

# **A PAISAGEM E SUA DIMENSÃO ESTÉTICA**

## **[THE AESTHETIC DIMENSION OF LANDSCAPES]**

**Esdras Araujo Arraes**

Pós-doutorando em Filosofia na Universidade de São Paulo

DOI: <http://dx.doi.org/10.21680/1983-2109.2017v24n45ID12634>

Natal, v. 24, n. 45  
Set.-Dez. 2017, p. 37-57

**Princípios**  
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109



**Resumo:** Os estudos que se dedicam à paisagem a compreendem como a materialização de relações entre o homem e o território. Por outro lado, a noção de paisagem abriga, desde sua origem, uma conotação estética, pensada como discurso valorativo da natureza. Assim, o objetivo desse artigo é mostrar a paisagem como categoria do pensamento e parte do campo reflexivo da disciplina Estética. Serão mencionados escritos de determinados filósofos empenhados em interpretar a paisagem em sua dimensão estética. Dentre eles, pode-se citar Georg Simmel, Augustin Berque e Arnold Berleant. Busca-se ampliar sua noção para além das transformações sociais do espaço, celebrando as maneiras sensíveis de apreensão da natureza. Pretende-se, ainda, compreender a noção de paisagem formulada no Renascimento e, especialmente, no final do século XVIII, pondo luz em algumas obras literárias de Goethe, tais como *Os sofrimentos do jovem Werther* e *Escritos sobre arte*

**Palavras-chave:** Arte; Estética; Literatura; Goethe; Paisagem.

**Abstract:** The studies that are dedicated to the landscape understand it as the materialization of relations between man and territory. On the other hand, the notion of landscape has, since its origin, an aesthetic connotation, thought of as a valorative discourse of nature. Thus, the purpose of this article is to show the landscape as a category of thought and part of the reflective field of the Aesthetic discipline. It will be mentioned writings of certain philosophers committed to interpret the landscape in its aesthetic dimension. I will mention, for instance, the research of Georg Simmel, Augustin Berque and Arnold Berleant. It seeks to broaden its notion beyond the social transformations of space, celebrating the sensitive manners of apprehending nature. It is also intended to understand the notion of landscape formulated in Renaissance and especially in the late Eighteenth Century putting light on some of Goethe's literary works, such as *The sorrows of young Werther* and *Elective affinities*.

**Keywords:** Art; Aesthetic; Literature; Goethe; Landscape.

## **Estética e paisagem**

O ensaio que ora se esboça faz parte de uma pesquisa de pós-doutorado em desenvolvimento na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) que explora a paisagem, e sua relação com a disciplina Estética, como princípio heurístico. Busca-se, na esteira do pensamento de Raffaele Milani (2008, p. 47), compreender o significado da paisagem como categoria estética tomada desde a perspectiva da fruição, da idealização e do manifestar da natureza em pintura e literatura. A abordagem que se segue não tem a pretensão de dar conta da completude do entendimento da paisagem em termos filosóficos e historiográficos. Seria um trabalho hercúleo pelo qual a pesquisa ainda não tem condição de empreendê-lo. Nessas circunstâncias, não quero esgotar aqui as questões atinentes à noção de paisagem, mas recorro a um limitado número de estudos e comentários que põem luz sobre a origem do termo na cultura ocidental e suas implicações espirituais ou no campo das ideias.

Mediante a paisagem é possível pensar e explicar experiências que implicam o autodescobrimento do homem e a inevitável relação entre natureza e cultura. Logo, a Filosofia, em especial a Estética, presta-se em aprofundar as definições sugeridas pelas Ciências Humanas, instaurando, em torno de seu discurso, elementos subjetivos, afetivos e valorativos. De acordo com Jörg Zimmer (2008, p. 29), a contemplação estética da paisagem é um acontecimento que se desenvolve nos séculos XVII e XVIII paralelamente à investigação experimental da ciência, cronologias estas que converteram a paisagem em representação pictórica da percepção da natureza ou como ideal estético de contemplação desinteressada.

Os estudos sobre a paisagem como categoria do conhecimento intensificaram a partir dos anos 1910 do século XX. Georg Simmel (2013), em seu ensaio inaugural *Filosofia da Paisagem*, desloca a paisagem da natureza, compreendendo-a como porção de uma totalidade natural. A paisagem não seria a natureza; porém, por

ser a natureza parte de seu conteúdo, ela seria ainda e sempre natural (Simmel, 2013, p. 43). Para Adriana Veríssimo Serrão (2013, p. 39), o pensamento simmeliano atribui à paisagem “um processo que na base de elementos previamente separados (paisagem como fração da natureza) recompõe momentaneamente o caráter unitário e homogêneo de um todo”. Em termos estéticos, a paisagem como arte desponta para nós como a imagem de coisas naturais apreendidas sensivelmente pela mirada do artista, quer dizer, o mundo delimitado num fragmento captado pelo olhar e enquadrado numa unidade (pintura ou literatura): “É justamente isso que o artista faz – partindo do fluxo caótico e da infinitude do mundo imediatamente dado, delimita uma porção, capta-a e enforma-a como uma unidade que encontra agora o seu sentido nela mesma” (Simmel, 2013, p. 45).

Contemporâneo ao artigo de Simmel foi o opúsculo do filósofo francês Frédéric Paulhan – *L’Esthétique du Paysage* – publicado em 1913. Paulhan, menos preocupado com a dialética entre o todo e suas unidades, relaciona a paisagem como uma pintura da natureza. Ela inspiraria os artistas a transmitir para tela os sentimentos consubstanciados em sua “alma”, ou seja, paisagem seria uma espécie de emoção codificada em arte. Melancolia, alegria, amor, medo e morte são algumas das alegorias imanentes à paisagem facilmente dizíveis e visíveis (Paulhan, 1913, p. 71).

A maioria dos estudiosos atribui ao Renascimento europeu o surgimento da paisagem no ocidente, momento no qual a perspectiva conseguiu matematizar em medidas áureas, ou seguindo pontos de fuga diversos, o mundo apreendido e imaginado pela vista. A técnica da perspectiva emulou a natureza circunscrita pela visão, reduzindo a totalidade da unidade em lógicas mensuráveis. Simmel (2013, p. 43) relembra que graças à individualização das formas interiores e exteriores asseguradas a partir do século XVI, assim como devido à dissolução das crenças do medievo, tem-se a possibilidade de fragmentos da natureza se tornarem paisagem. Esse tipo de representação garantiu, ainda, a autonomia do ho-

mem sobre a natureza, indício epistemológico enunciado como apanágio da ciência do século XVII. Para Anne Cauquelin (2007, p. 81), a pintura perspectivada é uma figuração sintética de um todo organizado e coerente percebido pelas experiências visuais do homem. Aliás, o olho seria a mediação contínua entre o espírito e a compreensão objetiva das coisas postas diante de nós (Cauquelin, 2007, p. 87).

A mirada funcionava, para Johann Wolfgang von Goethe, como a mediação entre a objetividade exterior e a percepção sensível do mundo captadas pelo ser pensante. No poema *Amor als Landschaftsmaler* (Amor: pintor de paisagem), Goethe ilumina a participação da visão na construção da paisagem. O personagem pintor, quando indagado por um garoto sobre o prazer de desenhar formas a “olhos fixos”, retratou rios, montanhas, a luminosidade do sol tal como se apresentavam *in natura*: “Traçou um rio, qual fora ao natural, tão igual, que captava o sol reflexo” (Goethe, 2008a, p. 84).

Alain Roger (2007) concorda que a “primeira” aparição da paisagem procede da Europa, especificamente a do Norte. O nascimento logrou em decorrência da junção de dois fatores complementares. O primeiro seria a laicização de elementos naturais expressos em arte. A emancipação requeria uma mirada à distância, desinteressada, estabelecendo a nítida distinção entre o apreciado e o espectador da cena. A técnica da perspectiva toma um papel decisivo na laicização da paisagem (Roger, 2007, p. 76). Sem dúvida, o legado de Kant perpassa a abordagem de Roger. O primeiro enfoque redundava na segunda condição voltada à autonomia dos elementos naturais dispostos em conjunto sem, contudo, prejudicar a coerência interna do mesmo (Roger, 2007, p. 76). Entretanto, o afastamento entre o contemplado e o observador ocorre com a aparição da “janela” no universo pictórico. Nesse sentido, a moldura torna-se o marco da conversão do território em paisagem (Roger, 2008, p. 81).

O enquadramento se revela uma operação que harmoniza os elementos naturais numa unidade ordenada e subtraída pela visão (Cauquelin, 2007, p. 134). A metáfora da janela seria, na reflexão de Cauquelin (2007, p. 137 e 138), a condição *sine qua non* do surgir da paisagem e o instrumento paisagístico por excelência. Goethe parecia conhecer o papel da fenestração no espectro ontológico da paisagem. Os jovens Werther e Lotte, personagens principais do romance *Os sofrimentos do Jovem Werther*, publicado inicialmente em 1774, contemplaram os efeitos dos trovões e da chuva apoiando seus cotovelos sobre a janela enquanto “o olhar percorria a paisagem” (Goethe, 2009, p. 39). Em *As afinidades eletivas*, outra obra de Goethe (1992), o personagem Eduard dirige-se à cabana revestida de musgos onde se encontrava a sua esposa Charlotte. Ali, em posição favorável, seu olhar dirige-se à porta e à janela, “de modo que num único olhar ele pudesse ver [...] os diversos quadros mostrando a paisagem como que emoldurada” (Goethe, 1992, p. 22).

Verifica-se, portanto, a estreita afinidade entre paisagem e representação, ou entre aquilo emoldurado por experiências visuais em unidades “artializadas”<sup>1</sup>. No dicionário do jesuíta Raphael Bluteau (1712-1728, vol. 6, p. 187), finalizado na segunda década do século XVIII, a paisagem reside no âmbito da Estética na medida em que foi assimilada como a “mais fermosa vista da que representão os paineis de boas pastagens”. O adjetivo “formoso”, atributo do olhar, confirma o caráter estético da unidade da natureza sensivelmente percebida. As boas pastagens referidas por Bluteau evocam, ainda que não mencionadas, as pinturas de paisagem de Nicolas Poussin, nas quais a idade de ouro narrada por poetas gregos aparece como tema figurativo, isto é, o pastoreio como atividade humana idealizada em paisagens que

---

<sup>1</sup> A expressão “artializar” é criação do filósofo francês Alain Roger. Para o autor, há dupla artialização: uma *in situ*, relativa à modificação física da Terra; e outra *in visu*, através da mediação do olhar. (Roger, 2007, p. 23)

remetem o espectador a lugares pitorescos, ao jardim das delícias perdido pelo casal original.

### **De Roma a Petrarca no Ventoux: *prospectus*, paisagem e catarse espiritual**

Quer dizer que as sociedades predecessoras do mundo Moderno não contemplavam paisagens? Não existiam percepções sensíveis da natureza nessas culturas? Seria o Renascimento a virada do reconhecimento da paisagem como categoria estética? Muitos filósofos têm se debruçado sobre essas perguntas, derivando a partir de suas reflexões ideias complementares ou simplesmente heteróclitas. Augustin Berque (2013, p. 204), por exemplo, chega a distinguir o *pensamento paisageiro* do *pensamento da paisagem*. Enquanto que o último termo se relaciona a condições específicas inaplicáveis a todas as épocas e culturas, nascendo sobre o signo do *otium*, do ócio de uma elite que não se vincula à terra no sentido utilitário, mas do *frui*, do prazer de ver e dizer retratos da natureza. A fruição sintoniza-se com a noção neoplatônica de Santo Agostinho de ascensão à invisibilidade divina como viragem do *uti* para o *frui* (Ritter, 2013, p. 100). Dessa maneira, “a paisagem, a partir de um dado ambiente, é *predicado numa certa realidade*” (Berque, 2013, p. 203).

Por sua vez, o pensamento paisageiro enceta a apreensão sensível da natureza sem, contudo, expressá-la em modelos artísticos, sejam legíveis ou visíveis. Para tanto, Berque (2013, p. 201) arrolou sete critérios que distinguem as sociedades devotadas ao pensamento da paisagem: 1) uma literatura louvando a beleza dos lugares; 2) toponímias que mencionem a apreciação visual do ambiente; 3) jardins de recreio; 4) edificações projetadas para facilitar a fruição estética da natureza; 5) pinturas de paisagem; 6) um ou mais termos para se referir ao vocábulo “paisagem” e 7) uma reflexão explícita sobre a paisagem. Nessas condições, a Roma antiga, ainda de acordo com o filósofo francês, não tinha um pensamento da paisagem, porém paisageiro, justamente porque

satisfazia os critérios 1, 2, 3 e 5; em contrapartida, não possuía arquiteturas que possibilitassem a fruição do mundo abarcado pelo olhar, nem uma palavra que designasse o próprio significado de paisagem (Berque, 2013, p. 201).

Convém comentar sobre o papel dos vocábulos latinos *prospectus*, *amœnia* e *topia*, cuja semântica envolve princípios inclusive de ordem sensível, mas que asseguram suas vinculações ao território e às amenidades climáticas. Segundo Javier Maderuelo (2005, p. 61), *prospectus* resulta do enquadramento óptico de um lugar situado distante do observador. Seria o mundo captado objetivamente pelo olhar faltando-lhe a componente estética e subjetiva subjacentes à contemplação. Já *amœnia*, apesar de sua tradução relacionar-se às localidades agradáveis e prazerosas, predicados ausentes no *prospectus*, destina-se a perceber as benignidades do clima ou as comodidades de um determinado sítio no qual o caminhante decide fixar pouso. Não há, portanto, na locução *amoenia*, a ideia de contemplação desinteressada da paisagem. Por fim, prossegue Maderuelo, o vocábulo *topia* foi utilizado pelos romanos para designar certas figuras relativas à compreensão dos lugares distantes sem a devida fruição.

Igualmente na Grécia Antiga, conforme auferiu Anne Cauquelin na esteira do pensamento de Berque, “não há [...] nem palavra nem coisa semelhante, de perto ou de longe, àquilo que chamamos paisagem” (Cauquelin, 2007, p. 44). A autora de *A invenção da paisagem* reconhece que a fração da natureza representada nos textos de Pausânias dizia respeito ao mundo da história, do mito e da lenda, os quais descrevem ricamente as características físicas dos lugares (*topos*) em suas condições de simples suportes materiais de eventos desprendidos das particularidades sensíveis do mesmo *topos* (Cauquelin, 2007, p. 48). A natureza dos gregos aparece sob o signo do *uti* ou *logos*, como uma boa ecônoma que omite o sentido estético:

[...] o que vale como paisagem (entre os gregos) não tem nenhuma das características que estamos acostumados a lhe atribuir: relação existencial com seu preexistir, sensibilidade ou sentimento, emoção estética ausente. Sua apresentação, portanto, é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda, como pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a evocação de um mito [...]. (Cauquelin, 2007, p. 49).

As experiências obtidas por Petrarca, em sua subida ao monte Ventoux (1335), trouxeram certos questionamentos filosóficos quanto à dimensão estética do mundo percebido do cimo de um promontório. Havia paisagem em sua narrativa ou uma espécie de catarse espiritual depois da escalada? Dentre os textos colhidos que se aprofundaram em interpretar as intenções de Petrarca, proponho destacar o artigo de Joachim Ritter (2013, p. 95-122) – “Paisagem. Sobre a função estética na sociedade moderna” –, o ensaio do filósofo francês Jean-Marc Besse (2006, p. 1-15) – “Petrarca na montanha: os tormentos da alma deslocada” e as análises do arquiteto espanhol Javier Maderuelo sintonizadas às ideias de Augustin Berque, seu orientador de doutoramento. Essa eleição tem uma intenção teleológica própria, pois na medida em que os dois primeiros autores consideram os lugares descritos por Petrarca como paisagem, Maderuelo é mais cauteloso quanto à existência de paisagem no discurso de escalada ao Ventoux. De certo modo, os escritos de Ritter e Besse são afins e se complementam, enquanto que os de Maderuelo apontam outras interpretações por vezes divergentes das demais. Paradoxalmente, para Maderuelo (2005, p. 87) o relato da ascensão de Petrarca, apesar de seu caráter moralista, é o gérmen do que será, tempos depois, o surgimento da paisagem na cultura ocidental.

No texto de Ritter, a apreciação da ordem divina do mundo a partir de um ponto elevado, elege os acontecimentos vislumbrados por Petrarca como o momento inaugural do aparecimento da paisagem na Europa. Segundo Ritter, os conceitos que Petrarca destacou em sua jornada permanecem constitutivos da relação

estética para com a natureza *enquanto* paisagem, enquanto produto espiritual de percepção fruidora do todo (Ritter, 2013, p. 101). Petrarca, dessa forma, elevou-se ao divino por sua ação, procurando na subida converter-se à bem-aventurança, metaforicamente obtida depois de uma íngreme e penosa subida (Ritter, 2013, p. 96). A paisagem, assim, torna-se o instrumento de expiação dos pecados, a alegoria de purificação da vida devotada aos desejos mundanos pelos quais Petrarca estava subordinado.

Jean-Marc Besse dá continuidade à leitura de Ritter, afirmando que a “experiência paisagística (de Petrarca) reconduz e veicula, no plano da estética, a densidade espiritual de uma situação filosófica” (Besse, 2006, p. 2). Com efeito, Petrarca necessitava vontade para potencializar as coisas físicas e seu contraponto espiritual. O Ventoux, sob esse aspecto da vontade, torna-se a representação de suas aspirações e da própria fraqueza humana diante da sublimidade da montanha (Besse, 2006, p. 4). E a chegada ao cimo inscreve o exercício da caminhada como o mecanismo de obtenção da beatitude espiritual (Besse, 2006, p. 5). Percebe-se que para Besse, e por extensão para Ritter, o efeito provocado em Petrarca ao mirar a paisagem não foi de contemplação desinteressada, fruidora no sentido atribuído por Kant; mas como uma experiência de introspecção. Assim, “o sentido da experiência sensível é postergado, submetido aos recursos da confissão” (Besse, 2006, p. 7). O espaço descortinado diante do olhar de Petrarca, embora sensivelmente reconhecido pelos efeitos ocasionados pela montanha e da vista demiúrgica, afasta-se de sua dimensão estética afinando-se com uma intenção notoriamente ética (Besse, 2006, p. 10).

Na opinião de Javier Maderuelo, Petrarca descreveu lugares em vez de paisagens durante seu itinerário ascendente. Na realidade, Maderuelo considera os relatos petrarquianos sobre os acidentes geográficos como metáforas da purificação de sua alma entregue aos desejos da carne. O pico do Ventoux converteu-se na aspiração da vida santificada; o sopé – alegoria dos prazeres terrenos –

localizava-se no vale dos pecados cortado por um caminho que conduzia à bem-aventurança (Maderulo, 2005, p. 86). O mundo visto e refletido no íntimo aparece como o espetáculo das privações humanas a ser vislumbrado à distância, só assim se evitaria a contaminação das tentações por ele suscitadas:

¿Qué te retrasa? Los bajos placeres terrenos, indudablemente, ya que con ellos el camino es más llano y parece, a primera vista, más fácil. Sin embargo, después de tus muchos extravíos, o bien tendrás que ascender a la cima de la vida bienaventurada [...] o bien la pereza te obligará a recostarse en el valle de tus pecados [...]. (Petarca *apud* Maderuelo, 2005, p. 86)

Não há dúvida que os elementos naturais e antrópicos incrementam o discurso moralista de Petrarca, atuando como alegorias ou símbolos de emoções criadas na experiência de subida. Esses sentimentos que afloram no espírito e são projetados sobre o meio natural subjazem, conforme o arquiteto espanhol, a própria noção de paisagem como categoria do pensamento estético: “porque el paisaje no es el conjunto de accidentes geográficos y sucesivos mantos de vegetación que nos rodean, sino la *interpretación sensible*, la interiorización personal que nosotros podemos hacer de esos panoramas que se ofrecen a la vista” (Maderuelo, 2005, p. 87).

### **Literatura e paisagem**

A discussão em torno dos escritos de Petrarca aponta para a possível afinidade entre literatura e paisagem. Inversamente do que ocorre com a paisagem representada em pintura ou fotografia, que tomam o sentido da visão como meio de identificar e reconhecer os elementos naturais em caracteres tangíveis, a imagem que emerge do texto literário é subjetiva, fruto de experiências pessoais ou ideias do sujeito pensante. Essas figuras reproduzidas na imaginação sempre diferirão entre duas ou mais pessoas. Por isso, parece oportuno considerar os apontamentos feitos pelo filó-

sofo e poeta catalão Antoni Marí (2008) acerca da profícua interação entre o dizível, o visível e o eu.

Marí sublinhou o papel das palavras como produtoras de imagens mentais e, no caso aqui perseguido, se essas imagens equivalem a paisagens decodificadas em vocábulos. Ele duvida, como deixa clara sua exposição sobre determinadas passagens de *Emílio* de Rousseau, se nessas figuras e nas orações redigidas existem paisagens ou se se tratam de certas faculdades do espírito do escritor e do personagem contemplador. Leiamos um fragmento de *Emílio* transcrito por Marí:

Un bello anochecer se va a pasear a un lugar favorable, donde el horizonte despejado deja ver de lleno el sol poniente y se observan los objetos reconocible el lugar de su puesta [...]. El hombre reconoce su lugar y lo encuentra embellecido; el verdor ha tomado durante la noche un vigor nuevo; el día naciente que lo ilumina, los primeros rayos que lo doran, lo muestran cubiertos de una brillante capa de rocío que refleja al ojo la luz y los colores [...]. *Pues está en el corazón del hombre lo que constituye la vida del espectáculo de la naturaleza: para verlo, es preciso sentirlo. Él percibe los objetos, pero no puede percibir las oraciones que los enlazan, no puede entender la dulce armonía de su concierto.* (Rousseau *apud* Marí, 2008, p. 151. Grifo meu).

Para Marí (2008, p. 151), o trecho acima demonstra que Rousseau não retratou paisagens tal como se oferecem aos olhos do espectador ou representadas mediante textos valorativos de fenômenos naturais. No seu entendimento, as qualidades que o filósofo francês reconhece na natureza são suas próprias faculdades humanas como símbolos morais reconhecíveis em si mesmo e projetados sobre o mundo (Marí, 2008, p. 151). Como ele reforça: “si el paisaje existe es por todo aquello que el escritor proyecta sobre él: sentimientos, imágenes, recuerdos, vivencias. Y no es una representación del paisaje, sino el medio a través del cual el escritor muestra su propia presencia imaginativa y formalizadora” (Marí, 2008, p. 152). Desde esse ponto de vista, a paisagem torna-se uma idealização, aproximando-se da categoria *sentimental*

proposta por Friedrich Schiller. Conforme Márcio Suzuki (1991, p. 26), o adjetivo *sentimental* utilizado por Schiller vincula-se à atividade reflexionante como instância que ancora a emoção, não se limitando à pura demonstração de paixões eivadas de dramaticidade a que vem normalmente associado. Em *Poesia ingênua e sentimental*, Schiller (1991) esclarece que o poeta sentimental “reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta” (Schiller, 1991, p. 62).

Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe (2009), há essa positiva identificação do ser reflexionante com a natureza apreciada *enquanto* paisagem, enquanto *locus* de projeção das íntimas sensações do protagonista. Marco Aurélio Werle (2017) divide o romance em duas partes significativas: na primeira, destaca-se a alegria de Werther de viver num lugarejo idílico, onde o amor e a natureza harmonizam-se (Werle, 2017, p. 40). A segunda seção, dedicada ao tema “sociedade”, explora o conflito entre o indivíduo e os códigos morais e éticos impostos pela burguesia urbana. Nesse momento, as emoções de Werther se alteram, transfigurando o seu amor por Lotte em nocivas paixões. É curioso que a cidade, tida pela filosofia iluminista como o espaço da emancipação e liberdade do homem, a cisão do ser com a natureza “perdida”, é vista por Werther como o lugar de privação de sua jovem alma. Para ele, a liberdade fundamenta-se justamente na sintonia entre o eu e a paisagem percebida sensivelmente fora dos muros das instituições civis. Massimo Venturi Ferriolo (2008, p. 137) verificou a desconexão entre *civitas* e *pagus* ao notar que o regresso à natureza em seu estado original (*pagus*) significa a pretensão do espírito humano de por freio nos excessos da ciência e da técnica, favorecendo a inversão do seu uso.

Deixemos de lado, portanto, a tragédia vivenciada por Werther na segunda parte do romance pondo luz na concordância de seu espírito com a natureza. Na carta de 4 de maio de 1774, a que

abre a narrativa do livro, Werther elogia a solidão e as feições paradisíacas das terras em que conheceria sua amada Lotte:

[...] estou me sentindo muito bem aqui. Nestas terras paradisíacas, a solidão é um bálsamo valioso para o meu coração, tão fortemente aquecido pelo fervor juvenil. Cada árvore, cada arbusto é um ramalhete de flores, e dá vontade de virar borboleta para poder flutuar neste mar de fragrâncias e retirar dele todo o sustento. (Goethe, 2009, p. 14).

Nesse excerto, a alegria une-se ao afastamento do protagonista da sociedade, criando imagens consoantes com a natureza e com os signos de sua presença. Werther ascendeu ao conhecimento de si por meio dos símbolos que a natureza lança diante dos seus olhos admirados (Marí, 2008, p. 153). Não obstante, há um claro limite na interpenetração do homem com a natureza pelo qual a fruição torna-se incompleta. Seria preciso “transformar-se” em natureza (borboleta) para compreender os verdadeiros efeitos dela nos sentidos. Dessa maneira, existe um certo estranhamento na condição humana que induz o ser reflexionante a voltar a si mesmo e procurar a paisagem idílica.

A felicidade de Werther anuncia sua positiva conexão com a paisagem enquanto mediação estética da natureza: “nunca fui tão feliz, nunca a minha sensibilidade pela natureza, até por uma pedrinha, uma graminha, foi tão plena e tão profunda” (Goethe, 2009, p. 58). Essa sensação de plenitude manifesta a paisagem como representação de um sujeito pacificado imerso numa natureza análoga (Besse, 2006, p. 47). A afinidade entre o homem e a paisagem aponta para o que Arnold Berleant (1995) denominou de *aesthetic of reciprocity* (estética da reciprocidade), que nos ajuda a entender como nós contribuimos para a formação do mundo, mas também como a natureza assegura conversões anímicas em nossa maneira de estar no mundo (Berleant, 1995, p. 239).

Na epístola de 26 de maio, enviada a seu destinatário Wilhelm, o jovem Werther cita Wahlheim, um pequeno povoado situado na base de uma colina. Curiosamente, por todo o livro Goethe não

indica os aspectos urbanos das povoações visitadas por Werther, tais como ruas, avenidas, zonas comerciais e espaços devotados à política; ao invés, os fenômenos e os elementos naturais participam de maneira ativa da narrativa e do desenrolar das ações da primeira parte do romance. Na referida carta, o adjetivo “melhor” realça, para aquele momento da vida de Werther, o gozo de reverenciar a paisagem pitoresca: “mas o melhor de tudo são as tílias, cujos ramos extensos cobrem a pequena praça em frente à igreja, rodeada de moradias rurais, celeiros e granjas. Um lugar tão afetuosos, tão íntimo não foi fácil encontrar” (Goethe, 2009, p. 23-24). Os objetos contemplados estimularam-no a esboçar um desenho centrado em certificar o seu desdém pelos assuntos da sociedade, pois “o meu propósito é de manter-me doravante unicamente ligado à natureza” (Goethe, 2009, p. 24).

Havia de fato uma praça em Wahlheim, assim como em todas as cidades onde o fervor de complexas relações sociais afugentou Werther a buscar o exílio num lugar de feições edênicas: “Não sei se espíritos vagueiam por esta região, ou se esta ardente fantasia divina se apodera de meu coração fazendo um paraíso tudo o que me rodeia” (Goethe, 2009, p. 16). Mas diferentemente das praças dos grandes centros urbanos europeus de finais do século XVIII, que justapõem diversas funções, aquela vivenciada pelo protagonista anuncia a fruição, evocando o mundo rural e os símbolos de sua constituição. Essa cena idílica, como argumenta Werle (2017, p. 43), sublinha o caráter visual do romance, emoldurando os textos epistolares de Werther em quadros de grande vitalidade e vigor. De fato, o retorno ao campo como ideal de vida, a sintonia com a natureza envolvente e a subjetividade representam a proposta de Goethe para uma estética centrada na sensibilidade e na imaginação (Werle, 2017, p. 43). Além disso, o paraíso envolvia o protagonista. Ao perceber o belo natural como continuidade do ânimo, Werther participa da paisagem, não simplesmente como espectador, mas como *estando* nela. Trata-se de um exemplo da estética da reciprocidade de Berleant. De acordo com o autor, a

reciprocidade entre o belo natural e a arte resulta numa experiência estética na qual o apreciador vivencia e aprecia ambas as categorias de maneira unificada (Berleant, 2013, p. 296).

A sintonia entre Werther e a natureza mostra-se transitória, dissipa-se logo depois de tomar conhecimento da decisão matrimonial de Lotte com Albert. Doravante, a paisagem transfigura-se em representação de uma natureza insípida. Na carta de 18 de agosto, o espetáculo idílico se esvai, metamorfoseando-se numa cena matizada de tons sublimes:

Toda esta ardente sensibilidade de meu coração pela natureza, cuja vida me invadia com tanta voluptuosidade fazendo do mundo à minha volta um paraíso, transformou-se agora num insuportável carrasco, num espírito atormentador que me persegue por toda parte [...]. As grandes e raras misérias do mundo: essas inundações que varrem as suas vilas, esses tremores de terra que engolem as suas cidades, não me comovem; o que me corrói o coração é a força destrutiva, oculta no âmago da natureza [...]. O céu e a terra e as forças criadoras me rodeiam: não passam de um monstro eternamente devorador e ruminante (Goethe, 2009, p. 73 e 74).

A mudança de enfoque na narrativa das duas partes que estruturam o desenrolar das ações vividas por Werther pode, também, diferenciar o romance em dois panoramas: o primeiro – *pitoresco* – relativo à sua alegria de apreciar a natureza à maneira dos gregos, isto é, idílica e pastoral. Lembremos que o único livro que ele traz consigo é um Homero (carta de 13 de maio). O segundo, que podemos nomeá-lo de *sublime*, devota ao protagonista as incertezas, as angústias e o tédio à vida projetados numa paisagem “carrasca”. Retornando às anotações de Werle (2017), considerando a caracterização do sublime adotado por Longino, a segunda parte de *Werther* ecoa a grandeza da alma expressa em sentimentos que transcendem a racionalidade da alma e a estreiteza da sociedade (Werle, 2017, p. 40).

As observações expostas até o momento nesta seção do ensaio exprimem a identificação entre o dizível e o visível. Um exemplo

dessa premissa se encontra no ensaio de Goethe (2008b) – “Ruysdael como poeta – escrito, em 1806, fazendo parte da antologia intitulada *Escritos sobre a arte*. Naquelas anotações, Goethe elabora discursos para três pinturas de paisagem do artista holandês Jakob Ruysdael, “reconhecido como um dos mais primorosos paisagistas” (Goethe, 2008b, p. 197). Duas instâncias que o autor dos *Escritos* explora referem-se às atitudes e aos efeitos que a imagem provoca no espectador. Quando Goethe discorre sobre a pintura, a visão opera como instrumento que movimenta a elaboração interna de narrativas que explicam o conteúdo da imagem. Com isso, diferentes observadores terão distintas interpretações sobre uma mesma tela, ou dito em outros termos, terão diferentes discursos sobre o mesmo objeto contemplado.

As pinturas analisadas por Goethe no citado ensaio foram: i) uma paisagem de feições pitorescas enobrecida pela fertilidade da terra e pelas as ações humanas sobre o espaço; ii) a pintura denominada “O convento” que conjuga passado e presente de forma admirável. Os tempos antigos foram marcados por um mosteiro em ruínas e uma ponte destruída. Pastores e migrantes, em eventos cotidianos, imprimem o tempo presente à imagem. Aqui, a paisagem apresenta-se como palimpsesto de cronologias “que tão encantadoramente se mesclam reciprocamente” (Goethe, 2008b, p. 200). Enquanto que na tela “O convento” os períodos se interpenetram, na terceira tela – “O cemitério” – o pretérito é o assunto pictórico. Os túmulos e a morte (esboçada indiretamente, mas presente no tema do quadro) configuram a impossibilidade do retorno aos eventos idos, “é como se o passado não nos legasse nada mais senão a mortalidade” (Goethe, 2008b, p. 201). Não existe presente, a não ser por intermédio do leitor da pintura no transcurso de sua visualização. O cemitério torna-se categoria do belo, invocando a sublimidade do infinito subjacente à morte.

Goethe tinha predileção pela pintura. O próprio Werther, no momento de sua afinidade com a natureza, decidiu realizar alguns desenhos ao ar livre, intensificando o seu propósito de manter-se

“doravante unicamente ligado à natureza” (Goethe, 2009, p. 24). Esse gosto é ressaltado nos esboços feitos durante sua viagem de “renascimento” à Itália (Goethe, 1999). A pintura de paisagem aparece como objeto dos discursos das trocas epistolares entre Goethe e o pintor Jacob Philipp Hackert, tema, a propósito, bem elucidado por Cláudia Valladão de Mattos (2008). Nas cartas, Goethe argumenta que a paisagem e sua transmutação para a representação evocam a natureza apreendida pelo constante treino do olhar. Hackert concorda, opinando que o artista deve ser, antes de tudo, um bom observador do mundo envolvente, dedicando tempo para ilustrar e conhecer os objetos visualizados. Com efeito, não bastava pintar uma tília, por exemplo, senão aprofundar a relação entre artista e árvore para então transmitir, em cores e formas, a essência da natureza. Se retomarmos ao poema de Goethe citado no início do artigo (*Amor als Landschaftsmaler*) notaremos a permanente reciprocidade entre natureza e artista. Como argumenta Mattos (2008, p. 64), o tema do amor à natureza é significativo para o processo criativo, porque ele funciona como incentivo ao gênio enrijecendo os vínculos do homem com a natureza.

### **Considerações finais**

Estética e paisagem estão intimamente conectadas, ao menos a partir da segunda metade do século XVIII, momento no qual surge a disciplina Estética. Antes, no Renascimento, a parição da perspectiva “inventou” a paisagem enquanto fragmento de uma totalidade emoldurada pela visão. Essa abordagem é paradoxal, em especial entre os filósofos crentes que a paisagem não é exclusividade da Europa. Na China do século XIII sua criação havia sido confirmada por meio de poemas e ideogramas que elogiavam a montanha e a cascata. Por sinal, o Ventoux de Petrarca trouxe ao debate uma dúvida: se havia paisagem na transição do feudalismo para a modernidade, ou se a natureza operava como instrumento de purificação moral. Assunto movediço de fato quando a retros-

pectiva chega à Grécia e à Roma, lugares onde a descrição da natureza relacionava-se ao território. A paisagem, como categoria estética, como fruição entre o observador e a natureza, parece que inexistia nessas culturas.

Contudo, é inegável que a literatura e a pintura transmitem a relação estetizante da natureza com o eu, sendo a paisagem a síntese, a mediação entre ambas as instâncias. Vimos, a propósito desse esclarecimento, como a obra literária de Goethe sensibiliza o leitor a perceber a paisagem enquanto mediação estética da natureza formulada através da apreciação subjetiva e objetiva do espectador. Sem esquecer que na pintura de paisagem há um discurso virtual da imagem, fortalecendo a urdidura do dizível com o visível.

## Referências

- BERLEANT, Arnold. A estética da arte e da natureza. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. (Org.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 282-298.
- BERQUE, Augustin. O pensamento paisageiro: uma aproximação mesológica. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. (Org.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 200-212.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anaomico, architectonico*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: M. Fontes, 2007.

FERRIOLO, Massimo Venturi. Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar. In: NOGUÉ, Joan. (Ed.). *El paisaje em la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. p. 115-140.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Amor als Landschaftsmaler (Amor: pintor de paisagem). In: MATTOS, Cláudia Valladão de. (Org.). *Goethe e Hackert sobre pintura de paisagem: quadros da natureza na Europa e no Brasil*. Trad. Haroldo de Campos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008a. p. 79-85.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. 2 ed. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008b.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.

MATTOS, Cláudia Valladão de. (Org.). *Goethe e Hackert: sobre pintura de paisagem: quadros da natureza na Europa e no Brasil*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

MARÍ, Antoni. Paisaje y literatura. In: NOGUÉ, Joan. (Ed.). *El paisaje em la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. p. 141-154.

MILANI, Raffaele. Estética y crítica del paisaje. In: NOGUÉ, Joan. (Ed.). *El paisaje em la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. p. 45-66.

PAULHAN, Frédéric. *L'Esthétique du paysage*. Paris: F. Alcan, 1913.

RITTER, Joachim. Paisagem: sobre a função do estético na sociedade moderna. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. (Org.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 95-122.

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Apres. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. Georg Simmel. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. (Org.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 39-41.

SIMMEL, Georg. Filosofia da paisagem. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. (Org.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 42-58.

SUZUKI, Márcio. Introdução. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WERLE, Marco Aurélio. Natureza e sociedade no Werther de Goethe. *Artefilosofia*. n. 22, jul. 2017, p. 39-49.

ZIMMER, Jörg. La dimensión ética de la estética del paisaje. In: NOGUÉ, Joan. (Ed.). *El paisaje em la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. p. 27-44.

Artigo recebido em 22/08/2017, aprovado em 18/12/2017