a intenção humana da paisagem reside em signos, cujos significantes podem ter resultado

de uma compreensão estética induzida pela arte em suas diferentes expressões. A paisagem fala através dos sentidos – e é também falada para expressar tais sentidos e constituir-se em mensagem que tenta ser captada e posta no intelecto, mas aí já não se está diante da paisagem, mas sim do que dela foi dito.

Ao tomar Merleau-Ponty (2002, p. 32), em seu texto sobre a ciência e a experiência da expressão, ele assinala: “uma vez que li o livro, ele existe claramente como um indivíduo único e irrecusável para além das letras e das páginas”. Há aí uma correlação pertinente: se a paisagem é constituída de coisas e objetos, resulta daí uma dada visão do mundo, na medida em que, para além das coisas e objetos há a paisagem. Mais a frente, também indica: “graças aos signos sobre os quais o autor e eu concordamos, porque falamos a mesma língua, ele me fez justamente acreditar que estávamos no terreno comum das significações adquiridas e disponíveis” (IBIDEM, p. 33). De fato, na paisagem, as significações já estão *adquiridas e disponíveis* no momento em que se é oferecida à leitura de quem se apresenta – o *autor* dessa paisagem é a própria sociedade, direcionada por cultura própria, onde o indivíduo que nela presente, *concorda* com a sua leitura.

Neste sentido, impõe-se uma última correlação a este respeito com as idéias de Merleau-Ponty (Op. Cit.) em relação à linguagem: não há neutralidade na leitura feita pelo homem, pois

seria agradável abandonar enfim a situação confusa e irritante de um ser que é aquilo de que fala, e ver a linguagem, a sociedade como se nelas não estivéssemos engajados, ver do ponto de vista de *Sirius* ou do entendimento divino – que não possui ponto de vista (IBIDEM, p. 37).

Não há, pois, também, neutralidade na leitura da paisagem. O real exposto na dimensão do mundo é pleno de significações consolidadas pela cultura tendenciosa aos anseios de cada grupo social. Não há, também, neutralidade da ciência na leitura da paisagem e de certo não há como conjugar onisciência, onipotência e onipresença humana na paisagem – acaso a paisagem nos contém ou a presença humana não é contida pela paisagem?

Já nas demandas de *A Linguagem Indireta*¹⁵, a concepção de linguagem dada por Merleau-Ponty (2002) incide ao menos paralelamente, como o próprio autor atesta. Por outro lado, é neste trabalho que impera uma perspectiva ímpar no que diz respeito à correlação com a paisagem – o autor exhibe vigor na defesa de uma interação entre a arte e a representação do mundo, enfatizando o papel da pintura. De imediato a interação devida sugere que o *pintor* seja o indivíduo que visualiza a paisagem, onde a percepção da teia que interliga os objetos dispostos se apresenta primeiro à assimilação pelo indivíduo do que os próprios objetos – aí se configura uma paisagem plena de subjetividade, pois a compreensão dessa teia real constitui-se no próprio sentido de sua apreensão e uso pelo indivíduo.

Sobre a pintura clássica, Merleau-Ponty sugere a existência de “uma comunicação entre o pintor e seu público através da evidência das coisas” (Op. Cit., p. 76), não bastando “falar de representação ou de natureza, ou de uma referência a nossos sentidos como meios de comunicação naturais” (Ibidem, p. 77), pois considera ser necessário algo a mais para que a pintura venha a comover as pessoas. Deste modo, o autor chama a atenção para o que ele

considera o meio de representação do qual a pintura clássica mais se orgulhou, a perspectiva, e acentuando ter sido ele “inteiramente forjado” (IBIDEM, p. 77).

Então, há pertinência na compreensão de um mundo visto pelo filtro de uma cultura a qual, através do desenvolvimento da pintura clássica e de sua técnica maior, a perspectiva, empreendeu um modo próprio, via arte, de se relacionar com o real. E esta expressão do mundo passa a condicionar a própria percepção do real, pois “se eu antes tinha a experiência de um mundo de coisas pululantes”, que só poderiam ser abarcadas “mediante um percurso temporal em que cada ganho é ao mesmo tempo uma perda”, da arte para o real “esse mundo se cristaliza numa perspectiva ordenada em que os longes se resignam a ser apenas longes” (IBIDEM, p. 79). Mais ainda se for adicionado ao recurso “da perspectiva geométrica o da perspectiva aérea”, é resultante “o quanto aquele que pinta e aquele que olha o quadro são superiores ao mundo, como o dominam, como o abarcam com o olhar” (IBIDEM, p. 79).

Para além da arte, observa-se que nesta nova dimensão do mundo dado pela introdução da perspectiva, não se pode mais ver ao próprio mundo sem estar antes sugestionado por uma leitura dele feita através da arte. Sendo também pertinente entender que os objetos que se oferecem enquanto signos na leitura de uma paisagem de antemão já sofreram a ação de uma forma de vê-los, como um todo, na própria compreensão da paisagem.

A paisagem assimilada a partir da visão clássica e fundamentada pela própria pintura – e tomada do mundo – impõe a subjetividade na percepção. A visão-percepção do mundo agora alcançada reveste o indivíduo muitas vezes enquanto sujeito dessa mesma paisagem. A paisagem carrega o custo de já

possuir uma significação de antemão e, fugir dessa intencionalidade torna-se tarefa ingrata. Merleau-Ponty diz: se quisermos “compreender a origem da significação [...] precisamos aqui nos privar de toda significação já instituída e voltar à situação de partida de um mundo não significante que é sempre o do criador” (IBIDEM, p. 85). Os atributos da paisagem vêm carregados dos significados instituídos por uma opressão cultural daqueles que a detêm. A questão seria, então, viabilizar a neutralidade da apreensão da paisagem: como um *outsider*¹⁶ desprovido de critérios, que julgasse de antemão os atributos da paisagem.

Por fim, compete analisar a questão do olhar, a questão da imagem, também compreendida neste estudo de Merleau-Ponty e atrelada à possibilidade de compreensão da arte pictórica. O mesmo olhar que diante do mundo também trafega entre a visibilidade, ou seja, ser percebido pelo sentido da vista e a visualidade, enquanto imagem mental – o que os olhos vêem não é necessariamente o que o cérebro enxerga. Parte daí a consideração do filósofo, ao indicar que “jamais veríamos uma paisagem nova se não tivéssemos, com nossos, olhos, o meio de surpreender, de interrogar e de dar forma a configurações de espaço e cor jamais vistas até então” (IBIDEM, p. 119). Talvez assim seja reconhecida essa introspecção do indivíduo quando diante daquilo que o faz tocar diante do belo; ou, em oposto, da urgência da práxis do mundo, sob pena de se perder o *élan* da vida – o que parte da sinalização de Merleau-Ponty, de que “nosso corpo só pode se reconhecer entre as coisas e freqüentá-las à condição de renunciarmos analisá-lo – o mundo – para simplesmente usá-lo” (IBIDEM, p. 119).

A guisa de uma consideração final, destaca-se a tentativa de interagir diferentes esferas de compreensão do fenômeno da paisagem – antes, Fernandes (Op. Cit., p. 181) já considerava ser “a educação do olhar algo inerente à cultura”, sendo pois este um fanal decisivo na discussão que ora se empreende. A par de sua realidade nua, a paisagem traveste-se daquilo que é inerente à cultura do homem, construindo, dessa forma, múltiplas possibilidades e arranjos de entendimento para todo o real que se apresenta. Não há paisagem desprovida da verdade do olhar, ferindo sempre o real, que considera a construção do espaço. Do avanço deste estudo depende a possibilidade de ampliar o leque de questões elencadas, bem como sua correlação com o que é pertinente aos geógrafos, sempre dentro deste eixo maior elegido, que remete à subjetividade da paisagem.

Notas

¹ Considerando a obra póstuma organizada por Claude Lefort, *A Prosa do Mundo* (2002).

² Termo utilizado tendo por base a concepção original, em outro contexto, criada por Montaigne – presente em *Ensayos, Madrid, Cátedra, 1987, 3 vols.* – como nos relata o autor. Esta artealização se daria *in visu* e *in situ*, sempre mediada pela visão. Roger utiliza o tema da nudez, em um outro trabalho seu, *Nus et Paysages – Paris, Albier, 1978* –, para correlacionar técnicas de pintura do corpo, como a tatuagem, como sendo *in situ*; modelos pictóricos deste mesmo corpo seriam *in visu*. É desta forma que ele expressa isso para uma correlação entre o país (*in situ*) e a paisagem (*in visu*).

³ Cf. a autora, seu princípio é o aprovisionamento, razão pela qual a paisagem não teria um valor em si, pois a natureza é tratada como uma peça útil à economia.

⁴ Cf. edição francesa, *L'Invention du Paysage*. Paris: Plon, 1989, p. 79. A corroborar com a crítica de Alan Roger, da edição brasileira, destaca-se o seguinte fragmento: “[...] vemos em perspectiva, vemos quadros, não vemos nem podemos ver senão de acordo com as regras artificiais estabelecidas em um momento preciso, aquele no qual, com a perspectiva, nascem a questão da pintura e a da paisagem” (Op. Cit., p. 79).

⁵ Naturalista e botânico sueco, do século XVIII. É fundador do moderno sistema de taxonomia de plantas e animais, lançando as bases da Biologia moderna. Segundo Sandeville Jr. (2008: p. 203), Linneu “jamais conheceu as plantas que estudava senão nas estufas” e “seus estudos basearam-se em plantas que recebia de várias regiões do mundo”.

⁶ Compreende-se a importância de uma discussão mais elaborada e abrangente da temática, mas não seria pertinente, frente aos objetivos delineados para o presente artigo, incidir agora sobre a mesma.

⁷ In Kant Apud Roger (Op. Cit., p. 31): “O que, preparados pela cultura, chamamos de sublime, se apresenta ao homem rude, sem educação moral, simplesmente como pavoroso”.

⁸ Palavra originalmente grifada pelo autor, considerando o vocábulo enquanto alusivo à idéia de síntese.

⁹ Ed. Brasileira do original lançado em 1806.

¹⁰ Originalmente publicado na revista *Nuevo Textocrítico*, ano 1, nº 1, 1988.

¹¹ Na edição de 1874, vol. III, p. 7.

¹² Claude Lefort utiliza trecho da carta de Merleau-Ponty em sua candidatura ao *Collège de France* – nesta carta há indicativo da execução de um novo trabalho, do qual as anotações utilizadas na produção de *A Prosa do Mundo* fariam parte.

¹³ Considera-se o seguinte trecho do autor: “No princípio, tudo eram coisas, enquanto hoje tudo tende a ser objeto, já que as próprias coisas, dádivas da natureza, quando utilizadas pelos homens a partir de um conjunto de intenções sociais passam, também, a ser objetos.”

¹⁴ Compreende-se que Merleau-Ponty já buscava uma “nova ontologia”, como Claude Lefort salienta no mesmo prefácio.

¹⁵ Mantém-se como referência o texto publicado em *A Prosa do Mundo*.

¹⁶ Expressão usada por Duncan (Op. Cit.) em oposição ao *insider*, na compreensão da paisagem – aquele que vivencia a paisagem tem uma visão diferente daquele que não a vivencia.

Referências Bibliográficas

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra**. São Paulo: Perspectiva, 2006. 108 p.

CAPEL, Horacio. **Filosofia y Ciencia en la Geografía Contemporanea – Una Introducción a la Geografía**. Barcelona: Barcanova, 1988. 509 p.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2007. 196 p.

CLAVAL, Paul. A Paisagem dos Geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Paisagens, Textos e identidade**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. p. 13-74.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997. 839 p.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 266 p.

DUNCAN, James. A Paisagem como Sistema de Criação de Signos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Paisagens, Textos e Identidade**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. p. 91-132.

FERNANDES, Ulisses da Silva. **A Natureza Monumental do Copacabana Palace Hotel – A Antevisão de Uma Paisagem**. 2006. 200 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

HUMBOLDT, Alexander von. **Quadros da Natureza**. Rio de Janeiro–São Paulo–Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1953. Vol. II, 346 p.

JACKSON, J. B. The Vernacular Landscape. In: Penning-Rowsell, Edmund C.; Lowenthal, David. **Landscape: Meanings and Values**. London: Unwin Hyman, 1989. p. 65-81.

LEWIS, Peirce F. Axioms for Reading the Landscape – Some Guides to the American Scene. In: MEINIG, Donald W. (Org.). **The Interpretation of Ordinary Landscapes**, New York: Oxford University Press, 1979. p. 11-32.
MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do Mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 192 p.

_____. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 168 p.

MOREIRA, Ruy. **Pensar e Ser em Geografia**. São Paulo: Contexto, 2007. 189 p.

PRATT, Mary Louise. Humboldt e a Reinvenção da América. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 4, nº 8, p. 151-165, 1991. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/82.pdf>>. Acesso em 30 set. 2008.

ROGER, Alain. **Breve Tratado del Paisaje**. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007. 211 p.

SANDEVILLE JR. Euler. Johan Moritz Rugendas: Vivência, Observação e Invenção de Uma Natureza Tropical Brasileira no Século XIX. In: Terra, Carlos G. e Andrade, Rubens Oliveira de (Org.). **Coleção Paisagens Culturais – Interfaces Entre o Tempo e Espaço na Construção da Paisagem Sul-Americana**. Rio de Janeiro: UFRJ–Escola de Belas Artes, 2008. Vol. II. P. 199-210.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo – Globalização e Meio Técnico-Científico Informacional**. São Paulo: HUCITEC, 1994. 190 p.

_____. **A Natureza do Espaço – Técnica e tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Edusp, 2002. 384 p.

SCHIER, Raul Alfredo. Trajetórias do Conceito de Paisagem na Geografia. **Revista RA'E GA**, Curitiba, nº 7, p. 79-85, 2003. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/viewFile/3353/2689>>. Acesso em 30 set. 2008.

Artigo encaminhado para publicação em dezembro de 2009.
Artigo aceito para publicação em dezembro de 2009.