

PAISAGEM E ARTE NO KOSMOS DE HUMBOLDT¹

Claudinei Lourenço²

"No instante, a paisagem se agita como um vento" (Walter Benjamin – A Imagem de Proust)

Introdução

Não há Geografia moderna sem paisagem! A (in)pertinência dessa exclamação reside no fato da incorporação do termo paisagem, em seus diversos usos, nas igualmente diversas acepções das práticas geográficas. Pode-se pensar que a definição de seu uso na rede conceitual das modalidades geográficas permite reconhecer a definição da concepção de geografia posta aqui e ali. Tal recorrência, única nas formas científicas modernas, indica um processo específico de incorporação de uma noção inicialmente estranha ao fazer da ciência e permite questionar a qualidade desse processo. Por que a Geografia foi o único campo de conhecimento a fazer uso científico e conceitual dessa noção instaurada no processo de modernização e destacada, no plano da duplicação da representação, pela arte pictórica? Como ocorreu e ocorre tal processo? Quais as conseqüências, para ambas as representações – arte e ciência- desse diálogo? Em que medida, as paisagens geográficas mantêm, reduzem ou ampliam a noção ontológica de paisagem? E, afinal, o que é paisagem?

As respostas à tais questões estão, pensamos, contidas no processo de produção da Geografia como conhecimento científico. Portanto, trata-se de decifrar o “momento” elucidativo do devir geográfico, no qual as formas embrionárias da ciência moderna tornavam-se pressupostos para o pensamento.

Nesse sentido, a obra de Alexander von Humboldt (1769-1859), como esperamos demonstrar, oferece a possibilidade de compreender um dos fatos mais importantes da história recente da sociedade humana que foi a consolidação da ciência como forma de conhecimento e como orientadora do pensamento e ação humanas. Em sua longa vida de intensas atividades científicas, Humboldt estudou, produziu, coligiu, sistematizou e aplicou um conjunto importante de teorias, leis, princípios, métodos, técnicas e resultados de várias “áreas” do conhecimento, tornando-se, segundo vários comentaristas, o principal cientista da primeira metade do século XIX. E de sua vasta obra, pensamos poder recortar, como

¹ Este texto é uma versão contraída e modificada do cap. III da Tese de Doutorado: “Paisagem no Kosmos de Humboldt: Um diálogo entre a abstração e a sensibilidade. FFLCH-USP. São Paulo, 2002.”

² Depto. de Geografia - Instituto de Geociências – UFMG
claulouren@yahoo.com.br

síntese, O Kosmos, pois, ao eleger para análise esta e não outras peças da obra, alcançamos as demais através dos elementos aí contidos.

Um rápido olhar a alguns comentaristas que analisaram esta obra pode indicar-nos alguns elementos que fazem do Kosmos uma obra singular para o estudo da produção do conhecimento científico³. Pode-se afirmar que o Kosmos é a execução de um projeto do início da vida de Humboldt, o qual ganha, no decorrer da mesma, contornos particulares, culminando, por assim dizer, numa corrida final contra a própria morte. Os marcos desse processo de produção da obra podem ser assinalados em três momentos:

O primeiro, ainda em 1796, pode ser demonstrado pelo que o próprio Humboldt escrevera:

"He ideado una descripción física del mundo. Del mismo modo que soy consciente de que cada vez es más necesaria, también observo cuán pocos fundamentos existen para semejante edificio."⁴

Dessa idéia inicial difusa, ainda demarcada pelo contato com os gêneros da literatura de seu aprendizado, o fundamental ficaria e só seria consolidado ao longo de suas pesquisas: a convicção da necessidade de uma exposição síntese do conteúdo e forma da dinâmica da natureza.

Tal projeto só começaria a ganhar a forma que nos chegou a partir das conferências de Berlim⁵, consideradas aqui o segundo marco na definição da obra.. No processo de exposição da produção científica, Humboldt convenceu-se, ainda mais, da necessidade de uma divulgação para fora dos muros dos experts daquilo que para ele configurava-se em conquistas para o homem. À medida em que os produtos da ciência e da técnica começavam a fazer parte do cotidiano das pessoas, a justificação dessa produção fazia-se urgente. Ainda mais, Humboldt convenceu-se da necessidade, como ele afirmaria a partir de Bacon, da ampliação da produção científica para o desenvolvimento de uma nação, que no seu caso, postava-se ainda na retaguarda do contexto europeu.

³ Il *Kosmos* ottiene un grande successo ed ebbe una grandissima diffusione e quindi influi moltissimo sulla vita culturale de allora, e fu tradotto in molte lingue, anche in italiano. Quale é il valore di quest'opera? Evidentemente, dopo cento anni di continuo progresso scientifico, essa é superata. Ma non è questo il destino di ogni opera scientifica? Oggi il *Kosmos* há un valore storico, e soprattutto lletterario. Anche nell'attuale epoca di crescente specializzazione, gli scienziati farebbero bene a leggerlo per ampliare il loro orizzonte scientifico." STELEANU, Adrian, Alessandro von Humboldt e la sua Opera Scientifica. Bolettino Della Societa Geografica Italiana, Roma, v. 12, fasc. 910, p 425-438, p.436

⁴ Humboldt, in BOTTING, Douglas; Humboldt y el Cosmos. Trad. Manuel Crespo. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1985. p. 234-235.

⁵ 16 conferências que Humboldt proferiu entre Novembro de 1827 e Abril de 1828 na universidade de Berlim. In Humboldt, Alexander von; Über das Universum. Berlin. Suhrkamp Verlag, 1993.

O terceiro marco dessa produção pode ser assinalado com a própria redação final da peça. Assim é que nos chega a obra: completa na “intenção” e fragmentada no “gesto” de ampliação do que pôde ser consolidado, como não é de todo estranho ao conhecimento científico.

Nesse percurso, que afirmamos ser o percuro de uma vida, Humboldt acumulou conhecimento sobre fenômenos os mais diversos, que exigiam, cada vez mais, um saber especializado e separado, o que demandou um esforço gigantesco de sua parte para atingir aqueles propósitos declarados, afinal coroados de êxito ainda em vida do autor.

"El propósito de Humboldt en Cosmos era ofrecer un pormenorizado retrato científico de la estructura física del universo, de una forma que interessara al público instruído en general y estimulara la afición por la investigación científica entre los jóvenes profanos. Concebida a fines del siglo dieciocho, la obra de una idea general de todo lo que se conocía a mediados de siglo sobre o mundo físico; recurre a los más eminentes especialistas y a las más recientes investigaciones para explicar esse mundo ao hombre de la calle. Fue la obra cumbre de un universalista en una época de especialistas, y aunque según nuestros cánones difícilmente puede llamarse ciencia popular (sólo su volumen - casi 2000 páginas en la edición inglesa coetánea - es suficientemente desalentador), en su día tuvo una acogida impresionante: el primer volumen se vendió en dos meses, la obra fue traducida a la mayoría de los idiomas europeos, y Humboldt observó com satisfacción que hasta 1851 se habían vendido 80.000 ejemplares, una venta nada despreciable a todas luces."⁶

A Arte na Ciência do Kosmos

Toda a segunda parte do segundo volume do Kosmos, denominada “Geschichte der Physischen Weltanschauung” – História da Contemplação Física do Mundo - desenvolve-se recolhendo cronologica e analíticamente as expressões de diversas culturas.

“La historia de la contemplacion física del Mundo es la historia del conocimiento de la Naturaleza tomada en su conjunto; es el cuadro del trabajo de la humanidad [Darstellung des Strebens der Menschheit] que intenta abarcar la accion simultánea de las fuerzas que obran en la tierra y en los espacios celestes [Erd- und Himmelsraum]”.(C. T. II. p. 101)

Humboldt alerta-nos, no entanto, que não se trata de uma história do conhecimento científico, mas de uma história mais ampla que pretende, diferentemente de outras partes da “doctrina del Cosmos” (Lehre vom Kosmos] destinadas à descrição do Universo (Weltbeschreibung] baseada no escopo das ciências naturais (Naturwissenschaften], uma aproximação com outros produtos do conhecimento. Trata-se, aqui, de:

⁶ BOTTING, Douglas; Humboldt y el Cosmos. Trad. Manuel Crespo. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1985 p. 235..

“La historia del conocimiento del mundo[...] que llamaré, ya historia del Cosmos [Geschichte des Kosmos], ya historia de la contemplacion física del Mundo [Geschichte der physischen Weltanschauung](...)” .(C. T. II. p. 102)

O alerta torna-se necessário para a compreensão dessa história que pretende abarcar também aqueles pressentimentos (frühes Ahnen] que antecedem a ciência e a perpassam continuamente no processo da formação do conhecimento científico. Tais pressentimentos são os fundamentos das visões de mundo das culturas antigas e daquelas ainda não modernas. Estão presentes, também, nos fundamentos da própria ciência. Importa, dessa forma, observar que ao lado de sua explícita adesão ao método e conhecimento científico de sua época, convivem, em Humboldt, o reconhecimento da parcialidade desse saber e o necessário reconhecimento do impulso criador, mesmo que inconstante e gratuito.

“No es justo acusar á la imaginacion advinadora [ahnende Erfahrung], á esa actividad vivificante del espíritu que animaba á Platon, á Colon, a Képlero, de no haber creado nada en el dominio de la ciencia, como si por la ley misma de la Naturaleza debiera permanecer siempre estraña á la realidad de las cosas” .(C. T. II. p. 103-104]

Esse reconhecimento vai mais além. A importância desse movimento para o conhecimento científico está na sua capacidade de “abalar” determinadas estabilidades na arquitetura dos conhecimentos que sustentam a visão de mundo de cada época.

“(...) el período de las oscilaciones [Schwankungen] en el conocimiento del mundo ha sido principalmente el de la advinacion [Ahnungen] y de los delirios [Phantasien] filosóficos sobre la Naturaleza.” .(C. T. II. p. 106]

Longe de ser um “desvio romântico” para o obscuro, o inexplicável, a emoção, esta postura indica uma observação precisa do ambiente científico e seus processos de produção do conhecimento. Não seria de todo estranho aqui estabelecer um paralelo entre a observação de Humboldt e algumas posições de historiadores da ciência, como Thomas Kuhn e Arthur Koestler.⁷ A tese das revoluções científicas de Kuhn baseada em momentos de instabilidades paradigmáticas e as teses sobre a criatividade na ciência de Koestler com suas rupturas e superações indicam o grau de importância que as contribuições “extra-científicas” assumem no desenvolvimento interno dos vários processos científicos.

⁷ Também Poincaré poderia ser citado aqui: “Isso nos mostra que a lógica não basta; que a ciência da demonstração não é ciência inteira, e que a intuição deve conservar seu papel como complemento, quase se poderia dizer como contrapeso ou como antídoto da lógica”. POINCARÉ, Henri, O Valor da Ciência. Tradução de Maria Heleno F. Martins. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.

Nesse percurso que toca o início das civilizações, Humboldt transita do mito⁸ à ciência com igual desenvoltura recolhendo contribuições para construir o desenvolvimento das visões de mundo e sua própria visão de mundo. Inicia, talvez pela ocidentalidade iluminista, pela civilização grega, tomada aí mais como centro de um processo territorial do que por uma pretensa gênese civilizatória. Estabelece as relações com o mundo antigo e próximo que produziu o “fato grego” para em seguida pensar o foco europeu do mundo.

“De tal suerte está organizada la inteligencia, que no puede sin estas dobles relaciones del tiempo y del espacio, formar una idea clara y satisfactoria de los acontecimientos históricos” .(C. T. II. p. 122]

Trata-se, portanto, de uma história centrada na relação entre povo e Mundo, cujo foco impõe a presença constante dos movimentos de cada cultura em relação ao seu território, o que nos daria as possibilidades de pensar a formação das visões de mundo (do mundo de cada cultura] e seus trânsitos. Pode-se, ainda, afirmar que há, na história humboldtiana, o pressuposto material da cultura na produção espiritual.

“No únicamente por su mediacion y por el impulso que comunicaron han suministrado los Fenicios nuevos elementos á la contemplacion del mundo; sino que tambien ensancharon en algunas direcciones particulares el círculo de la ciencia con sus propios descubrimientos. Su prosperidad industrial, fundada en el desarrollo de su marina y en la actividad con que fabricaban los habitantes de Sidon objetos de cristal blanco y de color, tejian las telas y las teñian de púrpura, los condujo, como sucede siempre, á progressos en las ciencias [Wissen] matemáticas y químicas, y sobre todo en las artes de aplicacion. (C. T. II. p. 126]

Toda a dificuldade, aqui, está na possibilidade de documentar essa relação no plano da representação uma vez que são raros os registros que chegaram ao mundo moderno. Mesmo para Humboldt, com sua voracidade e fidelidade documental, tornou-se uma lástima essa escuridão histórica que se torna, literalmente, passado.

“Estrabon dice de estos pueblos: ‘Son los mas civilizados de los Iberos; están familiarizados con la escritura y tienen libros que se remontan á una alta antigüedad. Poseen tambien poesías y leis redactadas en verso, que datan, segun ellos, de seis mil años.’ Me he detenido en este ejemplo con el fin de indicar qué parte de la antigua

⁸ Um exemplo: “El poeta que bajo el nombre de Orfeo ha cantado la espedicions de los Argonautas (...) habla de la division de la antigua Lyctonia en islas separadas, y dice cómo ‘Neptuno [Poseidon], el de negra cabellera, irritado contra su padre Saturno [Kronion], hirió á la Lyctonia con su tridente de oro’.(...) Que el desmembramiento de la Atlántide haya sido en Occidente un reflejo lejano del mito de la Lyctonia, opinion que creo haber espuesto en otra parte con alguna verosimilitud (...)”.(C. T. II. p. 118)

civilizacion, aun entre las naciones europeas, ha desaparecido sin dejar senäl aguna; y cuán estrecho es el círculo de la contemplacion del mundo.” (C. T. II. p. 135]

Para o estudo da paisagem o quadro é mais desolador. A dificuldade do registro aliava-se à outra: as carências das observações empíricas. Além dos registros serem esparsos, poucos dentre eles continham relatos de primeira mão

“Proponíanse los sábios de entonces no tanto observar [Beobachtung] directamente [empíriche] los fenómenos, como reunir con gran trabajo [mühevollen] los materiales existentes, ponerlos en órden, compararlos y dar una aplicacion inteligente á elementos acumulados por tanto tiempo. Duranche muchos siglos, hasta aparicion memorable de Aristóteles, los fenómenos no habian sido objeto de una observacion penetrante; continuaban sometidos al arbitrio de las ideas, al capricho de las adivinaciones confusas y de hipótesis contradictórias.” (C. T. II. p. 169]

Mas se Aristóteles é um marco de seu tempo, a continuidade de sua visão de mundo⁹ não se consolida como cultura, antes, esvanece-se junto com a derrocada do império de Alexandre. O conjunto de conhecimentos – métodos e conteúdos – fundamentados por Aristóteles sofreria uma retração histórica que atravessaria os tempos até ser retomado, em níveis significativos, no Renascimento com o neoaristotelismo, por exemplo, da escola de Pádua.

Uma primeira observação de Humboldt aproxima-nos da antiguidade clássica, particularmente do mundo grego e romano, nos quais é identificada uma representação da natureza e do mundo pouco despregada do interesse maior da vida cotidiana e das lendas. A constatação e explicação permitem-nos pontuar a afirmação anterior da tese de que a paisagem como identidade da relação homem-mundo pertence, na sua forma mais desenvolvida, ao processo de modernização:

“Encuétrase indudablemente en la antigüedad griega, em la flor de la edad del linaje humano, um sentimiento tierno y profundo de la Naturaleza, unido á la pintura de las pasiones y á las leyendas fabulosas; pero el gênero propriamente descriptivo, nos es nunca entre los Griegos sino un accesorio, apareciendo el paisaje como el fondo de un cuadro en cuyo primer término se mueven formas humanas. La razon de esto es, que en Grecia todo se agita en el círculo de la humanidad. El desarrollo de las pasiones absorbia casi todo el interes, y los accidentes de la vida pública pertubaban bien pronto los silenciosos ensueños

⁹ “En la época de Aristóteles comenzó á usarse por primera vez esta manera de investigacion, si bien todavía se limitaba por lo comun á la naturaleza orgánica. Hay ademas en el conocimiento progresivo de los hechos fisicos un tercer grado mas elevado que los otros dos, y es el estudio profundizado de las fuerzas de la naturaleza, de la trasformacion que operan estas fuerzas y de las sustancias primeras que la ciencia descompone para hacerlas entrar en combinaciones nuevas. El medio de realizar esta disolucion es provocar uno mismo y á su arbitrio los fenómenos [Erscheinungen] en una palabra, es la *esperimentacion* [das experimentieren].” (C. T. II. p. 211).

en que no sumerje la contemplacion de la Naturaleza; búscábanse hasta em los fenómenos físicos algunas relaciones con la naturaleza del hombre; todos ellos debian suministrar puntos de semejanza con su forma exterior ó su actividad moral.” (C: T. II. p. 8]

Não poderíamos afirmar que os gregos não conheçiam a paisagem ou a contemplação da natureza ou do mundo, mas apenas que a expressão chegada até nós não registra essa necessidade ou particularidade. A presença como pano de fundo acessório das cenas humanas indica-nos uma separação incompleta entre o observador e sua representação. O mundo sem o homem não existe no processo mental que ainda não construiu a separação objetivada, tanto no discurso quanto na imagem.

Essa “dificuldade” do homem grego escapa, no sentido mais determinado, a Humboldt, que chama a atenção para a peculiaridade da terra grega:

“Es preciso no olvidar que el paisaje [Landschaft] griego ofrece el particular atractivo de una íntima armonía entre la tierra firme y el elemento líquido, entre las orillas coloreadas por el sol, tapizadas de plantas y de vegetales pintorescos, y el agitado mar, retumbante y resplandeciente com multitud de reflejos.”(C. T. II. p. 11]

Seria possível ao homem grego não se maravilhar com semelhante terra? Aqui, a resposta pede novamente a explicitação da confusão em Humboldt e na ciência em geral, sobre uma suposta objetividade da paisagem, tomando-a como identidade ontológica do lugar. As formas da representação que o mundo antigo concebeu e nos legou não alcançaram a paisagem e é essa a dificuldade que Humboldt tem em analisar essas visões de mundo. Não é diferente a constatação para o mundo romano:

“Sus elegias deben considerarse, á la verdad, como cuadros de costumbres em los cuales el paisaje está relegado al último término.”.(C. T. II. p. 20]

Se a paisagem não aparece de forma explícita na literatura, novamente devemos afirmar que não está ausente uma relação de composição estética entre homem e mundo. A arquitetura, o armamento, a vestimenta, a decoração e a jardinagem são as expressões da forma da relação entre homem e mundo.¹⁰ Esse cuidado com a estética do lugar é, para Humboldt, uma das provas, mesmo com a preferência pelas artes, que os romanos

¹⁰ “El nombre de Macio, amigo de Augusto, há llegado precisamente hasta nosotros, porque muy aficionado á todo lo que era artificial y contrario á la naturaleza, fué el primero que introdujo el uso de podar com simetria los árboles segun formas tomadas de la arquitectura ó de las artes plásticas.” (C. T. II. p. 23).

cultuavam o gosto pela Natureza¹¹, podendo, em termos atuais, enquadrar-se na denominação de “paisagismo”

Esta busca pelo “belo” e pelo conforto poderia ajudar a explicar a total indiferença dos romanos para a paisagem suíça. Humboldt chama a atenção, algo indignado, com essa falta de sensibilidade para o espetáculo de cores e formas dos Alpes nevados:

“Todos estos viajeros limitanse solo a quejarse del mal estado de los caminos, sin distrairse nunca com el romántico aspecto de las escenas de la naturaleza..[...]Sílio Itálico [...] representa la region de los Alpes como um horrible desierto falto de vegetacion”. (C. T. II. p. 24]

Para Humboldt, esse hiato histórico teria algumas exceções no mundo romano e no mundo árabe, ambos marcados por expansões territoriais importantes.

“En todo el largo período en que el imperio romano conservó su integridad, durante un espacio(?) de cuatro siglos, no vemos aparecer como observadores de la Naturaleza sino a Dioscórides de Cilicia y á Galeno de Pérgamo.” (...]

Al lado de Dioscórides y de Galeno, hay un otro nombre, pero uno solo, de cierto esplendor, y es el de Tolomeo. No le citamos aquí como geógrafo, ó como inventor de un sistema nuevo de astronomía, sino que no vemos él ahora mas que al físico que por sus experimentos ha llegado á medir la refraccion de la luz, y puede se reputado como el fundador de una parte considerable de la Optica.”.(C. T. II. p. 179]

A constatação feita por Humboldt indica que o grau de interesse pelos estudos sistemáticos da Natureza e dos lugares não apareciam com suficiente destaque capaz de conferir-lhe autonomia nas formas de representação. Os interesses expansionistas de Roma e sua geometria de poder burocrático confinavam os interesses em círculos restritos e a representação em níveis igualmente confinados.

Segundo Humboldt, só com o avanço do Nominalismo frente aos realistas nos séculos XIV e XV o apelo à experiência e aos fundamentos sensíveis do conhecimento foi possível mudar gradualmente a disposição do homem em relação ao mundo. Esse renascimento do século XIII é destacado no Kosmos nas figuras de Ibn Sina (Avicena], Ibn Roschd (Averroés], Alberto, o grande e Roger Bacon. A partir da obra de Bacon, Opus Majus, abre-se um conjunto de interesses que indicam o movimento do pensamento para o sensível do

¹¹ Nesse ponto, a tradução de Bernard Giner, introduz, a palavra paisagem: (“Sentian el encanto del paisaje” – p. 23) que não aparece no original, indicando uma tradução da palavra alemã “Natur”, natureza na língua portuguesa.

mundo e sua possibilidade de representação¹², principalmente a questão do foco e da perspectiva:

“Los trabajos [Versuchen] mas importantes de Bacon, son los que hizo sobre la teoría del Optica, sobre la perspectiva y sobre la posicion del foco en los espejos cóncavos, juntamente con sus experiencias químicas sobre las mezclas inflamables y esplosibles.” (C. T. II. p. 244)

A partir desse “princípio”, Humboldt apresenta aquilo que se considera o movimento que inaugura a transformação radical do mundo e sua contemplação. De um lado, a expansão européia baseada nas grandes navegações e de outro, o movimento intelectual solidariamente em expansão.

“El descubrimiento de las regiones tropicales [Tropenländer] de la America por Cristóbal Colon, Alonso de Ojeda y Alvarez Cabral, no puede considerarse como un acontecimiento aislado en la historia de la Contemplacion del Mundo. La influencia de este hecho sobre el desarrollo de los conocimientos [Wissens] físicos y sobre el progreso de las ideas[Ideenwelt] en general, no puede ser bien comprendida, sino á condicion de dirigir una rápida ojeda á los siglos que separan el tiempo de las grandes empresas marítimas, de aquel en que florecia la cultura científica de los Arabes” (C. T. II. p. 239)

Humboldt considera, não sem razão, a “descoberta” do “Novo Mundo” mais do que uma aproximação territorial¹³, mas uma nova disposição do homem para com o mundo. Daí a necessidade de verificar em que condições históricas esse movimento se deu. A simples aproximação à novas qualidades do mundo não implicou em outros momentos consequências como as do século XV. Isso, porém, não deve servir para subestimar o impacto dessa nova possibilidade.

“Una cosa que contribuyó tambien de una manera notable al progreso de los conocimientos acerca del mundo [Weltansichten], en esta época agitada, fue el contacto inmediato[unmittelbare Kontakt] de un número considerable de europeos con la naturaleza exótica que desarrollaba libremente sus magnificencias en los dos hemisferios. El

¹² Outro movimento interessante desse renascimento é o aparecimento das obras enciclopédicas, entre as quais, *“De Rerum Natura”* de Tomás de Cambridge (1230), *“Speculum naturale”* de Vicente de Beauvais (1250).

¹³ Essa afirmação é correta e está assim desenvolvida no Kosmos: “Por lo demás, si este primer descubrimiento de la América, hecho en el siglo XI ó quizás antes, no tuvo la grande y duradera influencia que ejerció en los progressos de la ciencia del mundo (physischen Weltanschauung) el mismo descubrimiento, renovado á fines del siglo XV por Cristóbal Colon, esplicase esto por poca cultura [Unkultur] de los pueblos primeros que descubrieron este continente y por la naturaleza de los lugares [Natur der Gegenden] en que se encerró su exploracion. Ninguna educacion científica [wissenschaftliche Kenntnis] habia preparado á los Escandinavos para estender sus investigaciones en el país que ocupaban, mas allá de lo que exigia la satisfaccion de las necesidades mas apremiantes.” (C. T. II. p. 235)

espectáculo[?] que ofrecian las llanuras y las regiones montanholas [Ebenen und Gebirgsländern] de América, pudo á seguida de la expedicion de Vasco de Gama contemplarse en las costas orientales del Africa y en la India Meridional.” [C. T. II. p. 271]

Esse encontro, pautando uma nova condição, necessita que o homem que chega já venha imbuído, também, de novas qualidades. Se a conquista das novas terras potencializa a formação da nova sociedade, isso só ocorre por se tratar de sua própria expansão, inclusive enquanto formas humanas. Daí, que a conquista implica não só a transformação do homem europeu, mas daqueles que não se autodeterminavam como homens. É, ao mesmo tempo, a conquista externa do mundo e a conquista interna do homem.

“Si insisto nuevamente en hacer resaltar el atractivo que prestan á la imaginacion los paises montañosos de la zona equinoccial, válgame de escusa la observacion ya indicada muchas veces de que los habitantes de aquellas regiones [Länder] son los únicos á quienes es dable contemplar [schauen] todos los astros del firmamento y casi todas las familias del reino vegetal; pero contemplar [schauen] no es observar [beobachten], es decir, comparar y combinar [vergleichend kombinieren].” (C. T. II. p. 269)

Logo, trata-se de um novo paradigma para o olhar. A observação instala-se como pressuposto e produzirá seu próprio referente.

“A partir de esta época crítica es desde cuando el espíritu [Geistes] y el corazon [Gefühle] ha vivido una vida nueva y mas activa, y atrevidos deseos y tenaces esperanzas han penetrado poco a poco en todas las clases de la sociedad civil [bürgerlichen Gesellschaft].” (C. T. II. p. 293)

Não é outro movimento senão aquele que será considerado uma ruptura drástica com o passado histórico. Humboldt define o momento específico como Revolução Científica.

“La revolucion científica [Die wissenschaftliche Revolution] que Nicolás Copérnico produjo, ha tenido la rara fortuna, si esceptuamos la corta suspension que ocasionó la hipótesis retrógrada de Tycho, de haber tendido constantemente al objeto [Ziel], es decir, hácia el descubrimiento e la verdadera estructura del Mundo [Weltbaus]. El rico conjunto de observaciones exactas que suministró el mismo Tycho, ardiente adversario de Copérnico, ha servido tambien para descubrir esas leyes eternas del sistema planetario que han dado mas tarde al nombre de Keplero imperecedero brillo, y que, interpretadas y demostradas por Newton, pasaron teóricamente, y como un resultado necesario, á la esfera luminosa del pensamiento, fundando el conocimiento racional de la Naturaleza [eines denkenden Erkennens der Natur]. Háse dicho ingeniosamente, aunque quizás sin hacer todavía bastante justicia al libre genio que ha creado por sus propias fuerzas la teoría de la

gravitacion: 'Keplero ha escrito un Código [Gesetsbuch] y Newton El Espíritu de las Leyes' [Geist der Gesetze]. (C. T. II. p. 303).

Não é estranho a Humboldt que esse momento continha ainda as permanências dos mistérios. Há, no movimento de racionalização do mundo e na conseqüente matematização e formulação de leis, a presença das “fantasias, delírios, revelações e outras estranhezas” que permeiam esse momento. Nesse caso, Humboldt, como já havia afirmado, não vê uma incongruência, mas um movimento duplo do próprio espírito¹⁴ que se vê balançando entre as dúvidas de seu tempo. Uma síntese desse período fantástico é Kepler:

“Si he citado Keplero con preferencia en estas consideraciones sobre los efectos de la contemplacion física [Sinnesanschauung], es con le fin de recordar cuán unida se encontraba en este grande hombre, dotado de tan maravillosas facultades, la tendencia hácia las combinaciones de la fantasía, con un talento notable de observacion, con un método de induccion severa, con una fuerza de cálculo casi sin ejemplo, y finalmente, con una profundidad matemática tal como manifestada en la Stereometria Doliorum, que influyó felizmente sobre Fermat, y por medio de él en el descubrimiento del cálculo infinitesimal. Por la riqueza y la rapidez de sus ideas, por lo atrevido de sus adivinaciones [Ahnungen] cosmológicas, un espíritu [Geist] como el suyo estaba formado principalmente para esparcir la vida á su alrededor y para acelerar el movimiento que empujaba sin descanso al siglo XVII hácia el noble objeto de la contemplacion y engrandecimiento del Mundo.” [C. T. II. p. 315].

Não por acaso, instala-se aí o novo paradigma técnico para o olhar e para sua representação. A invenção de instrumentos ópticos, como o microscópio e o telescópio,¹⁵ pertence ao processo técnico e intelectual no qual o ver torna-se o centro do conhecimento. Experiência e observação confundem-se no plano da visão além do olho. O “invisível” começa a ganhar status de realidade e impor à realidade do humanamente visível um contínuo sobressalto.

“Hemos demostrado ya, cómo el ojo, órgano de la contemplacion física [sinnlicher Weltanschauung], habia tomado de la segunda vista del telescopio un poder cuyo limite está lejos de alcanzarse”. (C. T. II. p. 296]

¹⁴ “Las conjeturas [Meinungen] propuestas por los alquimistas de la edad media acerca de la composicion de los metales y de la alteracion producida en su brillo por la combustion al contacto del aire, es decir, por la tranformacion en cenizas, en tierra ó en cales, dieron la idea de investigar las circunstancias que acompañan á este fenómeno, y los cambios que esperimentan en ese caso los metales y el aire que se combina con ellos. Ya Gerónimo Cardaño habia observado en 1553 el aumento de peso que recibe el plomo ao oxidarse, y penetrado de la fabulosa teoria(Mythe) del flogístico, lo atribuyó al desprendimiento de una materia ígnea y celeste que deberia tener la propiedad de aligerar los cuerpos”. (C. T. II. p. 335)

¹⁵ Segundo Humboldt, apesar de controvérsias, o microscópio foi inventado, provavelmente, por Zacarias Jansen y seu pai Hans Jansen em 1590. Já o telescópio foi conhecido pela primeira vez na Holanda no ano de 1608 e sua invenção pode-se atribuir à Hans Lippershey e Jacob Adriaansz.

Os vários campos do saber ainda não estão, como a literatura historiográfica confirma, totalmente separados e administrados. O conhecimento move-se em vários níveis. Calcula-se, imagina-se, especula-se, mas, sobretudo, há um movimento de superação constante que nunca havia existido. Tudo se move rapidamente. Nunca tantos esforços em conhecer haviam sido colocados em ação. Esse espraiamento do saber, em várias frentes, demonstra que, antes de descobrir, tratava-se de produzir um novo mundo, uma nova arte e uma nova ciência.

“El arte reside en medio del círculo mágico trazado por la imaginacion, y tiene su fuente en lo mas íntimo del alma; en la ciencia, por el contrario, el principio del progreso está en contacto con el mundo exterior. A medida que se estienden las relaciones de los pueblos, la ciencia gana á la par en variedad y en profundidad. L a creacion de nuevos órganos, porque así pueden llamarse los instrumentos de observacion, aumenta la fuerza intelectual del hombre y tambien á veces su fuerza física. Mas rápida que la luz, la corriente eléctrica encerrada en un circuito lleva el pensamiento y la voluntad á las mas apartadas regiones. Dia llegará en que fuerzas que se ejercen tranquilamente en la naturaleza elemental, como en las celdas delicadas del tejido orgánico, sin que hasta ahora hayan podido descubrirlas nuestros sentidos, reconocidas por fin, aprovechadas y llevadas al mas alto grado de actividad, tomarán puesto en la série indefinida de los medios, en cuya virtud haciendónos dueños de cada dominio particular de el imperio de la Naturaleza, nos vamos elevando á un conocimiento mas inteligente y animado del conjunto del Mundo.”.(C. T. II. p. 350]

Paisagem e Arte no Kosmos.

Ao continuar com sua demonstração, Humboldt extrai observações de várias obras das culturas orientais indicando as formas predominantes dos reflexos do mundo na imaginação. Embora algumas observações dos textos sagrados indianos, persas, árabes, hebraicos e outros indiquem que a natureza é tocada por alguma forma de contemplação, permanece, quase que como uniformidade, a sua presença em segundo plano ou inseparável das preocupações com o sagrado ou político.

“La descripcion del paisaje [Schilderung der Landschaft] rara vez interrumpe la narracion en la epopeya nacional ó Libro de los Heroes de Firdusi. ”.(C: T. II. p. 40).

Tal constatação afirma-nos que o pressusto do destacamento, fundamento da paisagem, não estava realizado nessas culturas, ainda presas demais ao objetivado mundo rural. Esse destacamento aparece localizado no Kosmos, quando a reflexão acompanha o desenvolvimento da pintura da paisagem.

“En la antigüedad llamada por escelencia antigüedad clásica, las predisposiciones de ánimo particulares á los Griegos e los Romanos no consentian que la pintura de paisaje

[Landschaftsmalerei], como tampoco la poesía descriptiva [dichterische Schilderung], fuesen para el arte un objeto distinto; y de aquí que se tratara á las dos como accesorios. Subordinada la pintura de paisaje á otros fines, no ha sido en mucho tiempo sino un fondo sobre el cual se destacaban las composiciones históricas, ó un adorno accidental en las pinturas murales. No de otra manera el poeta épico hacia visible, por medio de una descripción pintoresca [malerische Beschreibung der Landschaft], la escena [Lokal] en que se realizaban los acontecimientos, ó mejor aun, el fondo¹⁶ [Hintergrund] delante del cual se movian sus personajes. La historia del arte nos enseña el progreso en virtud del cual el accesorio ha llegado á ser poco á poco el principal objeto de la representación; cómo la pintura de paisaje, desligada del elemento histórico, ha tomado importancia y llegado á formar un genero á parte;(...]

Háse observado con razon que lo que principalmente faltó á los antiguos(...) fué el sentimiento del encanto particular [Gefühl für die landschaftliche Schönheit] que vá unido á la reproducción de las escenas de la Naturaleza por medio del pincel: este goce estaba reservado á los modernos” (C. T. I. p. 72-3].

Nesse processo de contato e representação do mundo, Humboldt destaca, desde a antiguidade, na Grécia, em Roma, na Índia e na China, representações pictóricas em murais domésticos, livros, vasos, escudos que incluíam algum aspecto do lugar, um bosque, um campo, montanhas, animais. No entanto, pelos próprios meios de que esta arte dispunha, como por exemplo, as regras da perspectiva, a representação da paisagem sem um ponto focal tornava-se algo caricatural. Além dos meios técnicos, Humboldt assinala também a predisposição sentimental incongruente com a forma paisagem:

“Las composiciones en forma de arabescos, contra las cuales protestaba el gusto severo de Vitrubio, contenian plantas y animales dispuestos armónicamente manifestando alguna originalidad; mas para valerme de las espresiones de Ofredo Muller, ‘no creyeron los antiguos que el arte pudiese nunca producir la predisposicion melancólica ó la especie de presentimiento en que nos sumerje la vista de un paisaje; [die Landschaftliche un anspricht]; al pintar la Naturaleza [Landschaft], mas bien se propusieron esparcir el ánimo, que no inspirar una séria emocion.”(C. T. II. P.75] ¹⁷

¹⁶ “En la Fassathal, la dolomita se eleva verticalmente á muchos miles de pies, formando paredes de blancura deslumbradora que terminan en multitud de cimas agudas y muy próximas entre sí, aun que nunca llegan á tocarse. Su aspecto (Gestaltung) recuerda el gracioso paisaje de montañas (Berglandschaft) fantásticas, con que ha adornado Leonardo da Vinci el fondo del retrato de Monna Lisa.” (C. T. I. p. 242).

¹⁷ A nota de Humboldt destacando a obra de Otfried Müller, Archäologie der Kunst, 1830. p. 609 ressalva “algunas raras excepciones, que son *paisajes* en el sentido moderno de la palabra (...) paisajes que sirven de fondo á encantadoras composiciones históricas.”

Desprende-se, dessa dupla citação, um elemento dos mais importantes para a compreensão do processo de formação da paisagem no mundo moderno. Trata-se da instituição, já na figura separado do duplo, de um sentimento moderno, no caso, em relação ao mundo da natureza ou mesmo do território pátrio. O culto sentimental do mundo conflua no homem moderno junto ao processo de destacamento da abstração conduzida, na representação, pelo olhar em perspectiva.

Segundo Humboldt, esse processo só ganharia sua forma plena no mundo europeu do século XVII, quando a representação como paisagem ganha evidência histórica inconfundível. É nesse período histórico, quando também se localiza a forma científica moderna – assinalada no capítulo anterior – que as pinturas de paisagem e, também, o culto à paisagem presente na poesia e outros escritos, aparecerão difundidas no gosto geral, tornando-se prática sensível da burguesia em consolidação. O que aparece, como pressuposto sentimental para a paisagem, está identificado por Humboldt com o seguinte conteúdo:

“Si bien el siglo XV [Cinquecento] fué la época mas brillante de la pintura histórica [Historienmalerei], hasta el siglo XVII no florecieron los grandes pintores de paisaje [Landschafter]. A medida que se conocian mejor y se observaban con mas atencion las riquezas de la Naturaleza, el dominio del arte iba ensanchándose; y por otra parte se perfeccionaban de dia en dia los procedimientos materiales[technischen Darstellungsmittel]. Poníase mas cuidado en dejar aparecer al exterior las disposiciones del alma, llegando á darse de esta manera á la bellezas naturales una espresion mas dulce y mas tierna, á medida que se iba aumentando la seguridad de la influencia que el mundo exterior ejerce sobre nuestros sentimientos. El efecto de esta escitacion es producir lo que constituye el fin de todas las artes, ó sea, la transformacion de los objetos reales[wirklichen Gegenstände] en imágenes ideales [Objekt der Phantasie]; y es engendrar en nuestro interior una calma armoniosa que sin embargo no carece de espresion.” (C. T. II. p. 78)

Esse objeto da fantasia capaz de unir a objetividade do olhar, milimetricamente posto na tela, aos sentimentos da harmonia e grandiosidade da natureza ainda é, para Humboldt, algo raro¹⁸. Ora falta a capacidade objetiva de representar a Natureza como ela mesma, deitando na tela as formas, cores e disposições fiéis, ora falta a grandiosidade da composição da cena. Rubens aparece aí com uma distinção.

¹⁸ Humboldt elenca na nota 121 do tomo II os principais paisagistas desse período: “El gran siglo de la pintura de paisaje reunió: Johann Breuguel 1569-1625, Rubens 1577-1640, Domenichino 1581-1641, Philippe de Champaigne 1602-1674, Nicolas Poussin 1594-1655, Gaspard Poussin 1613-1675, Claude Lorrain 1600-1682, Albert Cuyp 1606-1672, Jan Both 1610-1650, Salvator Rosa 1615-1673, Everdingen 1621-1675, Nicolaus Berghem 1624-1683, Swanevelt 1620-1690, Ruysdael 1635-1681, Minderhoot Hobbema, Jan wynants, Adriaan van de Velde 1639-1672, Carl Dujardin 1644-1687.”(C. T. II. p. 375.) Optamos por elencar os nomes como aparecem no original e não na tradução de Giner.

“Hay, sin embargo, un artista que debe distinguirse de todos los demas, por la variedad de sus facultades y la libertad de su genio: Rubens, que sumido en el seno mismo de la Naturaleza, abraza todos sus aspectos, representando con una verdad inimitable, en sus grandes cazas, la naturaleza salvaje de los animales del bosque, al mismo tiempo que haciéndose paisagista, reproduce con raro acierto la meseta árida y enteramente desierta donde se destaca en medio de las rocas el palacio del Escorial.”.(C. T. II. p. 79-80]

A fidelidade da representação ao mundo é uma das características mais louvada e pretendida por Humboldt. A eleição positiva de uma pintura passa, primeiramente, pelo crivo de uma objetividade estética que encontraria, nos daguerreotipos,¹⁹ a forma embrionária da perfeição. Esta objetividade, no entanto, deveria produzir no homem o sentimento de grandiosidade, beleza, harmonia e conexão com a Natureza, instigando nele o contato e o interesse pelo estudo e conhecimento desse aspecto do mundo natural e, também, humano.

A explicação que Humboldt oferece ao leitor acerca dessa “explosão paisagística” concentra-se, em termos históricos, na expansão territorial das grandes navegações. O contato com a Natureza “exótica” com suas formas, cores, brilhos, forças, movimentos, causariam ao olhar europeu um deslumbramento que a “Natureza do Velho Mundo” nunca foi capaz. Esse despertar estético para a Natureza levaria ao desejo do conhecimento de suas leis e situações e da representação de suas forças e grandiosidades, as mais exatas possíveis.

É dessa constatação que Humboldt parte para chamar a atenção para os artistas viajantes, como Post, Eckhout²⁰, Hodges, Rugendas, Bellermann, Hildebrant, e outros que, ao representarem através das pinturas a diversidade da natureza do mundo, prestavam serviços inestimáveis à compreensão do Cosmo. Há de assinalar que muitos artistas, entre eles Rugendas, viajaram instigados e estimulados por Humboldt. Aproveitando da febril atmosfera intelectual durante sua estadia em Paris, foram possíveis vários contatos com artistas, principalmente jovens pintores, e a “cooptação” para o seu projeto de estudos²¹. Um dos alvos preferenciais era o Brasil, no qual Humboldt foi impedido de entrar pelas

¹⁹ “Estudios característicos hechos en las laderas escarpadas do Himalaya y de las Cordilleras, ó en medio de los rios que surcan las comarcas interiores de la India y de la América meridional, producirían un efecto mágico si se cuidase sobre todo de rectificarlos segun imágenes sacadas al daguerreotipo, escelente para reproducir; no la espesura del follage, sino los troncos gigantescos de los árboles y la direccion de sus ramas.”.(C. T. II. p. 88).

²⁰ Post e Eckhout acompanharam Maurício de Nassau durante a ocupação do Brasil pelos Holandeses no século XVII (1637-1644).

²¹ “Em quanto a las ilustraciones para su obra, la misma formación artística de Humboldt le permitió controlar la calidad de las mismas, todas en la técnica que mejor conocía: el grabado em cobre, as veces coloreado a mano.” (Esteva-Grillet, Roldan; La influencia de Alejandro de Humboldt en dos Artistas Venezolanos del Siglo XIX: Carmelo Fernández y Ramón Bolet. In Coletânea do I Colóquio Internacional de História da Arte - Paisagem e Arte: a Invenção da Natureza e a Evolução do Olhar. p. 205-216, São Paulo, 2000).

autoridades portuguesas. Naquele momento, só o desenho ou a pintura poderiam trazer aos olhos o conjunto das paisagens tropicais.

Esse mundo em aberto para os olhos dos paisagistas deveria ser amplamente observado e registrado com competência, pois até então, salvo algumas exceções, os pintores “careciam” da capacidade técnica do olhar objetivo capaz de observar e distinguir espécies vegetais e animais. Era preciso que os artistas viajantes treinassem o olhar para as formas e cores tropicais. E mais. Era preciso a disposição de um naturalista para penetrar nas florestas, montanhas, caminhos, rios. Enfim, Humboldt pretendeu formar artistas naturalistas capazes de sair/entrar pelo mundo recolhendo, nas telas, os aspectos das terras distantes.

“El único medio de poder fijar el carácter de las comarcas lejanas [Weltgegenden] en paisajes [Landschaften] concluidos, ‘la vuelta de un viaje, es bosquejar luego de observadas las escenas de la Naturaleza [Naturszenen]. Los esfuerzos del artista serán mas provechosos aun si poseido de emocion sobre los lugares mismos, hace un gran número de estudios parciales, si ha dibujado ó pintado al aire libre, copas de árboles, ramas frondosas cargadas frutos y de flores, troncos derribados cubiertos de photos ó de orquideas, rocas, un precipicio, cualquiera parte de un bosque en fin. Trayendo así imágenes exactas de las cosas podrá el pintor, de vuelta á su patria, dispensarse de acudir ao triste recurso de las plantas conservadas en las estufas y de figuras reproducidas en las obras de botánica.”.(C. T. II. p. 82-3]

Essa posição perante a pintura de paisagens sugere uma opção utilitarista para a arte. Ao pretender determinar os fins e as formas para a pintura, Humboldt exerce suas intenções na direção do objetivo mais imediato que seria a obtenção de informações com o maior grau de fidelidade e objetividade à realidade. Fica claro, também, que está posição, apesar de recorrente no Kosmos, não é única. Há, em paralelo, também o desejo do belo e do sublime.

Embora possível, a posição utilitarista da pintura da paisagem assumida e desenvolvida por Humboldt não está isenta de sérias dificuldades. O debate estava em aberto no seu tempo, principalmente em Paris, através das contribuições dos movimentos da Arte pela Arte, do qual tomou parte, em algum momento de sua obra, Charles Baudelaire. Tal posição nega qualquer utilitarismo da arte, a não ser a sua própria utilidade para o homem.²²

²² Tal posição é defendida, por exemplo, por Fiódor Dostoiévski em um texto do final do século XIX – “Acerca da Questão da Arte pela Arte ou G... bov e a Questão da Arte – do qual destacamos o seguinte argumento: “Dizem e mantêm uns que a arte tem o seu fim em si mesma e que deve achar a sua justificação na sua própria existência. Assim, não será já necessário falar da utilidade da arte, no verdadeiro sentido da palavra, no momento atual. A Criação... princípio fundamental de toda a arte, é uma propriedade íntegra, orgânica, da natureza humana e desenvolve-se unicamente devido ao fato de ser uma faculdade indispensável ao espírito humano. É tão legítima no homem como a inteligência, como todas as faculdades morais, e pode até dizer-se que como as duas mãos, os dois pés ou o estômago. É inseparável do homem, formando um todo com ele. É certo que a razão, por

Portanto, podemos afirmar que a dupla incorporação da arte, por Humboldt, contém uma contradição. Ao mesmo tempo que busca e desenvolve nela uma objetividade empírica, saudável e incorpora a força das expressões poéticas, por exemplo, em Camões. O que justifica tal posição é o próprio fim que Humboldt atribui, não só à arte, mas ao conhecimento. Tal é o seu argumento:

“Todos estos medios [Mittel], cuya enumeracion no podemos omitir en un libro tal como el Cosmos, son muy apropósito para propagar el estudio de la Naturaleza; é indudablemente se conoceria [Kenntnis] y sentiria [Gefühl] mejor la grandeza sublime de la creacion, si en las grandes ciudades junto á los museos, se abriesen libremente á la poblacion panoramas con cuadros circulares que representasen [darstellten] sucesivamente paisajes sacados en diferentes grados de longitud [Höhezonen] y latitud [geographischen Breiten]. Multiplicando los medios con cuyo auxilio se reproduce bajo imágenes espresivas el conjunto de los fenómenos naturales, es como mejor se familiariza á los hombres con la unidad del mundo, haciéndoles sentir mas vivamente el armonioso concierto de la Naturaleza”²³. (C. T. II. p. 88-9]

Conhecimento e sentimento são, nesse caso, o fim da representação. Para Humboldt, um sentimento vivo em relação ao mundo deve ser fundamentado na compreensão de seus processos e formas. E, por sua vez, o conhecimento é nulo se não for vivificado pelos sentimentos de respeito e prazer. Os conceitos de unidade, harmonia e totalidade estão no âmago dessa síntese múltipla entre homem e mundo, entre conhecimento e sentimento, entre a essência e aparência, entre o ínfimo e o infinito, entre o orgânico e o inorgânico, entre arte e ciência. Todos os meios são assim justificados.

“Uno de los mas hermosos frutos de la civilizacion europea es el de haber hecho hoy posible al hombre satisfacer, aun en las regiones menos favorecidas, y merced á las colecciones de plantas exóticas, á la magia de la pintura de paisaje y al poder de la expresion pintoresca[Kraft des begeisterten Worts], una parte de los goces [Naturgenusses]

exemplo, é útil, pois nós mal passaríamos sem ela. Também as mãos e os pés são úteis ao homem. Neste sentido também a criação é útil ao homem.

Mas, como algo completo, orgânico, a criação desenvolve-se por si, independente, e exige desenvolvimento pleno; sobretudo... exige plena liberdade no seu desenvolvimento. Por isso todo freio, toda coação, toda missão subalterna, todo fim exclusivo que lhe imponham serão ilegítimos e absurdos. Se limitarmos a criação e se proibimos aos anelos criadores e artísticos do homem que se consagrem... a quê, diremos? Pois a exprimir certas sensações; Se vedamos ao homem toda a atividade criadora que nele suscitam certas manifestações da natureza: o nascer do sol, as tempestades marítimas, etc., etc., isso equivalerá a restringir de uma maneira estúpida e ilegítima o espírito humano na sua atuação e desenvolvimento.” DOSTOIÉVSKI, 1964. p.1242. op. cit.

²³ “Der Begriff eines Naturganzen, das Gefühl der Einheit und des harmonischen Einklangs im Kosmos werden um so lebendiger unter den Menschen...” (K. T. II. p. 80)

que va á buscar el viajero, á costa de grandes peligros muchas veces, en la contemplacion inmediata[wirkliche Anschauung] de la Naturaleza.”.(C. T. II. p. 98).

Portanto, palavras, pinturas, desenhos, jardins, estufas, devem, com a força expressiva de cada linguagem, testemunhar bela e harmoniosa unidade do mundo. Há, nessa posição, um veio pedagógico que busca colocar em evidência a necessidade de constituir uma massa de meios representativos capaz de produzir, junto ao público, um processo de ensino/aprendizagem que não passa necessariamente pela escola formal, mas inscrusta-se na vida cotidiana como possibilidade. Essa relação pedagógica é, para ele, um dos indícios da forma como cada povo relaciona-se com o Mundo.

A paisagem contém e é contida pela representação do mundo. Porém, diferentemente, ela contém um movimento interno que a diferencia de outras representações. O pressuposto do encontro entre homem e mundo funda uma qualidade que só pode ser apreendida em ato. Toda representação duplicada é natimorta. E a singularidade desse fato torna-se instranponível para uma sociedade que vive da reprodução. Em Humboldt, comparecem esses dois movimentos. O que nos dá a definição de paisagem são seus momentos de singularidade e não de reprodução.

“É como se, por um momento, desarmado o olhar, tivesse de fato visto a paisagem. E percebesse, não atemporalizada, como nas generalizações e sistemas de classificações, mas presente, perceptível com aquela luz e aquelas cores exatas apenas naquele instante preciso”.²⁴

Mas, insistindo, a paisagem não encontra-se apenas pressuposta no sujeito. Ela manifesta-se como mundo. Mas só nessa relação específica, o homem e o mundo transformam-se em paisagem.

“Mas algo costuma realmente se alterar depois de tais ‘revelações’. Porque epifanias e sensação de passagem rápida e irreversível do tempo parecem andar juntas. Se, por um instante, sujeito e paisagem se redimensionam, alterada a luz, fica a impressão do instante, do tempo que não pára de passar e modificar as tonalidades e sombras. E, assim, não é só o observador que parece sujeito à movimentação, também a paisagem adquire repentina mobilidade, imersa não no moto-contínuo das expedições, mas junto às demais ‘coisas do mundo’, no fluxo temporal. Capaz igualmente de, por alguns instantes, invadir o vaivém espacial de um viajante.”²⁵

A produção da paisagem

²⁴ SÜSSEKIND, Flora, O Brasil Não é Longe Daqui: o Narrador, a Viagem. São Paulo. Companhia das Letras, 1990. p. 120.

²⁵ *Idem*, p. 122.

A paisagem é um fato humano que se torna primeiramente explícito, pelos menos na forma documentada e apreendida aqui, como arte pictórica. Essa forma artística que apreende o fenômeno da paisagem é a pintura e a explicitação do conteúdo e das conseqüências dessa forma como produção social moderna é o objetivo desse ítem.

“Na arte ocidental, a pintura paisagista teve uma história curta e caprichosa. Nos maiores períodos da arte europeia, o período do Parténon e o da Catedral de Chartres, a paisagem não existia nem podia existir; para Giotto e Miguel Ângelo não passava de uma impertinência. Só no século XVII os grandes pintores começaram a pintar paisagens para uso próprio, tentando esquematizar as suas regras. Só no século XIX se tornou a arte dominante, originando uma estética própria.”²⁶

Reafirma-se, aqui, o que Humboldt havia constatado no percurso das representações das visões de mundo. A paisagem, enquanto fato humano, tem uma história efêmera e pertence a um momento específico da sociedade moderna. Seu surgimento e desaparecimento como representação autonôma podem indicar os pressupostos e limites de sua existência.

“A pintura de paisagem marca as fases de nossa concepção da Natureza. O seu aparecimento e desenvolvimento desde a Idade Média é parte de um ciclo no qual o espírito humano tenta mais uma vez criar harmonia com aquilo que o rodeia. O ciclo precedente, o da Antiguidade mediterrânica, estivera tão profundamente impregnado do sentido grego de valores humanos, que este conceito de natureza tinha desempenhado um papel secundário. O pintor helenístico, com sua visão penetrante dirigida para o mundo visível, desenvolveu uma escola de pintura da paisagem; mas até onde podemos julgar, pelos poucos fragmentos que chegaram até nós, a sua habilidade para registrar efeitos de luz era usada principalmente para fins decorativos. Apenas a série de Odisseu, no Vaticano, sugere que a paisagem se tinha tornado um meio de expressão poética, e até nesse caso os elementos de paisagem são simples cenários, como o é a paisagem na própria Odisseia.”²⁷

O aparecimento da paisagem está, segundo Clark, fixado em algum momento da Idade Média, mas como vimos, só no século XVII ela irá ganhar autonomia. Logo, estamos falando do surgimento de uma forma embrionária em desenvolvimento. O detalhamento da origem desse processo indica-nos as condições em que foi possível ao homem defrontar com o mundo na forma da paisagem.

“Mas cerca do ano de 1420, uma mudança na acção da mentalidade humana, exigindo um novo sentido de unidade, fechou o espaço. Dando grande amplitude ao sentido do termo ,podemos chamar científica a esta nova maneira de encarar o mundo, pois implica um sentido de relação e comparação, assim como de medida, sentidos esses

²⁶ CLARK, Kenneth; Paisagem na Arte. Lisboa. Editora Ulisséia, 1949 p. 164.

²⁷ Idem, p. 19.

em que se baseia a ciência. Mas antecipa-se em quase duzentos anos ao verdadeiro surto da ciência, e encontramos-na na obra de artistas que não parecem ter-se preocupado com as matemáticas da perspectiva, em Fra Angelico e nos iluministas do Norte. E então está combinado com outro meio unificador a luz.”²⁸

Enquanto expressão, a paisagem pertence ao movimento da própria totalidade social em constituição. Seu pressuposto matemático está ligado ao desenvolvimento da perspectiva e à compreensão do fenômeno da luz. Imbricam-se, aí, o fenômeno do posicionamento do homem no mundo e as regras para sua visão. Que essas regras recaiam sobre a matemática geométrica indica-nos que foi preciso um processo de educação desse sentido.

“E sempre de novo, mostra-se a grande utilidade da matemática para a formação espiritual e para a arte desses Mestres. Um exemplo destacado disso é Piero della Francesca, o artista que deve ser sobretudo mencionado depois de Brunelleschi e Alberti. ‘Il monarca della pittura dei nostri tempi’, assim o denomina Luca Pacioli. Ele é o pintor que se aproxima ao máximo a Leonardo da Vinci em profundidade e nível espiritual. Pela metade do Quattrocento ele apresentou um tratado sobre a perspectiva.”²⁹

Mas não podemos reduzir a paisagem à perspectiva. Duas observações indicam isso. A primeira, refere-se ao fato de que nem todo fenômeno em perspectiva torna-se paisagem, pois se assim o fosse, o interior de uma catedral ou de uma casa poderia ser considerada enquanto tal. A paisagem requer o mundo ao “ar livre”. Sua existência possível está em determinados lugares do mundo e, só nesses lugares, pode o homem alcançá-la. A segunda observação indica-nos o pressuposto do observador. Só a internalização da abstração permite ao homem produzir-se como paisagem. Esse pressuposto coloca-nos frente à necessidade de localizar melhor essa condição.

“Ruskin, no terceiro volume de *Modern Painters* distingue três classes de percepção: ‘o homem com uma percepção perfeita, porque não sente, e para quem um miosótis é muito concretamente um miosótis, porque não o ama. Em segundo lugar, o homem cuja percepção é errada porque sente, e para quem um miosótis é algo mais do que um miosótis: uma estrela, um sol, o esconderijo de uma fada, ou uma donzela abandonada. E finalmente, vem o homem cuja percepção é correcta apesar dos seus sentimentos e para quem um miosótis não é mais que um miosótis: uma pequena flora apanhada numa campina e elemento dela, quaisquer que sejam as associações e paixões que possa sugerir”³⁰.

²⁸ CLARK, Kenneth; *Paisagem na Arte*. Lisboa. Editora Ulisséia, 1949p. 34.

²⁹SOHN-RETHEL, Alfred; *Trabalho Espiritual e Corporal: para a Epistemologia da História Ocidental*. Trad. De Giuseppe Galvan. São Paulo. 1998 [edição do tradutor]. P. 61.

³⁰CLARK, Kenneth; *Paisagem na Arte*. Lisboa. Editora Ulisséia, 1949. p.45.

Nesta formulação que Clark nos apresenta, verificamos que a postura do observador está diretamente ligada à sua sensibilidade. Essa condição indica-nos uma transformação no âmago do homem, em seu núcleo sensível. Trata-se da formação de uma sensibilidade abstrata, de uma possibilidade de ver e sentir de forma totalmente diferente.

Para que essa misteriosa conexão estética das coisas tomasse corpo na mente do homem foi preciso que a nova sensibilidade ganhasse forma estética também. A contemplação estética do mundo exige que o homem se produza como possibilidade estética e isso impõe uma profunda transformação na forma de pensar e sentir. Podemos tentar, então, estabelecer uma correlação entre a noção do belo natural e da paisagem.

“O que na natureza surge como subtraído e rebelde à história pertence polemicamente a uma fase histórica em que a trama social era tecida de modo tão denso que os vivos temiam a morte por asfixia. Nos períodos em que a natureza se contrapõe com sua onipotência aos homens, não há nenhum lugar para o belo natural; as ocupações agrícolas, para as quais a natureza presente é objecto imediato de acção, têm, como se sabe, pouca sensibilidade para a paisagem. O belo natural, pretensamente a-histórico, possui o seu núcleo histórico; isso legitima-o tanto como o relativiza o seu conteúdo. Onde a natureza não era relmente dominada, a imagem da sua não-dominação suscitava o terror. Daí, a predilecção durante muito tempo surpreendente pelas ordenações simétricas da natureza.”³¹

Encontra-se o pressuposto material de toda representação que temos pensado: a dominação da natureza. Só essa determinação permite que a contemplação ganhe dimensão na totalidade social e figure-se, por exemplo, no belo natural e, também, como paisagem. Essa relação interna entre sociedade moderna e natureza desenvolve-se aparentemente como separação e distanciamento. A separação implica a forma do domínio, seu contrário, como maior dependência e, na forma da contemplação, seu distanciamento e formalização. Trata-se, portanto, de forma contraditória.

“Pois, em qualquer experiência da natureza está envolvida toda a sociedade. Não só ela desenvolve os esquemas da percepção, mas estabelece de antemão, por contraste e semelhança, o que se chamará respectivamente de natureza. A experiência da natureza constitui-se simultaneamente mediante o poder de negação determinada. Com a expansão da técnica, e mais ainda com a propagação da totalidade do principio de troca, o belo natural torna-se cada vez mais sua função contrastante e integra-se na essência reificada e combatida.”³²

31 ADORNO, T. W.; Teoria Estética. Trad. de Artur Morão. Edições 70. 1982.p. 81.

32 *Idem*, . p. 84.

Essa confluência moderna entre homem e natureza na forma do belo natural implica uma dificuldade para a análise, pois escapa ao movimento de definição objetiva da percepção subjetiva. Embora possa ser definida no movimento histórico da sociedade moderna, tal noção leva-nos a intuir, junto com Adorno, que sua realização aparece mais como generalização da experiência do que uma experiência generalizada.

“Quanto mais intensamente se contempla a natureza, tanto menos se penetra na sua beleza, excepto se ela espontaneamente já coube em sorte a alguém. Vã é, quase sempre, a visita intencional de pontos de vista famosos dos miradouros do belo natural. A eloquência da natureza é prejudicial a objectivação, que a contemplação atenta leva a efeito; no fim de contas, o mesmo vale também pra as obras de arte, que só são inteiramente perceptíveis no *temps durée*, cuja concepção provém, em Bergson, da experiência artística.”³³

Assim, ao mesmo tempo em que afirma a precedência do belo para a contemplação da natureza, o mesmo movimento nega sua possibilidade, a não ser como simulacro ou representação figurada. Antes de ser uma experiência do sujeito contemplador, o belo transfigura-se no movimento de negação do próprio sujeito. O irreconhecível do mundo como paisagem deve-se à ausência dessa “durabilidade do tempo” destruída na qualidade abstrata do ritmo burguês. Homem e mundo não se encontram mais como paisagem ou não se paisagiza mais o mundo, a não ser como toda representação duplicada.

“Belo, na natureza, é o que aparece como algo mais do que o que existe literalmente no seu lugar. Sem receptividade, não existiria uma tal expressão objectiva, mas ela não se reduz ao sujeito; o belo natural aponta para o primado do objecto na experiência subjectiva.”³⁴

Daí, repetimos, a dificuldade de sua definição, caracterização e experimentação. Toda pretensão de fixar o belo na natureza, seja com quais critérios, esbarra na impossibilidade do corte objetivo. As definições que se apresentam movimentam-se entre os pólos da relação sujeito-objeto, mas dificilmente fixam-se como qualidade da própria relação.

“Quem fala do belo natural coloca-se à beira da pseudopoesia. Apenas o pedante se atreve a distinguir na natureza o belo e o feio, mas sem tal distinção o conceito de belo natural tornar-se-ia vazio. Nem as categorias como as de grandeza formal - que contradiz a percepção micrológica do belo na natureza, mesmo a mais autêntica - nem como imaginava a estética antiga, as relações matemáticas de simetria fornecem critérios do belo natural”³⁵

³³ *Idem*, p. 86.

³⁴ *Idem*, p. 87.

³⁵ ADORNO, T. W.; Teoria Estética. Trad. de Artur Morão. Edições 70. 1982. p. 87.

Novamente compartilhando a leitura de Adorno, o que pode ser fixado como belo natural e, por correlação, como um momento da paisagem, situa-se nos interstícios dos resíduos da forma social moderna, isto é, numa forma produzida só capturada, plenamente, como redução da representação. Trata-se de uma relação que permanece difusa no movimento da história e resiste à tentativa de domesticação que suas próprias possibilidades pressupunham. Daí sua existência aparecer como raridade e potência inconclusa.

“No entanto, não se condena sem mais a categoria do belo natural. A tendência para falar da natureza é mais forte onde sobrevive o amor por ela. A expressão ‘Que Belo’ perante uma paisagem fere a sua linguagem muda e diminui a sua beleza; a natureza fenomenal quer silêncio, enquanto este impele aquele que é capaz da sua experiência a proferir palavras que, momentaneamente, libertam da prisão monadológica. A imagem da natureza sobrevive, porque a sua perfeita negação no artefacto, a qual salva esta imagem, torna-se necessariamente cega quanto ao que estaria para lá da sociedade burguesa, do seu trabalho e das suas mercadorias. O belo natural permanece alegoria deste para-lá, apesar da sua mediação através da imanência social. Mas, se esta alegoria for erradamente considerada como o estado de reconciliação alcançado, degrada-se em meio de emergência para mascarar e justificar o estado irreconciliado em que, no entanto, tal beleza é possível”³⁶

Portanto, distingue-se a existência enquanto tal do fenômeno do belo e, para nós, da paisagem, e suas formas representativas, como por exemplo, as apropriações artísticas. Tais representações da forma que situam-se no âmbito da representação moderna implicam a necessária redução que ganha várias tonalidades.

“A arte representa a natureza mediante a sua eliminação *in effigie*; toda a arte naturalista só falaciosamente se aproxima da natureza porque, tal como a indústria, a reduz a matéria prima”³⁷

A tonalidade falaciosa da representação da natureza assume um carácter caricatural, quando pretende tornar-se uma mercadoria capaz de comunicar o belo. Toda pretensão de identidade desaparece e torna a separação absoluta. Reaparece, apenas, como reprodução ou imagem espetacular do impossível.

“O ponto de fuga deste desenvolvimento, sem dúvida apenas um aspecto da nova arte, é o conhecimento de que a natureza, enquanto bela não se deixa reproduzir. Pois, o

³⁶ *Idem*, p. 85.

³⁷ *Idem*, p. 82.

belo natural enquanto fenómeno é ele próprio imagem. A sua representação tem algo de tautológico que, ao objetivar o fenómeno, o faz simultaneamente desaparecer.”³⁸

É diante dessa constatação que comparece, no próprio movimento da pintura, a necessária ultrapassagem da paisagem. Se foi em meados do século XV que a paisagem fixou-se como possibilidade, podemos verificar que sua impossibilidade começa a ganhar forma no século XIX³⁹.

“Foi Monet, o verdadeiro inventor do impressionismo, que teve a coragem de levar as suas doutrinas até às últimas consequências. Não contente com o brilho da paisagem da Riviera, tentou provar que o objecto pintado não tinha importância e que o único tema verdadeiro era a sensação de luz.”⁴⁰

A paisagem começa a perder sua importância. O mundo torna-se mais abstrato que sua representação e necessita de outra expressão. A paisagem já não figura como possibilidade. Sua existência futura, enquanto representação, torna-se caricatura e, enquanto relação, raridade. Enquanto momento do processo de abstração, a existência da paisagem em sua efemeridade, indica-nos que esse processo esteve e está em movimento. Não por acaso desenvolve as representações que tomarão o abstrato como realidade. Antes de ser uma fuga para frente, pensamos trata-se do encontro da expressão com sua própria realidade.

“E embora Mondrian, o pintor que atingiu a mais pura de todas as abstrações, nos diga que elaborou algumas das suas obras originais a partir de ondas e praias, não podemos considerar seriamente as formas mais austeras da arte abstracta como uma base possível para a pintura de paisagens.”⁴¹

Logo, não se trata de um movimento isolado de grupos ou de genialidades dispersas, mas do movimento dos fundamentos sociais que se relaciona, por exemplo, com o surgimento das técnicas de uma forma geral e da fotografia, como técnica da produção de imagens.

³⁸ Idem, p. 83. op. cit.

³⁹ “mas o verdadeiro domínio da especialização era evidentemente a ciência. Tomemos um exemplo da própria ciência. Até cerca de 1820 os livros científicos eram belamente impressos e as suas ilustrações destinavam-se tanto a agradar à vista como a esclarecer o texto. Então, gradualmente, à medida que os problemas da ciência se tornavam mais rigorosos, as gravuras transformaram-se em diagramas. A decoração, que agradava à vista, era supérflua e portanto inútil nas considerações científicas.” (CLARK, Kenneth; Paisagem na Arte. Lisboa. Editora Ulisséia, 1949. p. 173).

⁴⁰ CLARK, Kenneth; Paisagem na Arte. Lisboa. Editora Ulisséia, 1949. p. 122.

⁴¹ CLARK, Kenneth; Paisagem na Arte. Lisboa. Editora Ulisséia, 1949. p. 172.

“Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmara que a paisagem impregnada de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma do seu modelo.”⁴²

Esse “amadurecimento” da percepção indica que o movimento iniciado no alvorecer do renascimento ganhava novas qualidades que pressupunham a destruição de outras. A filiação solidária desse novo momento ao conjunto de seus pressupostos parece indicar que se trata de uma nova adequação, tanto do homem quanto do mundo.

“No momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da câmara obscura, os técnicos substituíram, nesse ponto, os pintores. Mas a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, e sim o retrato em miniatura.”⁴³

Novamente, podemos afirmar que o movimento atinge amplamente os fundamentos da concepção de mundo. A afirmação de Benjamin é instigante. A primeira vítima da fotografia é o próprio homem. A paisagem tornar-se uma impossibilidade é fácil prever a partir deste fato.

“A difusão da fotografia, que, como disse, não teve influência positiva no nascimento do naturalismo, pode ter representado uma certa influência negativa na sua morte. É verdade que no período em que a paisagem fotográfica se tornou uma prática usual, todos os impressionistas haviam deixado de pintar à maneira fotográfica”⁴⁴.

A transformação na disposição do observador indica que o mundo já se distanciava daqueles pressupostos que Humboldt ainda cultivava. O olhar já está frio para a paisagem. Benjamin comenta a partir de Goethe que há uma forma de observação terna⁴⁵ que se “identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria”. Que outra postura para o observador que queira encontrar-se com uma paisagem que não essa. A observação terna torna-se contemplação que se torna teoria que se torna paisagem.

REFERÊNCIAS

Humboldt, Alexander von.; Kosmos. Entwurf einer Physischen Weltbeschreibung. 5 Bände. Stuttgart und Tübingen. J. G. Gotta'scher Verlag, 1845, 1847, 1850, 1858, 1862. (K)

⁴² BENJAMIN, Walter; Obras Escolhidas: Magia e Técnica. V. 1. Arte e Política. Editora Brasiliense, 1993. p. 94.

⁴³ *Idem*, . p. 97.

⁴⁴ CLARK, Kenneth; Paisagem na Arte. Lisboa. Editora Ulisséia, 1949. p. 167.

⁴⁵ “Antes de baixar dessas magníficas alturas para o lago e a cidade graciosamente situada, devo fazer ainda alguns comentários sobre as minhas tentativas de tirar proveito daquelas paragens mediante desenhos e esboços. O hábito, que eu tinha desde a infância, de encarar a paisagem como um quadro, levava-me – já que, na natureza, eu percebia uma região sob a forma de imagens – a procurar fixá-las e guardar uma lembrança exata desses instantes. Mas, como até então só me exercitara em temas limitados, não tardei a sentir a minha insuficiência em face de um mundo como aquele.” (GOETHE, J. W.; Memória: Poesia e Verdade. (2 vol.). Trad. Leonel Valandro. Brasília. Editora da Universidade de Brasília/HUCITEC, 1986, 2º vol. p. 566.)

- _____, Alejandro de; Cosmos. Ensayo de una Descripción Física del Mundo. 4 Tomos. Trad. De Bernarndo Giner y José de Fuentes. Madrid. Imprenta de Gaspar y Roig Editores, 1874. (C)
- _____, Alejandro de; Cosmos. Ensayo de una Descripción Física del Mundo. Volume único. Trad. De J.A.P.; Buenos Aires. Editorial Glem, 1944.
- _____, Alexander von.; Kosmos. Entwurf einer Physischen Weltbeschreibung. 2 Bände. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993. (K)
- _____, Alexander von.; Cosmos. A Sketch of the Physical Description of the Universe. 2 V. Tr. E. C. Otté. Baltimore and London. The Johns Hopkins University Press, 1997.
- _____, Alejandro de; Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente. 5 tomos. 2ª ed. Trad. De Lisandro Alvarado. Caracas. Monte Avila Editores, 1991. (V)
- _____, Alexander von.; Personal Narrative of a Journey to the Equinoctial Regions of the New Continent. Trad. Jason Wilson. London. Penguin Books, 1995.
- _____, Alexandre de; Quadros da Natureza. (2 v) Trad. Assis de Carvalho. São Paulo. W. M. Jackson, 1952. (QN)
- _____, Alexander von; Ansichten der Natur. Stuttgart. Reclam, 1969. (AN)
- _____, Alexander von; Cartas: El Libre Progreso de la Inteligencia. Caracas. Asociacion Cultural Humboldt, 1974.
- _____, Alexander von; Cartas Americanas. Charles Minguet (org) Trad. Marta Traba. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1980.
- _____, Alejandro de. Soy Monsieur Humboldt. In. ORTIZ, O R. (org) Imagenes de Humboldt. Caracas. Monte Avila Editores, 1983.
- _____, Alexander von; Über das Universum. Berlin. Suhrkamp Verlag, 1993.
- _____, Alexander von; Arago. In. Titãs da Ciência. Trad. Silvano de Souza. São Paulo. Livraria el ateneo do Brasil, (S/D).