

PAISAGEM: ENTRE O MUNDO E A CULTURA*

LANDSCAPE: BETWEEN THE WORLD AND THE CULTURE

Waldir Barreto

Departamento de Teoria da Arte e Música da Universidade Federal do Espírito Santo

RESUMO

Paisagem não é um conceito universal, mas corresponde a uma etimologia e uma história semântica singular e moderna, sendo o resultado de uma construção intelectual, subjetiva, cuja primeira palavra conhecida surge na China do século IV. Formatos latinos e nórdicos surgem paralelos por volta do Trecento, significando o esforço de resumir numa única expressão o sentimento da natureza percebida sinteticamente no tempo e no espaço. Somente com a invenção da paisagem sonora esta sinestesia foi admitida. A partir das experiências futuristas até as pesquisas com as músicas concreta e acusmática, a proposição da paisagem sonora constitui ainda uma etapa para uma epistemologia pós-moderna do conceito de paisagem.

Palavra-chave: Paisagem, Construção Subjetiva, Epistemologia Pós-Moderna.

ABSTRACT

Landscape is not a universal concept, but corresponds to an etymology and semantic history unique and modern, being the result of an intellectual construct, subjective, whose first known word emerges in China of the 4th century. Nordic and Latin parallel formats arise around the Trecento, meaning the effort to summarize in a single expression the feeling of nature perceived synthetically in time and space. Only with the invention of the soundscape that synesthesia was admitted. From the futuristic experiences to the research of the concrete music and acousmatic, the proposition of the soundscape is still a step for a postmodern epistemology of landscape concept.

Keywords: Landscape, Subjective Construct, Postmodern Epistemology.

*Este texto, modestamente reajustado, foi escrito originalmente para a exposição Outubro, que ocorreu na Galeria Espaço Universitário da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória no Espírito Santo, de 3 a 19 de outubro de 2012, na qual trabalharam os artistas Gisele Ribeiro, Herbert Baioco, Marcus Neves e Silfarlem Oliveira.

“El paisaje es un silencio con forma.”¹

Desde que foi concebida, a paisagem é um enigma. Desvendá-lo tem sido um dos grandes motores da história da arte. No Brasil, por sua vez, se tornou uma idiossincrasia. Já nasceu nos “trópicos difíceis” (SCHWARCZ, 2008, p. 19), entre 1816 e 1821, como um verdadeiro problema para Nicolas-Antoine Taunay, quase um impedimento. Desde então, resguardada alguma exceção tardo-impressionista, não deixa de inquietar essa profunda discrepância na nossa cultura pictórica entre a exuberância natural e a timidez paisagística. Sequer Burle Marx parece ter sido capaz de evitar que nossas poucas marinas encontrassem o seu revés corolário no acachapante desinteresse pela paisagem, reiterado, até hoje, pelos sucessivos desdobramentos nacionais das linguagens contemporâneas importadas durante as décadas de 1960 e 1970. À boa difusão que a *Minimal Art* encontrou no Brasil, só se compara, talvez, a enorme restrição à *Land Art* e aos chamados *Earthworks*. Então, quer dizer que estivemos durante todo este tempo de costas para a natureza? Não creio. Talvez, exageradamente dentro. Quem sabe, inclusive, o rabugento de Aix-en-Provence, se tivesse viajado tanto como Gauguin, teria dito sobre os brasileiros algo parecido ao que resmungava de seus vizinhos camponeses: “eles não veem

1 Primeiro verso do poema de juventude “*El paisaje es un silencio*” (1917-8) do poeta e dramaturgo andaluz Federico García Lorca (1898-1936) [LORCA, Federico García. *Poesía inédita de juventud*. Edición de Christian de Paepe. Madrid: Cátedra, 1994]. En el jardín de las toronjas de luna: antología poética esencial, 1918-1935. Editado por Andrés Soria Olmedo. Sevilla: Renacimiento, 2008; p. 38. Também epigrafa o catálogo dedicado à sessão pedagógica do *Abramovic Method Workshop* realizado na Fundación Montemedio Arte Contemporáneo em 2004 [BLÁZQUEZ, Jimena; et alii. *Cleaning the house*. Vejer de la Frontera (Cádiz): Fundación NMAC, 2007].

o monte Sainte-Victoire”. Paisagem exige afastamento.

É possível, também, que a perspectiva temperada não tenha se adaptado totalmente à prospectiva tropical. O fato é que este tema, pejorativamente iluminista, nunca foi uma grande questão para nós, nem matemática, nem emocional. Por isso, talvez, o nosso ambiente acadêmico e o nosso mercado editorial estejam mais uma vez por chegarem atrasados a mais esta tomada de consciência pós-moderna, da qual a Europa já amadurece desde o pioneirismo alemão de Joachim Ritter (1963) e italiano de Rosario Assunto (1973), até os desenvolvimentos franceses de Augustin Berque (1994), Alain Roger (1997), Jean-Marc Besse e Anne Cauquelin (2000), para citar somente alguns exemplos. A nossa honrosa exceção ainda é o geógrafo baiano Milton Almeida dos Santos (1978) (RITTER, 1963).

Antes de darmos o passo atrás na ideia de paisagem, dois postulados precisam ser fixados. O primeiro: paisagem não é um conceito universal, tampouco extemporâneo. Ao contrário, corresponde a uma etimologia e uma história semântica surpreendentemente singular e moderna. Sua origem obscura, no entanto, associada à indeterminação epistemológica do termo e, principalmente, à pródiga utilização que recebeu em variadas disciplinas e narrativas a partir do século XVII, eruditas e prosaicas, costuma nos fazer pensar equivocadamente que esteve desde sempre aí. Para alguns, esta hipersaturação do termo já exige, inclusive, uma nova palavra.² Trata-se de um fenômeno que se dá em todos

2 *Omnipaysage* foi o termo criado em 2009 pelo professor da Escola Superior de Paisagem, Engenharia e Arquitetura de Genebra, Michael Jakob, como uma acusação de que “não existe mais lugar sem paisagem” (JAKOB, Michael. *Le paysage*. Gollion: Infolio, 2008).

os idiomas, mas em nenhum outro, como no inglês, termos como *omnilandscape* parecem fazer tanto sentido, sobretudo depois que o radical *scape* “abandonou a terra”: para cenários concretos, *seascape*, *cityscape* ou *streetscape*; para cenários imaginários ou virtuais, *dreamscape*, *mindscape*, *cyberscape* (de Salvador Dalí até Eduardo Kac); para a arquitetura e a urbanística, *interiorscape*, *interscape*; *groundscape*; para James Turrell, *skyscape*; já para Raymond Schafer, *soundscape*. Não pára aí. Há ainda *playscape*, *cloudscape*, *nightscape*, *mediascape*, *moonscape*, *jobscape*, *plotscape*, *languagescape*; *timescape*... *Californiascape*! Chega-se, inclusive, a quase o título de uma disciplina: *artscape*. (GALOFARO, 2003).

Deve-se acrescentar que paisagem é aquele tipo de temática cuja dimensão existencial não poderia escapar à onda niilista e historicamente atávica de teses, artigos e publicações de toda ordem, que acusam uma percepção típica das transições culturais: a percepção do fim. Os franceses já a chamaram certa vez de *fin-de-siècle*. Apesar das profecias de *Berlin-Dada* — “a arte está morta” — e de *La nausée* de Jean-Paul Sartre, um importante pioneiro deste *Zeitgeist*³ pós-moderno é o já celebrado *L'arte moderna: 1770-1970*, de Giulio Carlo Argan. Sua primeira edição florentina de 1970 apresentou a excepcional conclusão de sua polêmica tese historicista, resumida no capítulo sobre *La crisi dell'arte come “scienza europea”* (A crise da arte como “ciência europeia”). Argan ocupa este lugar

³ *Zeitgeist* é um substantivo que se estabeleceu como um termo da filosofia que afere uma espécie de “psicologia social” dominante, sobretudo depois do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Formado por *Zeit* (tempo) e *Geist* (espírito), supõe que o “espírito do tempo” seja o sentimento de uma época, o pensamento de um momento histórico, o clima intelectual, moral e cultural geral de uma era.

propositor porque foi o pensador que mais coerentemente soube fundamentar, em uma tese sobre história da arte, o diagnóstico de 1936 deixado inacabado por Edmund Husserl sobre a história da filosofia, posteriormente publicado como *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* (A crise da ciência europeia e a fenomenologia transcendental: uma abordagem da filosofia fenomenológica). Claro, à base de ambos, e também de *Berlin-Dada* e Sartre, figurará sempre a vitória napoleônica sobre os prussianos nas batalhas de Jena e Auerstedt em 1806, que fez Hegel considerar que a “história” havia terminado. O fato é que, a todos estes, se seguiram vários óbitos.

Em 1980, o italiano Gianni Vattimo publicou o seu ensaio *Morte o tramonto della'arte* (Morte ou declínio da arte), o qual cinco anos mais tarde integraria o livro com o assertivo título *La fine della modernità* (O fim da Modernidade). Daí em diante, os títulos jamais voltariam à precaução de Husserl ou Argan. Numa edição alemã de 1983, Hans Belting divulga uma de suas conferências no pequeno, mas poderoso, *Das Ende der Kunstgeschichte?* (O fim da história da arte?), fortemente inspirado pelo polêmico *L'Histoire de l'art est terminée* (A História da Arte acabou) de Hervé Fischer de 1979. Quase simultaneamente, mas sem tê-lo lido previamente, Arthur Coleman Danto publica o badaladíssimo artigo *The end of art* (O fim da arte). Em 1986, os franceses Guy Hocquenghem e René Schérer falam sobre uma “depressão da idade política”, cujo destaque editorial será dado somente a Francis Fukuyama, quando sacode o mundo acadêmico em 1992 com *O fim da história*, exatamente no mesmo ano em que Richard O'Brien escreve *O fim da geografia*. Logo em 1997, até o mais sóbrio teórico da cultura, Paul Virilio, vai publicar o seu

Fim da história ou fim da geografia? Um mundo superexposto, mais ou menos ao mesmo tempo em que o cientista político Bertrand Badie lança *O fim dos territórios*. Portanto, não poderia faltar alguém que também matasse a paisagem. Assim o fizeram François Dagognet, François Guéry e Odile Marcel, afirmando “*le paysage appartient au passé*” (DAGOGNET, 1982, p. 32).

Muito bem, viva ou morta, passado ou presente, o que nos importa aqui é que paisagem não constitui propriamente uma coisa, senão uma coisificação. Não é um objeto, mas uma objetivação, ainda que deste processo resulte uma coisa ou um objeto. Então, o que exatamente esta designação coisifica ou objetiva? Exatamente, aquilo que ela não é a princípio, a natureza. E como se dá este processo? Definitivamente, não é uma fatura, nem uma captura. Decerto, se pode, em algum nível, modelar e modificar a natureza, imitando-a, reproduzindo-a e recriando-a. No entanto, uma paisagem, para existir, não exige ser *feita*, não demanda nenhuma técnica, tampouco pode ser cooptada, como se já estivesse aí. A natureza (o mundo), para tornar-se a coisa ou o objeto da paisagem, não necessita ser fisicamente interferida, ou material e concretamente constituída. Paisagem é o “projeto de um mundo humano” (FERRIOLO, 2002), o resultado de uma operação mental, uma construção intelectual. É um conceito, fruto de uma ideia. Paisagem é, em suma, um conceito de natureza. Ela não é e nem será a natureza, senão o seu suposto.

Por sua vez, este suposto possui dois aspectos básicos. O primeiro é que todo conceito é uma forma, e vice versa. Todo conceito delimita. Toda forma constitui. Desde Aristóteles até a *Gestalt* (talvez, com exceção apenas do empirismo de Sir Francis Bacon), *forma* é aquilo que as leis do pensamento constituem quando estabelecem entre os dados múltiplos

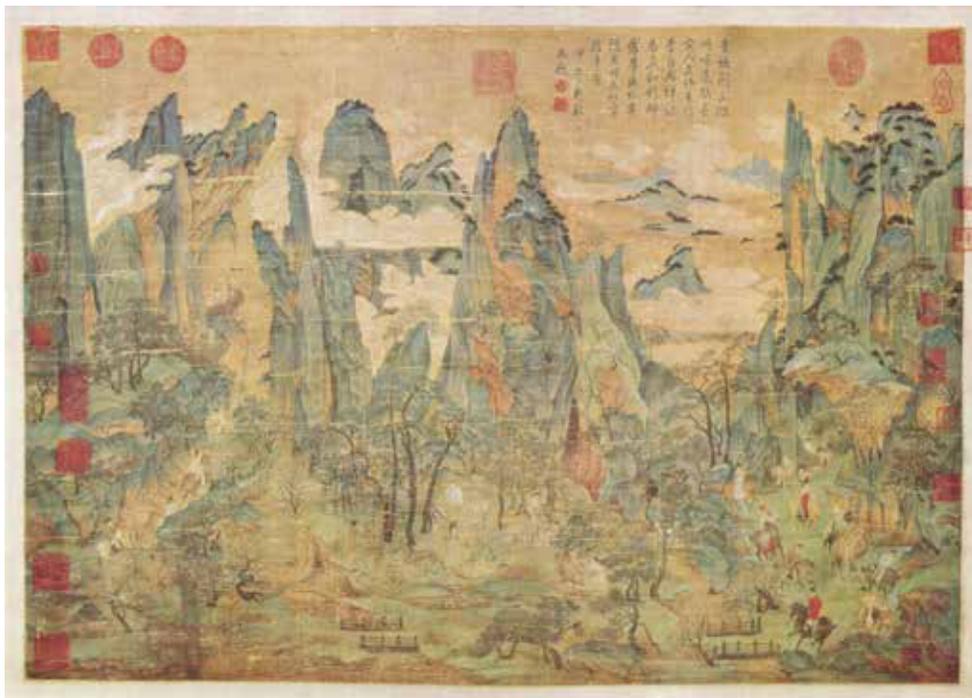
da percepção, apresentados pelos sentidos, as relações que permitem compreender estes mesmos dados como uma imagem. Quando dizemos que esta ou aquela natureza “forma uma paisagem”, na verdade, somos nós que a estamos *informando*. O segundo aspecto é que *conceito* é uma palavra que aparece na filosofia alemã durante o século XVII como uma tradução do participio passado do verbo latino *concipere*, que significa tomar para si, acolher e reter uma ideia ou um sentimento. Muito genericamente, então, passando de Leibniz a Wolff, e deste a Kant, sobretudo a Baumgarten, depois Fichte, Schelling, Hegel, chegando, não sem variações, até Husserl e, portanto, à corrente fenomenológica pós-moderna, tanto conceito como forma referem-se à representação de algo a partir dos afetos gerados pelas sensações que causa. Precisamente, paisagem não é mais do que uma ideia acerca da natureza, cuja afecção se expressa como imagem; ou seja, é um conceito de natureza determinado por um sentimento. Não deve parecer estranho que o termo paisagem conserve até hoje o essencial daquele primeiro esforço documentado na história da cultura, qual seja, o de reunir, simplificar e reduzir, numa única ideia sintaticamente expressada (único conceito, única forma), o sentimento gerado pelo ostensivo diverso informe e irrepresentável da natureza.

Enquanto se desarticulava o derradeiro Império Romano, ainda dominado pela literatura religiosa e antinaturalística bizantina, surgia na China da virada dos séculos IV e V o primeiro termo genérico conhecido dotado da pretensão consciente de nomear este sentimento desperdado pelo conjunto disperso dos dados percebidos na natureza. Em certa medida, porque nem as línguas helênicas, nem as latinas, e muito menos as semitas, haviam até então sido capazes, tido o interesse ou sentido a necessidade

de criar uma expressão equivalente (BERQUE, 1994). Apesar das profusas descrições em quase toda a poesia latina dos clérigos vagantes, faltava ainda o verdadeiro sentido de paisagem ante a natureza. Foi de modo surpreendentemente simultâneo, mas independente, que esta novíssima referência a cenários naturais surgiu clarividente nos poemas de Tao Yuanming (365-427) e, sobretudo, de Xie Lingyung (385-433). Neles, se agregava à objetividade do caráter descritivo tradicional da linguagem topográfica uma inédita faceta narrativa completamente subjetiva e sentimental. Não meramente coincidentes, ainda, surgem, na mesma China, os primeiros desenhos pintados que se poderia dizer propriamente paisagísticos. A partir desta nova visão, imediatamente difundida, cria-se pouco depois no vocabulário chinês a incrível palavra genérica *shanshui*. Com ela se constitui, de modo inédito, uma contração que reúne, simplifica e reduz tudo o que se refere à *shan* (rocha, monta-

nha) e tudo o que se refere à *shui* (água, rio) (ORTEGA, 1997). Quer dizer, tudo o que simboliza a estabilidade do espaço e a dinâmica do tempo. Como esta palavra chinesa começará a se fixar somente a partir do século VI ou mais, sua amplitude nunca possuiu correspondência no latim clássico, que se desdobrou em inúmeras variações do *amœnitas locorum* (lugar ameno) citado por Cícero até as línguas neolatinas encontrarem a sua justa aproximação: *paesaggio*, *paysage*, *paisaje*, *paisagem*.

A avassaladora potência desta nova palavra (mais exatamente, da ideia que ela continha) estava mais amplamente na sua capacidade polisêmica e sem precedentes de referir, para além do descritivo, e numa única proclamação sintética, o todo relacionado à dimensão espacial de *shan* e o todo relacionado à dimensão temporal de *shui*. Bem, é claro que a intuição propriamente dita de paisagem é muito mais arquetípica, e certamente não nasceu nesta circunstância chi-



Li Zhaodao (atr.): "Viagem do Imperador Minghuang a Shu", 670-730 [Musée National du Palais]

nessa tão tardia da cultura. A alegação seminal de natureza como unidade, por exemplo, permeia quase todas as religiões, desde as suas origens, como o principal objeto de seus deuses. Porém, é somente nesta conturbada China pré-taoista dos Dezesesseis Reinos que ela ganha dois alcances decisivos. Primeiro, ela torna o espetáculo sagrado do mundo uma coisa ao mesmo tempo profana e pessoal. Segundo, ela se torna uma ideia pessoal, mas reversivelmente comunicável. *Shanshui* era capaz de compartilhar um sentimento antes completamente tácito, silente e indescrevível. Numa só palavra, foi possível uma espécie de tradução do sentido eterno de sucessão e do sentido infinito de extensão, percebidos dispersos na natureza, em uma combinação sintética das duas condições subjetivas da mente humana necessárias à coordenação inteligível de todas as coisas sensíveis do mundo, o tempo e o espaço. Em Kant, o tempo é a *forma* do sentido interno, enquanto o espaço é a *forma* do sentido externo. Juntos, constituem a sensibilidade, cuja afecção tem a função de *informar* ou *imaginar* a natureza (realidade). Sem dúvida, como disse antes, se trata de uma intuição que existe desde quando não se pode determinar. No entanto, somente com os chineses, por primeira vez, a expressão *shanshui* (ou “paisagem”) surgiu como inédita unidade semântica capaz de exprimir sinteticamente o sentimento despertado pela natureza percebida de uma só vez, no tempo e no espaço.

Há, nesta constatação, uma sutileza, já sugerida. O que evitou que o alcance da palavra ficasse restrito a uma mera indicação da junção física ou nominal dos variados elementos que formam o conjunto disperso dos dados percebidos na natureza foi, justamente, o fato de que estes dados, juntados na ideia construída pelos poetas, deixavam de ser aquele conjunto disperso de dados estritamente físicos e nominais.

Esta classe de conexão subjetiva entre os dados desconexos percebidos na natureza, então dita numa nova palavra, deixava de significar uma conexão “de fato” (sensível e motora), mas passava a expressar uma conexão, digamos, “de direito” (intelectual e volitiva). Tal conexão, a princípio, não corresponde a nenhuma lei natural que as prescreva. A que critérios, então, obedece? (E isso significa, inclusive, perguntar sobre a condição não meramente imaginária do tempo e do espaço como princípios, como fundamentos originários, como dados *a priori*.) Isso é uma questão que nos exigiria olhar demoradamente para as origens da religião, da poesia e da simultaneidade entre ambas. Por suposto, aqui não é oportuno, nem pertinente. Basta-nos reter, por agora, que operações subjetivas de *conformação* sintética do mundo, através de conceitos ou imagens (como de paisagem), constituem algo fundamentalmente diferente da percepção e do pensamento, mas que, desde os pré-socráticos, será investigado como uma espécie de interseção entre os dois. Este “algo”, distinto dos sentidos e do entendimento, mas cujo poder de transformar a percepção dispersa em imagem unificada funciona como uma ponte entre ambos, foi repetidamente nomeado na tradição ocidental como *imaginação*. Aristóteles já afirmava que “a imaginação não ocorre sem percepção sensível e tampouco sem a imaginação ocorrem suposições” (ARISTÓTELES, .2006, p. 110). Ou seja, não se dá imaginação sem sensação, mas tampouco se dá juízo sem imaginação. Guardemos, então, apenas a alegação de que paisagem não é algo que se perceba, mas que se imagine.

Contra o arraigado sistema fundamentalmente antiestético de origem platônica, moralidade cristã, fundamentos cartesianos e justificativa leibniziana, que manteve até o século XVIII a imaginação fora do processo de constituição

do saber (e, conseqüentemente, em segundo plano a disciplina que dela se ocupou, a Estética), o irlandês Edmund Burke (1729-1797) foi o primeiro a afirmar que: “segundo me consta, as faculdades inatas do homem que se relacionam intimamente com os objetos exteriores consistem nos sentidos, na imaginação e no juízo”. (BURKE, 1993, p. 23) Ao mesmo tempo, foi também o primeiro a dizer que gosto se discute, sim. Afinal, gostar é também um esforço de subsumir a normas, portanto, de julgar, o que, por sua vez, exige a crítica. Burke propunha um sistema revolucionário em que a faculdade de imaginar ocuparia um lugar inédito e decisivo na tarefa de preparação do julgamento, ou seja, de crítica. Neste novo sistema, cabe à imaginação representar reunido aquilo que se apresenta separadamente aos sentidos. Esta propedêutica permite, enfim, que a faculdade de pensar possa então cumprir a sua tarefa de mediar o conhecimento e o raciocínio, ou seja, possa julgar.

Ao contrário do que pregava o racionalismo franco-alemão, para este sensualismo anglo-saxão de Burke, a imaginação não copia e nem imita os dados sensíveis do mundo, que a ela se apresentam variados e dispersos desde os sentidos, mas os re-presenta. Quer dizer, a imaginação os apresenta uma segunda vez, agora como imagens (organizadas) ao pensamento. A peculiaridade deste processo de saber é que esta representação (futuras formas ou conceitos) não só conserva os efeitos gerais produzidos pelos estímulos sensíveis, como ademais os aumenta, diminui, estende, contrai, acelera... os transforma. No que se refere à natureza, são exatamente este aumento e estas diminuição, extensão, contração, aceleração e transformação que *shanshui* passou revolucionariamente a nomear. Isto também era, precisamente, a dificuldade que o racionalismo de tradição carte-

siana tentava evitar, tal como ficou iconizada na ambígua alegação com que Leibniz justificava o gosto: esse “não sei o que”. No entanto, isto também foi, precisamente, a possibilidade que Burke legou à Estética: o juízo de gosto. A base deste legado estava na propriedade que possui a imaginação de tirar os efeitos primários (as sensações) de sua pressuposição natural e instintiva, para então introduzi-los no âmbito dos supostos culturais e volitivos (os sentimentos e o entendimento). Ou seja, a imaginação passou a ser a ponte imprescindível na transição do instinto à moral.

Ainda que como consideração individual e subjetiva, a imaginação burkeana mostrou-se capaz de justificar o sentimento (e o seu juízo de gosto) de modo tão válido como as leis gerais e objetivas do entendimento. Como se pode notar, este sistema logo se tornaria o centro da crítica kantiana. Contra Leibniz, Locke e Newton, coube então a Kant demonstrar que a quantidade do mundo é compreensível somente como qualidade, conforme Henri Bergson ou Gaston Bachelard iriam, cada um a seu modo, radicalizar. Já no século XX, será Heidegger quem demonstrará que, desde Kant, é a imaginação que junta o diverso de um objeto dado informalmente através dos sentidos. Ela é a ponte imprescindível na transformação da quantidade da natureza em qualidade de paisagem. “Nada é bom ou mau, a não ser por força do pensamento”, disse Hamlet a Rosencrantz. No entanto, nada é pensável, a não ser por força da imaginação, esta “função cega, embora imprescindível, da alma, sem a qual nunca teríamos conhecimento algum” (KANT, 1989, p. 109), poderia Kant ter completado Bacon (personalidade que, até hoje, ainda serve à polêmica se ele e William Shakespeare eram ou não a mesma pessoa).

Esta alma não é translúcida. Possui a propriedade opaca de velar o bruto. Esta é a mais

fundamental de todas as contradições entre o ser e o nada; dito de outra forma: entre a existência, como fato humano, e a essência, como fato metafísico; entre a linguagem e a experiência. A linguagem substitui e cala a experiência, assim como a existência substitui e esquece a essência, e o ser substitui e oculta o não-ser. Ou um, ou outro, já resumira Shakespeare (ou Bacon?). Ali onde há linguagem não pode mais haver experiência, porque, a partir de então, toda experiência será uma mediação da linguagem. O Jung hegeliano afirmava que dizer “deus” é imediatamente negá-lo. Deus não pode ser dito, além de experimentado. Deus não pode existir, além de poder existir. A principal e única epifania possível é o não-ser. Neste exato mesmo sentido iconoclasta de que todo nome de Deus é, negativamente, o sinal de uma *ausência*, a ausência do Absoluto, ver uma paisagem é, negativamente, não ver o *espaço*, cegar-se à Totalidade.

Analogamente à ideia de Deus, a ideia de paisagem é um esforço continuado de representação do Total (no caso, do espaço-tempo natural) em um nome (como na poesia chinesa), uma forma (como na pintura flamenga) ou uma medida (como na geografia). Não é nenhuma surpresa que, com o tempo, os chineses acabaram relegando *shanshui* a uma espécie de desuso reverencial. Diante das mais variadas conformações possíveis, o termo foi atropelado por tantos outros designativos da ideia de paisagem quanto as vocalizações semitas para designar a ideia de Deus, segundo as mais variadas presidências. Os judeus relegaram, a partir do século III a.C., o impronunciável הוה-הי⁴ a uma espé-

cie de interdição reverencial. Semanticamente aparentada a “deus”, paisagem é o inumano do espaço dinâmico, variado e infinito, unificado dentro dos limites estáveis em que me é possível viver. Quer dizer, dentro daqueles limites básicos da cognição, da apetição⁵ e do gosto, em que a minha alma (no sentido estritamente kantiano: *Gemüt*), mesmo opaca, ainda pode saber, agir e, enfim, algo esperar. Paisagem é o espaço-tempo animado.

Daí, que alma, ser, existência, linguagem, deus ou paisagem tendem ao *ethos*, ao câno-

suprema das religiões judaico-cristãs sem dizê-lo.

Em certa medida, deveria estar válido, sobretudo hoje, quando o progressivo desuso fez com que as novas línguas perdessem a mera capacidade de sequer tentar pronunciá-lo corretamente.

“Enquanto apascentava os carneiros de Jetro – seu sogro, sacerdote de Madiã –, Moisés chegou, pelo deserto, ao ‘monte de Deus’, o Horebe. Foi ali que ele viu ‘uma chama de fogo que saía do meio de uma sarça’ e ouviu alguém chamá-lo pelo nome. Alguns instantes mais tarde, Deus se deu a conhecer como ‘o Deus de teu pai, o Deus de Abraão, o Deus de Isaac e o Deus de Jacó’ (Êxodo, 3:6). Moisés, porém, pressentiu que estava diante de um aspecto desconhecido da divindade, ou até de um novo deus. Acata a ordem de ir ao encontro dos filhos de Israel e diz-lhes: ‘O Deus de vossos pais me enviou até vós.’ Mas se eles perguntassem qual é o seu nome, que lhes havia de responder?’ (3:13). Então Deus disse-lhe: ‘Eu sou aquele que é (*’ehyèh ’ásèr ’ehyèh*)’. E ensinou-o a dirigir-se aos filhos de Israel nesse termos: ‘Eu sou’, me enviou até vós’ (13:14)”. ELIADE, Mircea. *Historia das crenças e das ideias religiosas. Volume I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis*. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 176.

5 “A ação do princípio interno que provoca a mudança, ou a passagem de uma percepção a outra, pode ser denominada Apetição. É verdade que o apetite não pode sempre alcançar completamente toda a percepção à qual tende, mas sempre obtém alguma coisa, chegando a percepções novas”. LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. A monadologia ou princípios da filosofia. In: GALLAS E SOUZA, Fernando Luiz Barreto (Org. e Trad.). *Leibniz. A monadologia e outros textos*. São Paulo: Hedra, 2009, § 15, p. 27.

4 “YHWH” (ou, latinizado, “JHVH”; dito *Yahweh*, *Yahvé*, *Jah*, *Yavé*, *Iehová*, *Jehovah* y *Jehová*): tetragrama impronunciável presente no Antigo Testamento e formado por quatro consoantes hebraicas (de origem aramaica) que pretende referir o nome da deidade

ne e, portanto, ao Belo; enquanto bruto, nada, essência, experiência, YHWH ou espaço e tempo separados tendem ao *pathos*, à exceção e, portanto, ao Sublime. Estas duas tendências se distinguem e se intersectam na enorme porosidade entre a cultura clássica antropocêntrica da *polis* grega, depois romana, e a cultura decorativa excêntrica do deserto semita, depois judeu. A acomodação histórica da ideia de natureza como paisagem nesta dialética civilizatória correspondeu respectivamente a duas formas antitéticas de ver o mundo, herdadas desde aquela permeabilidade (sobretudo, alexandrina) entre as duas grandes culturas, e que diametralmente se desenvolveram no norte e no sul da Europa. No entanto, para que surgisse no Ocidente uma

unidade semântica capaz de exprimir sinteticamente o sentimento despertado pela natureza, percebida de uma só vez no tempo e no espaço, foi preciso que o léxico europeu, quase dez séculos depois da poética chinesa, superasse, antes, o arraigado nominalismo de base, que caracterizou e definiu toda a escolástica medieval.

A palavra *land*, no dialeto neerlandês, significava originalmente “grande extensão de terra”, assim como no alemão e no inglês, cujo correspondente italiano era *paese*. Tanto no norte escandinavo e flamengo, como no sul provençal e italiano, ambos os significados de “grande extensão de terra” foram simultaneamente estendidos à ideia de “país” (parecida à atual) com a gradual formação das nações europeias entre



Konrad Witz
(1400/10-
1444/47): “La
pêche miracu-
leuse”, 1444
[Musées d’Art
et d’Histoire de
Genève]

os séculos VII e XV. Do mesmo modo, e durante o mesmo período, tanto no contexto setentrional, como no meridional, ambos os termos estenderam os seus alcances semânticos com o acréscimo de adendos, que redefiniam a função nominativa de país como “lugar” para uma função identitária de país como “aspecto do lugar”. Assim, *schap*, na Flandres do final do século XIV, por exemplo, uniu-se a *land* para designar um tipo relativamente novo de quadro que, por não se encaixar em nenhuma categoria até então conhecida, dificultava sobretudo o comércio destas novas pinturas representando uma região, um país. Logo depois, este novo tipo de representação da natureza como tema principal de uma pintura, já esboçado desde 1444 na extraordinária *Der wunderbare Fischzug* de Konrad Witz (“O milagre dos peixes”, considerada a primeira “paisagem” realista da história ocidental), é definitivamente institucionalizado na chamada *Donauschule* (Escola do Danúbio) pela atuação de gravuristas como Albrecht Altdorfer (1480-1538) e Wolf Huber (1485-1533).

A nova palavra, com a sua nova função, fez expandir a partir da Baviera, inclusive, o próprio significado apenas de “região”, que *landschaft* apresentava no alemão desde o século VIII. Muito semelhantemente, entre os Apelinos, o sufixo *aggio* se une a *paese*, fazendo com que a etimologia latina de *pagus* (aldeia, no sentido plebeu, *paganus*) fosse muito além do simples ato de *pagar* ou ter uma terra, chegando ao sofisticado ato de contemplar ou sentir esta terra (MADE-RUELO, 2006). *Schap* e *aggio*, como sufixos formando novos substantivos, passavam ambos a denotar uma ação correspondente ao verbo ou ao substantivo original. Um bom exemplo é *linhagem*, primeira palavra a apresentar o sufixo *agem* no português, passando a designar por volta do século XII, respectivamente, tanto uma reunião ou sucessão de linhas, como o próprio

ato ou resultado de alinhar (de *linun*, ou de *famulus, stirps*).

A partir de Flandres, e chegando ao *Quattrocento* veneziano (paralelamente à invenção do que Erwin Panowsky chama de *Raumkasten*: cubos espaciais (ROGER, 1997, p. 64)), paisagem se torna um termo europeu com a dupla função de referir um tipo novo e específico de quadro (que se tornará gênero pictórico com as academias) e o campo visual ao qual se lhe atribuímos um determinado juízo puramente estético, de gosto (cujo sentido, sem a palavra, já estava claramente expresso na Itália por volta de 1350, na carta que Petrarca, “um dos primeiros homens inteiramente modernos”, dedica à sua escalada ao Mont Ventoux, na Provença, em 26 de abril de 1336 (BURCKHARDT, 1991, p. 218-222), exatamente do mesmo modo como Lingyung havia dedicado o seu poema à caminhada aos montes Kuaiji, hoje Shaoxing, a leste da China, quase mil anos antes). De um modo tão diferente do chinês *shanshui*, mas minimamente correlato, o termo paisagem desponta na Europa com a sua dupla significação para também designar não a natureza, mas uma sua afecção; não o país, mas um “país na tela ou na visão”: uma natureza sentida, um país imaginado.

Desta forma assim tão resumida, enfim, a origem germânica que dará surgimento medieval à palavra alemã *landschaft*, fonte direta do neerlandês *landschap* e, mais tarde, do inglês *landscape*, equivale à origem latina que dará surgimento romano à palavra italiana *paesaggio*, fonte direta do francês *paysage* e, mais tarde, do português *paisagem*. Mais do que isso, à raiz germânica de *landscape* corresponde uma arqueologia escandinava de passado céltico, ideário místico e desdobramento helenístico-bizantino. Em contraposição, à raiz helena de paisagem corresponde uma arqueologia ática de passado grego, ideal filosófico e arremate



clássico-romano.

Séculos depois, a arquetipia de um mundo hostil e misterioso, que engendra o surgimento de uma palavra germano-anglo-saxônica para o sentimento da natureza, resultará no *Sturm und Drang* dos alemães, premissa histórica da anticlassicidade romântica, cujo princípio psíquico do “homem nórdico” em relação à natureza que a ela corresponde, de afastamento e defesa, servirá de principal argumento à hipótese da *Einführung* e da *Abstraktion*. Deste cume, pode-se vislumbrar desde uma elevada solidão melancólica, na paisagem mítico-praiana de Caspar David Friedrich (1774-1840), até um heroico plantio de sete mil carvalhos, na utópica paisagem simbólico-urbana de Joseph Beuys (1921-1986), ou ainda uma existencial presença sempre ausente, na paisagem erma de Hamish Fulton (1946-).

Por outro lado, a arquetipia de um mundo dócil e codificável, que engendra uma palavra latina para o mesmo sentimento, resultará na *Manufacture Royale des Gobelins* de Versalhes, premissa histórica do academismo neoclássico, cujo princípio psíquico do “homem mediterrânico” em relação à natureza que a ela corresponde, de aproximação e convívio, servirá ao mesmo argumento hipotético da tese doutoral de Wilhelm Worringer, defendida em 1907. Deste belvedere, pode-se avistar desde o teatro natural geometrizado, na paisagem ideal de Jean



À Esquerda. Caspar David Friedrich: “Riesengebirge”, 1835 [The State Hermitage Museum]

À direita. Hamish Fulton: “Broken Wook mountain skyline”, 2008 [Galerie Torri, Paris]

-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), até a “*language of equilibrium*” da ilha veneziana de San Lazzaro, na paisagem em neon de Joseph Kosuth (1945-), ou ainda os desenhos-lugares, na paisagem cartografada de Dennis Oppenheim (1938-2011).

O segundo postulado que precisamos predispor, bem mais simples, e complementar ao primeiro, é o de que paisagem, apesar da atual incerteza do termo, é um conceito genuinamente estético, mas não é, por isso, o resultado de um fenômeno exclusivamente ótico. Decerto, se a Estética possui um objeto de estudo, este objeto é a imaginação, não a visão, ou qualquer outro sentido. Para mantermos um mínimo de fidelidade à obra deixada inacabada por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), aceitemos que a *Aesthetica* é a disciplina que se contrapõe à Lógica e se destacou da Metafísica e da Ética, tal como a estas vinha subsumida desde Platão, Aristóteles e Plotino.

Baumgarten não tratou da cognição, nem da sensibilidade, propriamente dita, mas do conhecimento sensível. Ora, o objeto cognitivo dos sentidos, o objeto estético, é a imagem, este produto da imaginação. Só se poderia aceitar uma definição de paisagem como “um conjunto de valores ordenados em uma visão” (CAUQUELIN, 2007, p. 16), se se compreendesse de antemão que *visão* diz respeito a uma ope-

À Esquerda.
Jean-Auguste-
Dominique Ingres:
“Le casino de
l’Aurore de la villa
Ludovisi”, 1806
[Musée Ingres,
Montauban]



À Direita. Joseph
Kosuth: “The
language of equili-
brium”, 2007
[Ilha di San Lazzaro
degli Armeni, Bienal
de Veneza]



ração sensível mais ampla do que um estímulo meramente ótico. Diante do reconhecimento de que toda paisagem é uma imagem, há que reconhecer-se que não se trata de uma imagem necessariamente olhada. A imagem é constituída pela imaginação a partir de dados sensíveis que podem ser óticos, auditivos, táteis, olfativos, gustativos, mas também mnemônicos, arquetípicos, psicológicos, neurológicos, ou tudo isso conjugado em “*engrammas* da experiência emotiva” (CHECA, 2010, p. 140),⁶ como tratava

6 Abraham Moritz Warburg (1866-1929) recolheu esta palavra do vocabulário científico de seu tempo. De acordo com a definição proposta pelo biólogo alemão Richard Wolfgang Semon (1859-1918) em seu estudo *Die Mneme: als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, publicado em Leipzig em 1920, cada evento experiencial é, em princípio, capaz de atuar sobre a “substância irritável”, i.e., sobre o material celular potencialmente predisposto, de modo anelo deixar um rastro: o “*engramma*”, uma espécie de correspondente físico da recordação. A análise que Semon aplicara ao sistema nervoso foi estendida e ajustada por Warburg ao sistema cultural. Para ele, “*engramma*” é a marca —símbolo e imagem— em que se reconhece uma carga de energia e experiência emocional suficientemente sobrevivente na memória cultural como um sinal persistente. *Zum Bild das Wort* (da imagem à palavra) era um dos lemas do método investigativo de Aby Warburg, destacando a necessidade de se restaurar

Aby Warburg —talvez, a mais urgente ontologia da ideia de paisagem. Não é coincidência que todo som é virtualmente ótico, na mesma medida em que toda visão é virtualmente sonora. Paisagem é também uma sinestesia, “pois seria na verdade surpreendente que o som *não pudesse* sugerir a cor, que as cores *não pudessem* dar a idéia de uma melodia, e que o som e a cor fossem impróprios para traduzir idéias” (BAU-DELAIRE, 1999, p. 31), como a de paisagem, e vice versa.

Possivelmente, o início das emissões de rádio na Itália de 1924 tenha constituído um dos eventos mais decisivos para um desdobramento pós-moderno da sinestesia e da apetição na linguagem artística. Suas consequências foram definitivas para a transição de uma ideia ainda profundamente visual (chinesa, flamenga e florentina) de paisagem, a qual Cauquelin dedica sua análise, para outra ideia mais “expandida” do conceito (no sentido historicista com que Rosalind Krauss se referiu à escultura moderna), “móvel” (no sentido hermenêutico com que Warburg se referiu às imagens e à própria história da arte), ou ainda “rizomática” (no sentido epistemológico em que Deleuze e Guattari se referiram à estrutura do conhecimento). Dentre

uma ligação alquímica entre a imagem e a palavra.

as vanguardas do início do século XX, o rádio se tornou o elemento imediatamente fundamental de criação e difusão para as teorias futuristas (manifestos), cuja principal característica era a recuperação dos componentes acústicos essenciais da palavra. O pioneirismo foi de “*zaum*”, transcrição possível para a “selvagem, flamejante e explosiva” palavra russa, criada pelo poeta futurista Aleksei Kruchenykh em 1913. Sua função era a de nomear e definir os primeiros experimentos linguísticos com o simbolismo sonoro das palavras. O máximo de difusão se deu entre 1916 e 1920, contaminando as artes plásticas, a literatura, a teoria, o *design*, mas sua influência chegou viva ao *Nouveau Réalisme*, à *Pop Art*, e ao *Fluxus*.

Nesta esteira “zaumista”, e depois de inúmeras pesquisas iniciais sobre poesia sonora,⁷ o exemplo mais significativo da radiofonia futurista é, sem dúvida, o *Manifesto Futurista della Radio*, assinado em 1933 por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), líder fundador do movimento, e por Giuseppe (Pino) Masnata (1901-1968).⁸ Apesar de publicado na edição de 22 de setembro do jornal de Turim *La Gazzetta del Popolo*, sua principal apresentação foi na inusitada transmissão radiofônica de outubro de 1933. Continha uma das mais avançadas predições futuristas, a de um meio ambiente original que, com base na potencialidade sonora da palavra, supunha a correspondência sinestésica entre

ouvido e olho, auditivo e ótico, sonoro e visual (além de demais sentidos). Neste conjunto, a contribuição mais radical, inovadora e provocante de Marinetti à linguagem radiogênica e, mais além, a toda arte sonora produzida no século XX, deveria ter sido a sua revolucionária série de cinco dramas do que ele chamava de “teatro radiofônico”, concebidos como justaposições de sons captados em espaços distintos para, acomodados no suporte eletrônico, dar surgimento a um espaço novo, uma realidade nova, uma natureza nova.

Eis as cinco peças. *I silenzi parlano fra di loro* (Silêncios falando entre si): fragmentos musicais, ruídos, silêncios, interferências eletrostáticas. *Un paesaggio udito* (Uma paisagem ouvida): sons interrompendo outros sons com melro e fogo. *Dramma di distanze* (Drama de distâncias): gotejamentos e crestamentos. *Battaglia di ritmi* (Batalha de ritmos): marchas militares, tangos, lutas de box. *La costruzione di un silenzio* (A construção de um silêncio): diferentes instrumentos misturados a andorinhas e pardais.

Nestas *Cinque Sintesi Radiofoniche* (ou *Cinque Sintesi dal Teatro Radiofonico*, 13’08”), todas as teorias da totalidade teatral, principal utopia futurista, deveriam sintetizar-se através do metaespaço do rádio, este meio que então se apresentava como potencialmente capaz de cumprir uma das mais fundamentais premissas da vanguarda dos anos de 1910: a abolição do tempo e do espaço. Nenhuma destas sínteses criadas na virada das segunda e terceira décadas do século passado foi executada por Marinetti. Simplesmente, porque a tecnologia de rádio necessária ainda sequer havia sido desenvolvida (microfones e gravadores magnéticos seriam produzidos somente em 1939). *Cinque sintesi* veio a ser produzida pela primeira vez somente em 1980, por Juan Allende-Blin, para

7 Marinetti, Petronio, Buzzi, Cangiullo, Russolo, Balla, Depero... e demais experiências que estenderam o Manifesto Futurista à música, à cenografia, ao teatro e ao cinema.

8 Também *Manifesto della Radio*, na edição de *Futurismo* (1º de outubro de 1933); e *La Radia, Manifesto futurista dell’ottobre 1933*, na edição *Autori e scrittori* (agosto de 1941). Versões em francês apareceram no *Comoedia* (15 de dezembro de 1933, Paris) e *Stile futurista* (dezembro de 1934); em inglês (*Rádio Mundial*, 1933); em espanhol (*Renovación*, 1933); e inclusive em esperanto (*Esperanto*, 1935).

a WDR (Westdeutscher Rundfunk) de Colônia.⁹

Cinque sintesi construiu uma paisagem ouvida. Através de um complexo uso de intervalos sem precedentes, Marinetti pretendeu que seu “audifesto” criasse, na verdade, um tipo de ambientação espaço-temporal empírico-subjetiva muito semelhante a uma paisagem, só que sonora, rompendo drasticamente com uma tradição ótica e platônica do conceito de mais de meio século. Um som é visível, e vice versa, basicamente, porque a audição possui uma dimensão equivalente à visão: olho e ouvido coincidem na tarefa tempo-especializadora. Ambas as sensações fornecem dados aleatórios para uma mesma operação estruturante da mente, responsável por criar a síntese espaço-temporal em que o mundo surge como algo possível. Tal paralelismo já era suposto desde Aristóteles, mas somente ao longo do século XIX é que ele se institucionaliza, inclusive, no próprio léxico de ambas as linguagens (notas de cor, colorido do acorde etc.). Para demonstrar que o mundo está no som, tanto como na visão, Marinetti necessitava retirar o som do mundo. A tecnologia do áudio lhe prometeu isso. Com ela, pode ver intervalos no *paesaggio udito* de forma tão clara como Kandinsky escutara, há pouco mais de vinte anos, distâncias nas 56 gravuras de *Klänge*.¹⁰

9 Uma produção italiana de Daniele Lombardi também foi lançada com o título *Cinque Sintesi dal Teatro Radiofonico 1933: Un paesaggio udito, Dramma di distanze, I silenzi parlano fra di loro, Battaglia di ritmi, La costruzione di un silenzio*, incluído em *Musica futurista – Antologia sonora* (formato de long-play: Milano, Cramps Records, Collana Multithipla 5204002, 1980; depois em formato de CD: CRSCD 046), a que se seguiram outros lançamentos, como *Various – Musica Futurista* (2 CD's. Italy: Cramps Records – CRSCD 046/047, 1989).

10 Um dos primeiros textos da fase abstrata de Kandinsky, cuja primeira edição alemã de 1912 estava ilustrada com 56 xilogravuras. KANDINSKY, Wassily.

Junto a *Stati intermovimentali* de Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), e *Infraince* de Marcel Duchamp (1887-1968), a teoria e a práxis radiofônica de Marinetti, destacadamente as *Cinque Sintesi*, formam a premissa de uma enorme constelação de experiências vanguardistas do pós-guerra, como a *Media Art* contemporânea, que lançaram mão das telecomunicações, da sociedade de informação global e, em última análise, da própria *world-wide-web*. Ademais de ter inventado a própria *Radio Art*, as sínteses de Marinetti são a antecipação histórica direta, sobretudo, da *musique concrète* de Pierre Henri Marie Schaeffer (1910-1995).

Basicamente, a música concreta inventada por Schaeffer consiste numa sistematização dos efeitos proporcionados por sons naturais (como água, vento, serras, apitos, trens, vozes, fragmentos musicais etc.). O objetivo é afastá-los destas suas referências primárias para então isolá-los na sua concretude objetiva, como se fossem signos puros (“*les objets sonores*”), eletronicamente manipuláveis em estúdio como música (SCHAEFFER, 1952; Idem, 1966, 1993; BAYLE, 1990). Enquanto Marinetti concebia as suas cinco sínteses na Itália, entre 1927 e 1938, o francês Schaeffer iniciava exatamente em 1936 os seus experimentos acerca das sobreposições, variações de velocidade e inversões no sentido de leitura das sequências sonoras. Nunca antes tentadas, seu primeiro resultado surgiria somente pouco mais de dez anos depois. Com algo daquele interesse impressionista pela possibilidade de se isolar as cores naturais como verdadeiros “*objets visuels*” e, na tela, manipulá-los significativamente como pintura, como em *Le chemin de fer* de 1872/3, por exemplo, a primeira peça musical eletroacústica

Sounds. Translated by Elizabeth R. Napier. New Haven/London: Yale University Press, 1981.

ca completa de Schaeffer, *Étude aux chemins de fer* de 1948, carregava também algo do fascínio pelo Satã *ex machina* do poeta Giosuè Carducci, que inspiraria a típica “santidade dos trilhos” de Marinetti e, aliás, de todo o Futurismo (ECO, 2004, p. 393-396).

Assim como aquela decomposição dos elementos visuais de Édouard Manet levaria inevitavelmente à completa dessignificação destes mesmos elementos por Piet Mondrian, e às suas consequentes concretudes, em que uma árvore se converteria em estrutura e um verde em pura cor, Schaeffer também buscava uma abstração dos elementos sonoros, de maneira que chegassem à música separados totalmente de seus significados referenciais, de suas fontes de emissão primárias. Para esta antimimese concretista de Schaeffer, música e natureza deveriam formar duas realidades autônomas. Esta distinção é o princípio argumentativo deste artigo, e constituiu o elemento radicalmente novo na linguagem cultural que, desde a China e, depois, a Europa, separou semântica e filosoficamente paisagem e natureza. Do mesmo modo, para o autorreferencialismo das vanguardas, a pintura não era mais um reflexo da realidade, senão um seu acréscimo. Na mesma medida em que toda a arte pós-moderna — e não só a pintura — será uma espécie de constante atualização desta narrativa moderna de emancipação, “não só a arte radiofônica, mas todo o movimento das *soundscape*s, e suas consequências diversas, tem nestas considerações de Schaeffer um referente metodológico de primeira ordem” (IGES, 2007, p. 36).

Na dupla esteira da *musique concrète*, que entrou em defasagem nos primeiros anos 50, e da *paesaggio udito*, cujo exemplo se diluiu na miríade conceitual do final da mesma década, a ideia de “paisagem sonora” surgiu sistemática no contexto acadêmico canadense da Universi-

ty of Simon Fraser, durante os últimos anos 60. A princípio, um método de análise para a criação de um catálogo sonoro, baseado no mapeamento acústico de algumas regiões então estudadas, em torno de Vancouver. No entanto, como o grupo de pesquisa *World Soundscape Project* se formara no experimental Centro de Estudos de Comunicação e Artes criado por Marshall McLuhan, em torno das aulas do compositor e ambientalista canadense Raymond Murray Schafer (1933-), logo, esse estudo tendeu à preocupação com as mudanças artificiais causadas naqueles ambientes acústicos pela poluição sonora dos processos de industrialização da vida. *Soundscape* era o neologismo criado por Schafer para designar, como Schaeffer, o método de isolar sons concretos, retirados do entorno natural como signos puros e manipuláveis. No entanto, diferentemente do francês, agregou a intenção pressuposta de reordenar o ambiente sonoro original. A princípio, guiava-se por uma pretensão geral de conservação dos ambientes naturais dotados de seus sons próprios, alinhando-se à corrente mais abrangente e rarefeita da chamada “estética ambiental” (BERLEANT, 1992; Idem, 1997). Não obstante, iniciados os anos de 1970, o apelo deslocou-se para um argumento ambientalista de representação da realidade referencial, cuja “ecologia sonora” se tornava, digamos, verdadeiramente “pitoresca”, num processo não muito diferente do paisagismo inglês do século XVIII. Enquanto o francês quis decompor a natureza, o canadense quis afinar o mundo (SHAFER, 1977, 2001; Idem, 1986, 1991).

Passados mais de quarenta anos, a ideia de *soundscape*, no seu sentido mais lato, continua filiada ao postulado estético de Schafer, signatário de Schaeffer, desconsiderando, entretanto, aquele seu principal postulado ético de argumentação ecologista. Correlatamen-

À Esquerda.
Christa Sommerer & Laurent Mignonneau:
"Trans Plant",
1995
[Tokyo Metropolitan Museum]



À Direita. Idris Khan:
St. Paul's,
London, 2012
[Victoria Miro Gallery, Londres]



te, a ideia de paisagem nas artes visuais, num sentido mais amplo (sobretudo, a urbana e a virtual; sobretudo, na fotografia, no grafite e na cibernética), segue filiada ao caráter poético de Yuanming e Lingyung, e imaginativo de Burke e Kant, portanto, estético, em detrimento de uma naturalização deificada, cuja curva moral vai do *pittoresco* às Ong's.

Na linhagem de inovação que o famoso *Acousmonium*, do compositor de Madagascar François Bayle, trouxe em 1974 para o *Groupe de Recherches Musicales*, criado por Schaeffer, assim como da dimensão estética da concepção de Schafer, *soundscape* ainda se refere a composições criadas a partir dos diversos sons retirados de algum ambiente acústico natural (em geral, uma estratégia da música eletrônica). O sentido comum é o de criar "uma 'área de projeção' penetrável, organizada com o objetivo de imersão no som, na polifonia espacializada".¹¹ É uma honrosa dívida com a chamada "música acusmática" (criada por Bayle com base no termo cunhado desde 1955 por Jérôme Peignot), e

11 Conforme Bayle declara em uma nota publicada na contracapa do CD de 1993: "*Another utopia, devoted to pure 'listening' ... as a penetrable 'projection area', arranged with a view to immersion in sound, to spatialized polyphony, which is articulated and directed*". BAYLE, François. *Musique acousmatique: propositions... ..positions*. Collection INA-GRM (Institut National de l'Audiovisuel — Groupe de Recherches Musicales). Paris: Buchet/Chastel, 1993.

com toda a larga categoria associada de música eletroacústica, concreta e eletrônica. Todavia, *soundscape* pode também, e ainda mais, se referir a uma gravação, execução ou geração automatizada de áudio (por *softwares*) capaz de criar determinadas condições de experimentação de um espaço dado como ambiente acústico especificamente constituído, seja no âmbito das apresentações musicais, seja no contexto das instalações e das performances (sobretudo, se a este desdobramento nas artes plásticas acrescentamos as ideias de John Cage acerca do mundo inteiro como composição).

Em um texto de 1978, escrito cerca de trinta anos antes do compositor e artista multimídia espanhol José Iges afirmar que "as 'paisagens sonoras' são uma adição de múltiplos tempos que se fundem em um só" (IGES, 2007, p. 39), uma pequena frase de Milton Santos sobressaía poderosa e emblemática do seu contexto específico sociogeográfico: "a paisagem é resultado de uma acumulação de tempos" (SANTOS, 2007, p. 54). É este novo palimpsesto que tipifica o que se possa chamar de paisagem atualmente: do próprio cenário citadino pensado por Santos às fitas magnéticas de Schafer e Iges; das pinturas de Francis Bacon, Gerhard Richter e Anselm Kiefer às fantasias filmicas de Matthew Barney; dos relevos virtuais do casal-coletivo Christa Sommerer & Laurent Mignonneau à performance de Lin Yilin para a Documenta 12; da

biogenética de Eduardo Kac à instalação de Erik Kessels nos Rencontres d'Arles de 2011; e assim por diante. A esta resumida e apressada lista se soma, com muito protagonismo, boa parte da fotografia contemporânea, como, por exemplo, Jean-François Rauzier, Hiroshi Sugimoto, Yang Yong Liang, e as icônicas sobreposições do inglês Idris Khan e do alemão Michael Weseley. (HARTEN; WESELEY, 2011). Só por causa desta percepção conjugada, acumulada, superposta, e necessariamente seguida de uma afecção pensada, todos eles imaginam paisagens.

Referência

ARISTÓTELES. **De anima**. Tradução de Maria Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **Richard Wagner e o Tannhäuser em Paris**. Tradução de Plínio Augusto Coêlho e Heitor Ferreira da Costa. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.

BAYLE, François (Ed.). **Pierre Schaeffer, l'oeuvre musicale**. (Libreto do CD homônimo.) Paris: INA-GRM, 1990.

BAYLE, François. **Musique acousmatique: propositions... ..positions**. Collection INA-GRM (Institut National de l'Audiovisuel — Groupe de Recherches Musicales). Paris: Buchet/Chastel, 1993.

BERLEANT, Arnold. **The aesthetics of environment**. Philadelphia: Temple University Press, 1992.

_____. **Living in the landscape: toward an aesthetic of the environment**. Lawrence, Kansas: University Press Of Kansas, 1997.

BERQUE, Augustin (Dir.). **Cinq proposition pour une théorie du paysage**. Champ Vallon: Seyssel, 1994.

BLÁZQUEZ, Jimena; et alii. **Cleaning the house**. Vejer de la Frontera (Cádiz): Fundación

NMAC, 2007

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**: um ensaio. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CHECA, Fernando. La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). In: WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010; p. 140.

DAGOGNET, François (Dir.). **Mort du paysage?: philosophie et esthétique du paysage**. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 1982, p. 32.

ECO, Umberto (Org.). **História da beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ELIADE, Mircea. **Historia das crenças e das ideias religiosas**. Volume I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FERRIOLO, Massimo Venturi. **Etiche del paesaggio**. Il progetto del mondo umano. Milano: Editori Riuniti, 2002.

GALOFARO, Luca. **Artscapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo**. Traducción de Maurici Pia y Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

HARTEN, Jurgen; WESELEY, Michael. **Time Works**. München: Schirmer/Mosel, 2011.

IGES, José. Paisajes sonoros: una aproximación histórica. In: SARDO, Delfim (Ed.). **La exposición invisible**. Catálogo de exposición homónima. Vigo/Granada: Museu de Arte Contemporânea de Vigo/Centro José Guerrero,

2007, p. 36.

JAKOB, Michael. **Le paysage**. Gollion: Infolio, 2008

KANDINSKY, Wassily. **Sounds**. Translated by Elizabeth R. Napier. New Haven/London: Yale University Press, 1981.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. 2. ed. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. A monadologia ou princípios da filosofia. In: GALLAS E SOUZA, Fernando Luiz Barreto (Org. e Trad.). **Leibniz**. A monadologia e outros textos. São Paulo: Hedra, 2009.

LORCA, Federico García. **Poesía inédita de juventud**. Edición de Christian de Paepe. Madrid: Cátedra, 1994

MADERUELO, Javier. **El paisaje: génesis de un concepto**. 2. ed. Madrid: Abada, 2006.

ORTEGA, José Varela (Dir.) et alii. **Paisaje y arte, Revista de Occidente**, n. 189, feb. 1997. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, 1923-2012.

RITTER, Joachim. **Landschaft: zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft**. Münster: Aschendorff, 1963

ROGER, Alain. **Court Traité du Paysage**. Paris: Gallimard, 1997, p. 64.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec, 1986.

SCHAEFFER, Pierre. **A la recherche d'une musique concrète**. Paris: Seuil, 1952.

_____. **Traité des objets musicaux**. Paris: Seuil, 1966 (SCHAEFFER, Pierre. **Tratado dos objetos musicais**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: EdUnB, 1993).

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008; p. 19.

SHAFER, Raymond Murray. **The tuning of the world**. London: Random House, 1977 (SHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Unesp, 2001).

_____. **The Thinking ear**. Ontario: Arcana Editions, 1986 (SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada e Magda R. Gomes da Silva. São Paulo: Unesp, 1991).