

PAISAGENS NATURAIS, ELEMENTOS FICCIONAIS

Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ)

nunez@unisys.com.br

A noção de paisagem ampliou grandemente seu alcance semântico graças a dois fatos concorrentes. Desde a renovação da geografia cultural e a abertura da disciplina para o consórcio com as ciências poéticas e retóricas, a partir dos anos 1980, a paisagem passou a ser percebida como texto ou como lugar onde se organiza uma textualidade. Ela assume o valor de categoria para o estudo dos signos do espaço. Acrescente-se a isso o fato de que os cenários naturais só se transformam em paisagens, quando o olhar e a ação do homem sobre eles atuam e neles interferem política e esteticamente. Desta forma, as teorias da literatura e da estética recobram o empréstimo de suas competências ao saber geográfico e, agora, respaldadas na reflexão expandida que a geografia cultural vem produzindo, incorpora-lhe o olhar cultural sobre o espaço. Habilita-se o termo (paisagem) a agenciar uma nova epistemologia do texto estético, aplicada à investigação de paisagens concebidas pela imaginação.

Constata-se, por conseguinte, que paisagens imaginadas não são exclusivas dos textos ficcionais. Não se restringem à visibilidade panorâmica, podendo reportar-se a figurações da sensibilidade e de concepções científicas, filosóficas, religiosas e psíquicas. Tensões da vida cotidiana e questões ligadas à afetividade se deixam traduzir em paisagens concebidas espontânea ou artisticamente. Textos paisagísticos, o mais das vezes, são estetizados e ficcionalizados, quando não sofrem processos de mitificação.

A PAISAGEM COMO CONCEITO

Da perspectiva da geografia cultural, o espaço é apreendido como construção social, onde se cruzam paisagens, linguagens, estéticas e discursos éticos, constituindo ele próprio – o espaço – uma instância de apreensão holística do humano.

O conceito de paisagem com o qual o geógrafo cultural passa a lidar nada tem a ver com a descrição de viajantes e geógrafos do

A CIDMAR TEODORO PAIS

passado (considerada pela perspectiva dos processos naturais ou a partir de representações cartográficas). Essa nova percepção considera a paisagem uma vivência (Giles Sauer), um lugar onde se encontram marcas e matrizes (Augustin Berque), a mimesis de histórias/ficções que se inscrevem concretamente no espaço. A cena pública só adquire o *status* de paisagem quando é percebida, representada e reconhecida pelo investimento afetivo para aqueles que nela vivem ou a descobrem.

Como afirmam Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl (2004, p. 10), “a paisagem tem uma textualidade e uma intertextualidade”. Mas não param aí as correlações entre a nova apreciação da geografia cultural sobre a paisagem e as ciências retóricas e poéticas.

A paisagem constitui um discurso no qual contradições e contestações podem ser lidas. Esse discurso, de forma espontânea ou planejada, se desdobra numa organização, um sistema de signos, que corresponde às preocupações que motivaram a paisagem e às aspirações às quais elas respondem.

Analogamente ao texto que ultrapassa a língua em que é escrito, a paisagem é a superação do meio ambiente, na medida em que ultrapassa a descrição do lugar onde se vive e se age. A paisagem convoca à leitura e ao tratamento hermenêutico, porque, como um texto, nela medram relações complexas entre os indivíduos e os grupos, entre os elementos constitutivos do *continuum* paisagístico e os investimentos semânticos que eles recebem, entre a retórica de cada item espacial e a poética que os integra funcional e esteticamente num sistema. As paisagens, como todo texto, têm caráter documental, seja porque contam uma estória sobre os lugares, da forma como as pessoas a veem, seja por se integrarem à história cultural dos lugares.

A paisagem mimetiza códigos que estão presentes em outras áreas do sistema cultural. Nela identidades e ações antrópicas nascem e se desenvolvem, historicidades se cristalizam. As intervenções humanas no ambiente natural determinam a significação cultural da

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

paisagem. Onde há transformação, há modelação, liberação do imaginário e ficção²⁸.

Nesse repertório, destacam-se os jardins, objeto de grande interesse desde remotas civilizações, inscrevendo-se nos mitos e na história como representações do imaginário social e de concepções oníricas, individuais (jardins de Versailles) ou coletivas (jardins suspensos da Babilônia). Talvez mais que o parque, o balneário, o cais, as praças esportivas ou os locais de culto, os jardins podem ser considerados lugares onde se inscrevem mensagens de caráter político, antropológico, psicológico, filosófico, artístico, entre outras acepções, que os torna documentos consignados pela geografia cultural para análise e interpretação na intercessão de múltiplas áreas, especialmente a estética e a teoria da literatura.

Assim como outras paisagens cujo caráter comunicativo, figural e antropológico são evidentes (por exemplo, o deserto, a praia e a floresta, no âmbito das paisagens naturais; a metrópole a praça pública, o condomínio fechado, a favela, o *shopping center*, no âmbito da paisagem urbana), os jardins se organizam e funcionam como textos cuja leitura se faz pela apreensão de seus signos e pela articulação com os demais sistemas de representação que integram seu contexto.

Vistos dessa forma, os jardins correspondem ao que Foucault (2006) denomina heterotopias, ou seja, lugares que mantêm relação com os demais posicionamentos, mas de tal modo que eles suspendem, neutralizam ou até mesmo invertem o conjunto de relações por eles designadas. As heterotopias representam lugares que estão fora de todos os lugares e têm a propriedade de refletir a humanidade que os cria, ao mesmo tempo em que servem à reflexão.

²⁸ São inúmeras as narrativas que se inspiram, temática ou metaforicamente, em jardins. Citamos: o conto "O Jardim dos caminhos que se bifurcam" (1941) de Jorge Luis Borges, os romances *O Jardim Suspenso* (1998) de Ian Rankin, *Olhai os lírios dos campos* (1938) de Érico Veríssimo, *O Jardim do diabo* (1988) de Luís Fernando Veríssimo, *O Jardim dos Finzi-Contini* (1970) de Giorgio Bassani, *Nouvelle Héloïse* (1758) de Rousseau, *Being There* (em português, *O Videota*) de Jerzy Kosinski (1971), vertido para o cinema em *Muito além do Jardim* (1979), *Ciranda de pedra* (1954) de Lygia Fagundes Telles, a peça *Sonho de uma noite de verão* de Shakespeare, apenas para citar alguns.

A CIDMAR TEODORO PAIS

Há, todavia, algumas peculiaridades na retórica do jardim.

Os jardins constituem um dos mais privilegiados lugares de inscrição do humano, por sua longa presença no fabulário dos povos (podemos mencionar o jardim do Éden e jardim das Hespérides), mas fundamentalmente porque, mais do que uma produção do saber botânico ou da engenhosidade do paisagista, nos jardins, a graciosidade e o frescor da natureza se mesclam às *epistémai* (saberes) da cultura. Os jardins são composições livres ligadas ao sonho, mas também expressões da ideologia e de poderes em conflito (Foucault, *idem*).

Há uma multivariada de tipos de jardins: ornamentais, paisagísticos, prazerosos ou utilitários; jardim francês, inglês, jardim barroco..., no ambiente público ou privado.

Em qualquer de suas modalizações, a superfície ajardinada funciona metaforicamente, como espaço privilegiado de simulação do autêntico. Os jardins paisagísticos repropõem o conflito entre natureza e cultura que está na raiz dos mitos, enquanto afirmam a sua naturalidade meramente representada. Eles colocam em questão o paradoxal fingimento na natureza, a imediaticidade do fenômeno estético que se funda e se nega, como simulacro. Neles se misturam, através de estruturas figurativas e operações iconológicas, gêneros heteróclitos de expressão, códigos semióticos distintos e o que parece incomunicável, como, aliás, nos canteiros e arranjos florais mais sofisticados.

Como heterotopia, os jardins têm o poder de justapor, em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos entre si incompatíveis.

A retórica dos jardins principia, aliás, a se colocar, a partir não de experimentos de jardineiros, mas dos experimentos paisagísticos empreendidos pelos antigos persas, talvez os primeiros a imprimir nessa criação milenar significações profundas e sobrepostas. O jardim tradicional dos persas constituía um espaço sagrado. Em sua concepção, o jardim é um microcosmo cuja planta-baixa inclui as quatro partes do mundo e, em seu centro, o espaço sagrado por excelência, que registra o louvor ao Alto. Os tradicionais tapetes orientais reproduzem a arquitetura dos jardins e são considerados tão

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

mais valiosos e admiráveis quão mais artística e fielmente reinventam essa premissa simbólica de representação do mundo.

Nas palavras de Foucault (2006, p. 418), “o jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo”.

Mais recentemente, pintores (principalmente do séc. XVII holandês) ousaram compor (1) naturezas mortas mais comoventes e veristas que as encontráveis nos jardins reais e (2) descobriram os mais arrojados jogos ilusionistas (com seus famosos *trompe l'oeil*) a partir exatamente dos arranjos florais que pintaram.

A ficcionalização traduzida pela jardinaria, dissimula, assim, o tema teórico da aparência do autêntico, da mesma forma que sugere uma leitura mais plena de seus signos, a partir da representação pictórica de jardins e da milenar arte da jardinagem.

Claro é, entretanto, que não há apenas jardins como o Éden ou como o país dos Hiperbóreos. Esses são jardins de bem-aventuranças e de gozo sem mácula. Há também outros modelos, como o *Jardim das Delícias Terrestres*, do holandês Hieronymus Bosch (1450?-1516?). A obra se colocou a serviço de uma das intrigantes figurações da cupidez e da lubricidade dos indivíduos, às custas exatamente dos signos jardinísticos até então empregados para louvar atitudes elevadas, sentimentos sublimados e aspectos celestiais da experiência humana. Especialistas identificaram na obra aparecida na primeira década do século XVI as mais contraditórias influências²⁹.

JARDINS DE BOSCH

O *Jardim das Delícias Terrestres* (1500-1510) é uma das mais ricas e enigmáticas obras de Bosch, em formato de tríptico, na qual se representam três momentos religiosos: à direita, o Senhor apresenta a Adão sua recém-criada Eva; no centro, o paraíso, e à esquerda, o inferno. Em cada uma das cenas, encontram-se figuras fantásticas,

²⁹ Para aprofundamento da tópic: <http://www.usp.br/revistausp/h30/fteixeiratexto.html>

A CIDMAR TEODORO PAIS

animais exóticos, simples figuras humanas e grande quantidade de detalhes provenientes da mais pura imaginação.

O tríptico já foi lido a partir de provérbios populares dos Países Baixos, das ideias milenaristas, de imagens alquímicas, do Apocalipse de Baruch e da heresia cátaro-gnóstica, que Bosch inscrevia através de símbolos em suas telas. Houve quem identificasse nele uma atmosfera onírica proveniente do pecado, uma inocente *ars amandi* dos Adamitas ou a inspiração da tela nos banhos galantes, porém mal afamados (*stoven*). Mais recentemente, Marina Warner (2002) interpreta esse mundo em que homens, vegetais, flores e frutas intercambiam formas a partir da ingestão, eliminação e copulação, a partir das afinidades e conexões com o mito de origem das mulheres emergindo das frutas, relatado pelos índios taínos (da República Dominicana), que Pedro Mártir de Anglería inseriu no *De Orbe Novo* (1530).

Na parte central do conjunto se situam pessoas nuas de ambos sexos, unidos em pares ou em grupos dentro de curiosos vegetais ou minerais, que se abandonam aos prazeres carnaís, em conformidade com a natureza ou contra ela (cf. o amor contra natura nos dois jovens dentro da torre de coral, à direita, com o homem que carrega um grande peixe).

A cena gira em torno de uma cavalgada libidinosa em torno da fonte da juventude. Nela se banham mulheres que têm sobre suas cabeças corvos (símbolo de incredulidade), pavões (vaidade), íbis (devoradores de peixes mortos, evocadores dos gozos passados). São muitos os animais da cavalgada: leopardos, panteras, leões, touros, unicórnios, cervos, javalis, cabras, grifos, camelos, todos derivados dos bestiários e escritos místicos que simbolizam a luxúria.

Ao fundo se vê o lago em que flutua o enorme globo azul. Nele os luxuriosos realizam acrobacias eróticas. A bolha dos amores cúpidos é ladeada por quatro estranhas torres ocupadas por outros amantes. Ao redor dessas edificações espalham-se excrescências mínero-vegetais, em forma de cilindros, palmas, cones, meias-luas. Os tubos transparentes sobre a relva são símbolos da mulher ou do mercúrio, elemento feminino na criação alquímica. As evocações ao pecado perseveram: as frutas são ressignificadas nesse contexto (cerejas, morangos, framboesas, uvas com que se deleitam os amantes re-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

presentam a voluptuosidade; a maçã transformada em barcarola para o casal de amantes conecta os apetites gástricos aos sexuais, além de potencializar as propriedades gustativas do mais erotizado de todos os frutos).

A redoma transparente e os sinos de vidro evocam a lascívia, a inconstância, a incredulidade, as falsas doutrinas. Os pássaros gigantes representam a hipocrisia. O grupo com um homem vestido, abaixo, à direita, mereceu diferentes interpretações: pode simbolizar o pecado original; Adão, Eva e Noé; Eva, João Batista e Adão...., enfim, é impossível fixar significados em signos que transitam entre tantos códigos.

A ambivalência dos movimentos é enorme, tensionada por reações em cadeia e ao mesmo tempo interrompida abruptamente por acidentes da paisagem: há inumeráveis riachos e cursos defluentes de água. Esse movimento intenso da representação forma um todo coeso com o tema da voluptuosidade universal que se manifesta de forma caleidoscópica, através das atitudes hiper-diversificadas dos amantes.

A pintura está impregnada do sentido da transmutação alquímica e de um brilho inatural, de caráter diabólico. Os corpos híbridos e metamórficos se espalham pela cena: amantes com cabeças em forma de frutos, traseiros donde brotam estranhos vegetais. Seres orgânicos nascem do inorgânico. O simbolismo é também híbrido, de natureza mística, alquímica e popular.

Ainda que se utilizando de símbolos alquímicos e esotéricos, a pintura de Bosch antes de qualquer coisa ansiava por uma reforma católica e já prenunciava o revisionismo protestante. Seu Jardim encena uma festa da sensualidade e da carne. Ali se encontra o mundo semeado por Pandora, dominado pelo vórtice da voluptuosidade, mas também pelo comércio simbólico e dádivo que o sexo gerencia (Mauss, 1988) Talvez o pintor holandês tenha camuflado em sua pintura uma Bíblia cátera. Suas referências e alusões revelam, entretanto, a irrupção de simbólicas arcaicas, nos albores da época moderna, o que confirma a capacidade da arte em revelar e transmitir tensões que atravessam épocas.

A CIDMAR TEODORO PAIS

ARTIMANHAS DA PAISAGEM

A impregnação da ficção e de processos ficcionais, na construção de paisagens naturais ou artísticas, é uma evidência que se pode flagrar na cena pública e nas encenações do imaginário que lhes servem de inspiração.

Também é certo que toda paisagem é essencialmente política. A formação do vocábulo, no século XVI, em 1549, na língua francesa, derivada de *pays*, se liga à expansão territorial das coroas europeias. O aparecimento da paisagem como gênero pictural na Europa de fins do século XVI e do XVIII, ratifica a complexidade de sua semântica (Alpers, 1999). A apreensão visual da natureza revelava ainda outras facetas: refinamento da sensibilidade e capacitação para o julgamento estético (ao qual se associava uma modalidade de investimento capitalista – o mercado de telas). Apreciar uma paisagem – antes, como agora – não é um ato neutro de observação desapaixonada.

Paisagens reais investidas de tensões sociais, assim como suas representações estéticas, em obras artísticas e literárias assimilam as consciências e os desejos, ações e sonhos coletivos, transformando espaços físicos em lugares encharcados de subjetividade (Le Bossé), de elementos identitários e afetivos. Paisagens reais e ficcionais são repertórios onde a estetização prolifera.

A estetização pode ser compreendida como uma degeneração, um desvio da experiência estética capaz de causar a dissolução de outros valores (a ciência, a moralidade e a própria arte que lhe serve de modelo). Estetizar pode implicar também o controle sobre a própria imaginação, tanto do produtor quanto do receptor, o que significaria, ao contrário do presumível, veto ao ficcional (Costa Lima, 1989).

Através da leitura da textualização estética dos jardins concebido por Bosch, podem-se constatar os múltiplos conteúdos com que o artista lidou. Os jardins artificiais e fabulosos da tela propiciam a análise crítica da tradição em que a obra e o artista se inserem, bem como a ultrapassagem da noção de paisagem como mero registro panorâmico, abrindo cogitações sobre o imaginário paisagístico. Os elementos ficcionais e estéticos do tema, decorrentes da tradução in-

tersemiótica da paisagem projetada pelo pintor holandês, comprovam a rentabilidade da noção de paisagem para os estudos estéticos. Da pintura para a literatura é só uma questão de escolha do campo onde se pretenda ver o conceito florescer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

BARNES, Trevor J. & DUNCAN, James S. (eds.). *Writing worlds: discourse, text & metaphor in the representation of landscape*. London/New York: Routledge, 1992.

CASTRO, Gustavo de; CARVALHO, Edgard de Assis; ALMEIDA, Maria da Conceição de (orgs.). *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Matrizes da geografia cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

———. *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

———. *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

———. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

———. *Cultura, espaço e o urbano*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

ECO, Umberto. A força do falso. **In:** *Sobre a literatura: ensaios*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. P. 251-276.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. **In:** *Ditos & escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006, p. 412-422.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

A CIDMAR TEODORO PAIS

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Novos Cadernos do Mestrado 1: Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés/Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, 2006.

VIEIRA, Maria Elena Merege. *O jardim e a paisagem: espaço, arte, lugar*. São Paulo: AnnaBlume, 2007.

WARNER, Marina. *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

WELSCH, Wolfgang. Estetização e estetização profunda: ou a res-
peito da atualidade da estética nos dias de hoje. Trad. Álvaro Valle.
In: *Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: UFRGS, 1995, p. 7-22.