

**DIÁLOGOS COM A GRADUAÇÃO**

# **A PAISAGEM COMO FORMA SIMBÓLICA: UMA ANÁLISE DA TEORIA DA PAISAGEM DE ANNE CAUQUELIN**

**GUILHERME SEBASTIÃO**

**LANDSCAPE AS SYMBOLIC  
FORM: AN ANALYSIS  
OF ANNE CAUQUELIN'S  
LANDSCAPE THEORY**

**EL PAISAJE CÓMO FORMA  
SIMBÓLICA: UN ANÁLISIS DE  
LA TEORÍA DEL PAISAJE DE  
ANNE CAUQUELIN**



## RESUMO

No ensaio *A invenção da paisagem*, a filósofa Anne Cauquelin investiga possíveis relações entre a produção imagética ocidental no gênero paisagem e a percepção visual do espaço como paisagem. Compreendendo a paisagem como uma peculiar *forma simbólica*, a filósofa defende que sua percepção resulta de um perene processo de aprendizagem que cria tanto a existência da paisagem como objeto da sensibilidade quanto as condições específicas para sua identificação com a realidade. Este artigo procura apresentar como o conceito de forma simbólica aparece e se desdobra em *A invenção da paisagem*, destacando o recorte referencial e a articulação autoral de Cauquelin diante da origem neokantiana do conceito em Ernst Cassirer e de sua retomada na história da arte por Erwin Panofsky.

**PALAVRAS-CHAVE** Paisagem; Forma Simbólica; Percepção Visual

## ABSTRACT

In the essay *The invention of landscape*, the philosopher Anne Cauquelin investigates possible relations between the Western imagery production on the “landscape” genre and the visual perception of space as landscape. By understanding landscape as a peculiar “symbolic form”, the philosopher argues that its perception results from a perennial process of learning that creates both the existence of landscape as an object of sensibility and the conditions for its identification with reality. This article seeks to present how the concept of symbolic form arises and unfolds itself in that essay, emphasizing the referential outline and Cauquelin’s authorial articulation in face of the neo-Kantian origin of the concept in Ernst Cassirer and its resumption in art history by Erwin Panofsky.

**KEYWORDS** Landscape; Symbolic Form; Visual Perception

## RESUMEN

La filósofa Anne Cauquelin, en el ensayo *L’Invention du paysage* (La invención del paisaje), investiga las posibles relaciones entre la producción de imágenes occidentales en el género *paisaje* y la percepción visual del espacio como paisaje. Al entender el paisaje cómo una peculiar *forma simbólica*, sostiene que su percepción resulta un perenne proceso de aprendizaje que crea tanto la existencia del paisaje mientras objeto de sensibilidad cómo las condiciones específicas en su identificación con la realidad. Este artículo pretende presentar cómo aparece y se despliega el concepto de forma simbólica en aquel ensayo, destacando el corte referencial y la articulación autoral de Cauquelin ante el origen neokantiano del concepto en Ernst Cassirer y su reanudación en la historia del arte por Erwin Panofsky.

**PALABRAS CLAVE** Paisaje; Forma Simbólica; Percepción Visual

Diálogos com a  
Graduação

Artigo inédito\*

Guilherme Sebastião\*\*

📄 <https://orcid.org/0000-0002-6184-4763>

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.174769

\* Este artigo foi desenvolvido a partir da pesquisa “A paisagem como forma simbólica: uma análise da teoria da paisagem de Anne Cauquelin”, realizada no âmbito do Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal do ABC e orientada pela professora doutora Paula Braga, a quem agradeço sinceramente pelo incentivo e atenção constantes.

\*\* Universidade Federal do ABC (UFABC), Brasil

Na história da arte ocidental, a paisagem parece pertencer ao imemorial: perdida na noite dos tempos, julga-se que ela pode ser encontrada em estágio embrionário na produção de imagens idílicas na antiga Grécia ou ainda prematura nas marchas romanas, desenvolvendo-se até despontar no Renascimento. Pelos séculos em sucessão, a forma da paisagem se fez presente na quase totalidade dos diversos movimentos artísticos da modernidade e aparece ainda hoje, mesmo que bastante modificada, na profusão de sugestões da arte contemporânea. Não obstante o trânsito intenso que se narre para a paisagem enquanto *tema* pictórico por excelência, parece ainda ser razoável supor que em seu âmago, ou como que por detrás dela, está uma *percepção* especial do espaço visado. Encantadora, a paisagem ultrapassa o amontoado de elementos, supera a mera posição: puxamos as cortinas, viramos as janelas e ali está ela, tão ao alcance e tão satisfatória. Como é possível assim percebê-la? Quais as condições para que, de certa distribuição de tais e tais elementos no espaço, o olhar estabeleça esse contato íntimo com a exterioridade? Esta relação singular entre sujeito e mundo, como se articula na paisagem?

No ensaio *A invenção da paisagem* (1990), a filósofa francesa Anne Cauquelin procura responder a tais perguntas, argumentando que a forma da paisagem se estabeleceu “no decurso de uma reflexão sobre o estatuto do *análogon* e no decurso de uma prática pictórica que, pouco a pouco, ia dando forma a nossas categorias cognitivas e, conseqüentemente, a nossas percepções espaciais” (CAUQUELIN, 2007, p. 7, grifo da autora). Neste sentido, o estudo apresentado pela filósofa se realiza em um duplo movimento que está subentendido já em seu título-hipótese: investigação sobre a gênese da imagem e da noção de paisagem na história da arte ocidental – percorrendo então aspectos da produção imagética grega, romana, bizantina e renascentista – e tentativa de delimitação das condições de possibilidade de um certo modo de perceber o espaço como paisagem.

Para tanto, Anne Cauquelin se baseia na apropriação feita pelo historiador Erwin Panofsky do conceito de forma simbólica elaborado pelo filósofo Ernst Cassirer e desenvolve a tese de que a percepção da paisagem é fruto de uma estrutura cultural herdada pelo indivíduo. Assim, ela propõe a si a tarefa de revelar em detalhes essa junção entre cultura e natureza na subjetividade:

Desdobrar essas dobras é, claramente, criticar as “evidências” que nos dizem ser a paisagem idêntica à natureza. Subir o

penhasco: a constituição da paisagem em natureza foi algo que teve longos séculos de preparação. *Nascimento e credenciamento de uma forma simbólica*. E tal forma simbólica, atuante em tudo o que se refere ao espetáculo da natureza, não é fácil de analisar: ela só se deixa surpreender em pequenos passos, prudentes. (CAUQUELIN, 2007, p. 31, grifo meu)

Coloca-se então a tese da paisagem como forma simbólica, acompanhada pela recusa em tomá-la como mero motivo imagético das artes – cujo centro estaria na estetização e no esvaziamento da natureza originária – ou como uma substância ela mesma originária. Para Cauquelin, e tal parece ser a proposição fundamental de *A invenção da paisagem*, a natureza não é a paisagem, mas passou a ser vista como paisagem, consolidando-se como forma simbólica do contato entre sujeito e natureza.

Partindo dos subsídios textuais do referido ensaio, o propósito deste artigo é apresentar o uso que Anne Cauquelin faz do conceito de forma simbólica, destacando nesse percurso o recorte referencial e a articulação autoral da filósofa quanto à origem neokantiana do conceito em Cassirer e sua retomada na história da arte por Panofsky.



Propondo explicar a gênese da paisagem pela conexão entre ação perceptiva e paradigmas imagéticos culturalmente constituídos, Anne Cauquelin (2007, p. 35) trilha uma via cujo objetivo é compreender “quando é que ela [a paisagem] surgiu como noção, como conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição, como esquema simbólico de nosso contato próximo com a natureza”. Aqui, Cauquelin alude ao conceito de forma simbólica, cuja filiação não é misteriosa: ele nasce e amadurece na obra de Ernst Cassirer, sobretudo nos volumes que compõem *A filosofia das formas simbólicas*<sup>1</sup>.

No prefácio ao primeiro volume de *A filosofia das formas simbólicas*, Cassirer (2001, p. 1) afirma ter empreendido essa obra em resposta à necessidade, decorrente de seus trabalhos anteriores, de “diferenciar nitidamente as diversas formas fundamentais da ‘compreensão’ humana do mundo e, em seguida, apreender cada uma delas, com a máxima acuidade, na sua tendência específica e na sua forma espiritual característica”. São essas formas fundamentais da compreensão do mundo que Cassirer nomeia de *formas simbólicas*, e as investigações do filósofo sobre como cada um dos arranjos simbólicos desempenha uma função determinada na constituição do âmbito

humano resultaram em uma teoria das manifestações culturais, um amplo projeto de “elaborar uma teoria geral das formas de expressão do espírito” (CASSIRER, 2001, p. 2).

É relevante destacar, contudo, que reduzir o conceito de forma simbólica a uma simples sentença não é de modo algum uma tarefa simples e talvez não seja sequer uma tarefa desejável, pois, como observa Carl Hamburg (1956), na obra cassireriana ele assume múltiplos sentidos os quais, não obstante suas distinções, estão intimamente relacionados, enriquecendo e elucidando teoricamente uns aos outros.

O termo “forma simbólica” é empregado por Cassirer em pelo menos três distintos, embora relacionados, significados:

- (1) Ele cobre o que é mais frequentemente referido como a “relação simbólica”, o “símbolo-conceito”, a “função simbólica”, ou, simplesmente, o “simbólico” (das Symbolische).
- (2) Ele denota a variedade de formas culturais que – como o mito, arte, religião, linguagem e ciência – exemplificam os campos de aplicação para o símbolo-conceito.
- (3) É aplicado ao espaço, tempo, causa, número etc. que – como as mais pervasivas relações simbólicas – constituem, com modificações características, tais domínios da objetividade listados em (2). (HAMBURG, 1956, p. 58, tradução minha)

É possível ler nessa multiplicidade de significados do conceito de forma simbólica uma expressão do desejo de Cassirer em conceber um sistema da multiplicidade de modos em que a experiência da realidade é estruturada pela subjetividade. Levando em consideração a importância e influência de Cassirer para o neokantismo, especialmente para aquele movimento que ficou conhecido como Escola de Marburg, o conceito de forma simbólica pode ser situado na trajetória intelectual do filósofo como um grande vetor de ineditismo e de diferenciação de suas ideias em meio ao marburguiano primado do pensamento científico, constituindo mesmo o cerne de um projeto singular para ampliação da filosofia transcendental de Kant através de uma reformulação semiótica baseada nas teses linguísticas de Wilhelm von Humboldt<sup>2</sup>, donde decorre uma filosofia na qual “as realizações espontâneas da constituição do mundo são transpostas do sujeito transcendental para a função de constituinte do mundo das formas simbólicas, em geral, e da linguagem, em particular” (HABERMAS, 1997 apud VANDENBERGHE, 2018, p. 659).

Para Cassirer, o indivíduo não vivencia apenas um mundo físico, pois sua constituição cognitiva o faz constantemente tecer e retecer uma rica rede simbólica que estrutura o emaranhado universo da experiência humana, de modo que “todo o progresso em pensamento e experiência é refinado por essa rede, e a fortalece”



(CASSIRER, 2012, p. 48). As formas simbólicas expressam o caminho pelo qual a subjetividade se dirige à objetividade por meio dessa faculdade simbólica intrínseca e exclusivamente humana: uma força intelectual primeva e formadora, “uma energia autônoma do espírito, graças à qual a presença pura e simples do fenômeno adquire um determinado ‘significado’, um conteúdo ideal peculiar” (CASSIRER, 2001, p. 19).

Produtos culturais e experiência do mundo parecem, por assim dizer, dobrar-se uns sobre os outros na medida em que os conteúdos da cultura não só orientam a resposta do indivíduo perante o mundo exterior, como também constituem a experiência mesma desse mundo:

O homem não pode mais confrontar-se com a realidade imediatamente; não pode vê-la, por assim, dizer, frente a frente. A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem. Em vez de lidar com as próprias coisas o homem está, de certo modo, conversando constantemente consigo mesmo. Envolveu-se de tal modo em formas linguísticas, imagens artísticas, símbolos míticos ou ritos religiosos que não consegue ver ou conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial. (CASSIRER, 2012, pp. 48-49)

Assim, Cassirer considera que o conhecimento científico é, por exemplo, uma das formas possíveis de objetivação que a humanidade desenvolveu, mas não a única. O mito, a arte e a religião integram esse mundo de possibilidades na constituição da realidade pelo pensamento:

Todas estas manifestações do espírito vivem em mundos peculiares de imagens (*Bildwelten*), nos quais os dados empíricos não são simplesmente refletidos, e sim criados de acordo com um princípio autônomo. E é por este motivo que cada uma destas manifestações produz as suas próprias configurações simbólicas que, se não são iguais aos símbolos intelectuais, a eles se equiparam no que diz respeito à sua origem espiritual. (CASSIRER, 2001, p. 19)

Embora não apresente a pluralidade de significados que vemos em Cassirer, também em *A invenção da paisagem* a definição de forma simbólica parece se dar de maneira difusa. Em seu texto, Cauquelin trabalha intensamente o conceito, mas evita defini-lo de modo pontual; explicitando sua compreensão acerca dele por meio da conhecida interpretação de Erwin Panofsky:

Consciente de sua importância histórica e social para o Ocidente, Panofsky nomeia a perspectiva como ‘forma simbólica’. Forma

no sentido de que é inevitável para todo conteúdo visual e desempenha o papel de *a priori*. Simbólica por unir num só feixe as aquisições culturais da Renascença que ainda estão em vigor em nossos dias e que constituem o fundo, o solo (*Grund*) de nossa modernidade. (CAUQUELIN, 2007, p. 38)

Rejeitando conformar a paisagem como tema artístico ou como experiência ingênua de um dado da intuição, Anne Cauquelin (2007, p. 14) entende que sua gênese aponta para uma trama de dobras implícitas entre imagem e realidade que tem, especialmente no caso da pintura, a materialização de um vínculo complexo “entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento e, por fim, uma ‘ordem’ à percepção do mundo”. Para a filósofa, tal pintura que engendra a noção de paisagem como *análogon* da natureza só foi possível pelo advento da imagem em perspectiva linear.



*A perspectiva como forma simbólica* é o título do ensaio seminal de Erwin Panofsky, apresentado em 1924, cuja tese é retomada por

Cauquelin. Isso porque a filósofa reconhece que a forma simbólica da paisagem é precedida e sustentada por outra forma simbólica profundamente cravada no substrato cultural do ocidente:

[E]sse modelo [da paisagem] era ele próprio instituído, apoiado e produzido pelos modelos admitidos: em outras palavras, a forma simbólica em que se apresentava o sonho do jardim provinha, ela própria, de formas simbólicas estabelecidas muito antigamente, as quais, dobradas no interior da imagem proposta, davam suporte a sua estrutura. (CAUQUELIN, 2007, p. 25)

Para a filósofa, a perspectiva linear é a forma simbólica fundamental subjacente à paisagem, pois possibilitou à representação do espaço uma mudança de orientação completamente revolucionária: graças à perspectiva linear, ela se libertou do lugar narrativo ou decorativo – seu posto por excelência na Grécia antiga, em Roma e ainda em Bizâncio – e pôde assumir o papel principal na tela, brilhar na nobreza do tema. Sob a medida da objetividade, a representação do espaço em perspectiva linear figura o cálculo do equivalente à impressão sensível. Assim, Cauquelin (2007, p. 36, grifo da autora) afirma que “A invenção da perspectiva é justamente o nó da questão. Ao fixar a ordem de apresentação e os meios de realizá-la em um *corpo* de

doutrina, a perspectiva tida como ‘legítima’ justifica o aparecimento da paisagem no quadro”. Nas desertas e inóspitas cidades ideais surgiriam, timidamente, elementos importados do mundo da natureza: uma árvore, um canteiro de flores, um pedaço de mar, o prenúncio de uma natureza perspectivada (CAUQUELIN, 2007, p. 36).

A técnica de projeção em perspectiva linear visa estabelecer sobre o plano a impressão do espaço tridimensional, maneira pela qual a arte pictórica supera a opacidade da tela que, como ilustra Alberti (1999, p. 94), torna-se uma “janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado”. Emulando uma dimensão para além da mera superfície bidimensional, pode-se dizer que a perspectiva cria uma imagem ilusionista que deseja se confundir com o representado, promovendo uma equivalência entre real e imagético, uma dobra pela qual a paisagem, segundo Cauquelin (2007, p. 37), “adquiriria a consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma, ao passo que, de início, era apenas uma parte, um ornamento da pintura”.

Já Erwin Panofsky assume que a representação em perspectiva linear tem um compromisso duplo: com a percepção visual subjetiva do espaço e com a abstração própria do espaço lógico-matemático. Abstraindo de modo sistemático a percepção natural do espaço visado em favor das qualidades do espaço calculado – a infinitude, a



imutabilidade e a homogeneidade –, a perspectiva linear realiza na pintura uma imagem que é tão opticamente natural quanto possível para os critérios de validade da geometria euclidiana.

A representação perspectiva exacta é uma abstracção sistemática conseguida a partir da estrutura deste espaço psicofisiológico. Tornar real, através da representação do espaço, exactamente a homogeneidade e a ausência de limites alheios à experiência directa do mesmo espaço, eis o resultado da representação perspectiva e, mais do que o resultado, o objectivo que esta se propõe atingir. Em certo sentido, a perspectiva muda o espaço psicofisiológico em espaço matemático. (PANOFSKY, 1993, p. 34)

Para melhor compreender essa afirmação de Panofsky, é importante destacar que o historiador pensa o fenómeno da percepção visual do espaço por meio de uma separação analítica em dois momentos: o momento da *imagem retiniana*, aquela que seria imposta fisiologicamente ao organismo pelo órgão ocular, e o momento da *imagem visual*, posterior à imagem da retina e “psicologicamente condicionada, através da qual tomamos consciência do mundo visível” (PANOFSKY, 1993, p. 34). Tal separação não parece, todavia, significar que a imagem retiniana e a imagem visual ocorram para o sujeito

percipiente como experiências isoladas, sendo apenas pensadas pelo historiador como condições da percepção visual efetiva, que se dá toda de uma vez.

Assim, o ponto capital desta distinção está na própria qualidade dos termos que ela gera: no que diz respeito à visão, o espaço percebido seria composto por uma estrutura de ordem puramente fisiológica e por uma estrutura de ordem psicológica. Como se lê na citação anterior, a perspectiva é considerada uma abstração da percepção visual que “ignora a circunstância capital de esta imagem da retina, se não considerarmos a sua ‘interpretação’ psicológica posterior e o facto de os olhos se moverem, constituir uma projecção numa superfície côncava, não numa superfície plana” (PANOFSKY, 1993, p. 34).

Destacando ainda o carácter disruptivo e propriamente moderno do espaço construído pela perspectiva linear, Panofsky aponta para a divergência radical que ele apresenta quanto aos aspectos qualitativos de concepções predecessoras de espaço na Antiguidade, uma vez que:

Renega as diferenças entre a parte da frente e a de trás, a direita e a esquerda, entre os corpos e o espaço que entre eles medeia (o espaço ‘vazio’), e assim sendo, a soma de todas as partes do espaço e todos os seus conteúdos são congregados num ‘quantum continuum’ único. (PANOFSKY, 1993, p. 34)

Embora a construção moderna do espaço feita pela técnica da perspectiva linear exiba discrepâncias em relação à percepção visual efetiva, ela tem suas vantagens: Panofsky (1993, pp. 40-41) reconhece o êxito ilusionista da técnica moderna em manter a proporcionalidade constante de suas distorções tridimensionais, “definindo, assim, sem margem para equívoco, o tamanho aparente de um qualquer objecto, tamanho que corresponde à sua grandeza real e à sua posição relativamente ao olhar”. Todavia, o historiador não acredita que tal sucesso figurativo da perspectiva constitua um critério valorativo da arte, consistindo, isto sim, numa questão de estilo. É neste sentido que, fazendo um uso peculiar do conceito cassireriano, Panofsky (1993, p. 42) considera a perspectiva como uma forma simbólica em que “o significado espiritual se liga a um signo concreto, material e é, intrinsecamente, atribuído a esse signo”; cumpriria ao historiador da arte, afirma Panofsky, verificar e definir se, e como, a forma simbólica da perspectiva aparece ao longo dos diversos períodos e das áreas artísticas.

Ainda que não seja objetivo deste artigo abordar as diversas discussões acerca da ainda polêmica leitura de Panofsky sobre o conceito de forma simbólica<sup>3</sup>, parece ser possível compreender que a tese do historiador defende que a representação em perspectiva linear, além de incompatível com a imagem retiniana pelos motivos já apresentados, se mostra como expressão cultural de uma concepção da

realidade, impactando o processo da percepção visual em seu aspecto psicológico. Em certo sentido, observando o espaço construído pela técnica de projeção em perspectiva linear e aludindo à *Perspectiva como forma simbólica*, Cassirer parece concordar com Panofsky no que diz respeito a ter ocorrido, nas artes plásticas e na teoria da arte renascentistas, o desenvolvimento de uma nova concepção de espacialidade que rompeu com os aspectos materiais do espaço da Antiguidade e antecipou, na teoria da perspectiva, resultados da matemática e da cosmologia modernas, isto é, antecipou uma nova e ampla compreensão, moderna, do real (CASSIRER, 2001).

Assim como afirma Cauquelin, Panofsky considera que o advento da nova técnica pictórica possibilitou à representação do espaço, na arca das produções imagéticas, ocupar o lugar de uma dignidade renovada: a destacada posição de tema. Ocorre aí uma virada que, para o historiador, se manifestaria especialmente na pintura de paisagens:

[E]nquanto a representação do espaço entre os corpos não é abordada pela Arte da Antiguidade, o mundo representado afigura-se-nos da maior solidez e harmonia, se comparado com o da Arte Moderna; mas, logo que da representação passou a fazer parte o espaço, e isto sobretudo na pintura de paisagens,

esse mundo passa a ser estranhamente irreal e vago, como um sonho ou miragem. (PANOFSKY, 1993, p. 43)

Portanto, não é sem propósito que o historiador opte por analisar as imagens em perspectiva linear tão somente enquanto “se trate como imagem completa, transformada (...) numa ‘janela’ e quando formos levados a acreditar que olhamos para um espaço através dessa ‘janela’” (PANOFSKY, 1993, p. 31). Também fazendo referência a Alberti, Anne Cauquelin (2007) entende que a janela é uma excelente metáfora da perspectiva, bem como uma excelente metáfora do próprio olho: os três elementos vivem de um recorte da totalidade que mantém com ela um contato próximo.

Notória figura da visibilidade ocidental, a janela trança a sensibilidade ao programa de um elemento arquitetônico<sup>4</sup>, dá o recorte de um todo, de um fundo cuja continuidade é presentificada, não obstante sua ausência; em outras palavras, a janela expõe parcialmente, ao mesmo tempo que irradia a potente expectativa da totalidade (CAUQUELIN, 2007, p. 137). Para Cauquelin, esse enquadre produzido pela perspectiva linear é responsável por constituir a paisagem como o fragmento de uma totalidade<sup>5</sup>, possibilitando que sobre a tela nasça uma representação da natureza que, mesmo limitada e condicionada à materialidade de seu suporte e a determinadas regras de distância



e composição, mantém a expectativa da totalidade: nada menos que o desmesurado da natureza. Assim, a perspectiva triunfa ao criar um fragmento pelo qual a imagem emoldurada vale como natureza completa, preservando a impressão e a emoção de uma autêntica relação sensível com ela. Pela janela da perspectiva, a natureza é oferecida à distância, como paisagem. O enquadre, essa criação do fragmento, se revela para Cauquelin (2007, p. 138) como *conditio sine qua non* para a paisagem:

[N]ão se trata de preservar uma intimidade, ou de fazer intervir contrastes estilísticos, sombra contra luz, por exemplo. Não. Trata-se simplesmente de uma questão de definir, de delimitar um fragmento com valência de totalidade, sabendo que só o fragmento dará conta do que é implicitamente visado: a natureza em seu conjunto.

Por fim, pode-se agora abordar novamente a hipótese de que, povoando a cultura como imagem do real, a técnica de projeção em perspectiva linear afetaria a percepção visual mesma do espaço. Para Panofsky, a forma simbólica da perspectiva participaria da percepção ao regular a interpretação da impressão sensível por meio de um conjunto de valores ligados à representação imagética da espacialidade

moderna que ela produz. Aliás, essa ideia fica bastante evidente ainda na primeira seção de *A perspectiva como forma simbólica*, em que Panofsky menciona algumas dificuldades que Johannes Kepler encontrou para aceitar as diferenças entre o cálculo e a percepção visual da trajetória da cauda de cometas:

As regras da perspectiva em pintura haviam-no [Kepler] levado a considerar que o que é recto é sempre visto como tal, sem abrir caminho à reflexão sobre o facto de o olho projectar na superfície interna de uma esfera [isto é, a retina no fundo do globo ocular], não numa *plana tabella*. De facto, se mesmo hoje em dia, só alguns há que se aperceberam da existência das referidas curvaturas, esse facto deve-se, em parte, ao hábito, que o ver fotografias reforça, da representação em perspectiva linear. (PANOFSKY, 1993, p. 36)

Panofsky entende que, tanto à época de Kepler quanto ainda em seu próprio tempo, a percepção visual era de fato influenciada por um ideal de espaço apresentado nas imagens em perspectiva linear que se proliferara amplamente na cultura. Para Cauquelin (2007), esse hábito perceptivo domestica o regime de visibilidade ocidental até os tempos atuais, especialmente na percepção de paisagens. Ambos,

Cauquelin e Panofsky, concluem que as imagens em perspectiva linear não apenas instauram um ideal de espacialidade, mas o reforçam e influenciam o aspecto psicológico envolvido na percepção visual efetiva do espaço. Ambientada em meio à problemática do espaço no Renascimento, a imagem em perspectiva sugeriria a marca, ou a expressão simbólica artística, de uma nova relação entre sujeito e realidade que fora manifesta também em outros campos da cultura.

Para Cauquelin, a relação entre imagem e percepção é ainda mais radical: a paisagem, concebida e edificada como equivalente da natureza e como forma privilegiada de relacionamento com ela, só pode surgir no ocidente graças a uma:

[E]ducação permanente dos modos de ver e de sentir, ou seja, de prever e de ligar os elementos de um “dado” (que nunca permanece no estado de dado, mas já está sempre processado) que tende para a constituição desse tecido uniforme, de grande solidez e certeza, que é chamado “realidade” ou “natureza”.  
(CAUQUELIN, 2007, pp. 14-15)

Entende-se que o êxito pedagógico desse processo de percepção está em sua camuflagem perfeita: quem percebe a paisagem não deve encontrar nesse ato a proficiência de certos paradigmas imagéticos,

denúncia de uma visão adestrada, mas apenas a fruição pura da contemplação da natureza.

Assim, não obstante as especificidades de propósito da abordagem da história da arte de Panofsky e da teoria da paisagem de Cauquelin, ambos parecem entender de modo semelhante o conceito de forma simbólica. Panofsky (1993) empreende, em *A perspectiva como forma simbólica*, um estudo comparado sobre a esquematização das relações espaciais entre antigos e modernos, buscando oferecer sinais históricos como subsídio de sua tese acerca da percepção. É por esse motivo que, segundo Christopher S. Wood (1993, p. 15), a perspectiva apenas se torna assunto de investigação para Panofsky quando passa a caracterizar-se como um processo racional e replicável da descrição do mundo, processando na materialidade a objetivação do subjetivo e consistindo em um fenômeno de alteração da percepção cujas evidências materiais poderiam ser apontadas não apenas no campo artístico, mas também na astronomia e na geometria. Por sua vez, Cauquelin (2007, p. 37) afirma que, para compreender o processo de naturalização da paisagem, é preciso “sair do círculo encantado da história da arte (...) e perguntar pelas novas estruturas da percepção introduzidas pela perspectiva”. Assim, a filósofa também analisa obras e trabalhos importantes para a história canônica da arte<sup>6</sup> para, num movimento seguinte de expansão e recorrendo justamente ao

texto de Panofsky, abordar seu lugar na invenção da percepção visual da paisagem.

Pois essa “forma simbólica” estabelecida pela perspectiva não se limita ao domínio da arte; ela envolve de tal modo o conjunto de nossas construções mentais que só conseguiríamos ver através de seu prisma. Por isso é que ela é chamada de “simbólica”: liga, num mesmo dispositivo, todas as atividades humanas, a fala, as sensibilidades, os atos. (CAUQUELIN, 2007, p. 38)

## IV

À afirmação de que a paisagem não seja a pureza de uma relação imediata e profunda com a natureza não se segue que ela constitua um todo independente, fechado em si mesmo; assim, também, que a paisagem não seja um mero assunto estilístico tampouco significa que ela seja sem grande importância na história da arte ocidental e na criação artística.

Em *A invenção da paisagem*, a tese da paisagem como forma simbólica contribui à compreensão de que subjetividade e objetividade são interpenetradas; a natureza originária permanece inalcançável, como “uma ideia que só aparece vestida” (CAUQUELIN, 2007, p. 29).



Conclui-se que Anne Cauquelin se apropria do conceito de forma simbólica, especialmente por meio da interpretação que a ele fora dada por Erwin Panofsky, entendendo-o como uma espécie *a priori* da sensibilidade culturalmente constituída e mesmo relativizada pela história. A forma simbólica da paisagem é então um dos caminhos para a objetivação da subjetividade; invenção do real engendrada no mundo da cultura a partir da capacidade simbólica do pensamento:

Coisa curiosa: quando se trata de culturas estrangeiras, imaginamos facilmente a relação entre os espaços apresentados e os modos de vida, os usos, as “maneiras” de ver e os modos de dizer, de tal forma que chegamos a perceber uma espécie de tecido inconsútil, sem dentro nem fora, em uma única peça. Mas para nós, em nossa própria cultura, temos grande dificuldade em imaginar que nossa relação com o mundo (com a realidade, diga-se) possa depender de um tecido tal que as propriedades atribuídas ao campo espacial por um artifício de expressão – qualquer que seja ele – condicionem a percepção do real. (CAUQUELIN, 2007, p. 14)

Paisagem: trama. Fina rede cultural que enlaça olhar e mundo. O expediente que se coloca em *A invenção da paisagem* eleva das

formas culturais de expressão da subjetividade a própria estrutura da constituição do real pela subjetividade mesma; eleva da história das formas estéticas uma história das formas simbólicas, história essa que diz respeito às diversas maneiras de viver – no sentido mais amplo da palavra, aquele que abarca todo o ato, em si mesmo reflexivo, de aprendizado do mundo (CAUQUELIN, 2007, p. 15). É o trabalho para desdobrar as dobras que fazem ver na representação a apresentação e elidem, na percepção, essa diferença.

## NOTAS

- 1.** *A filosofia das formas simbólicas* é composta por três volumes publicados por Ernst Cassirer entre 1923 e 1929. Em 1996, um quarto volume, póstumo, foi organizado e publicado por Donald P. Verene e John M. Krois com o subtítulo de *Metafísica das formas simbólicas*.
- 2.** Cassirer entende que a ideia de um espírito produtor da realidade é o ponto central da *revolução copernicana* da filosofia crítica de Immanuel Kant. Assim, ele propõe o retorno ao pensamento de Kant, visando aprofundar e ampliar os modos de estruturação da realidade pelo sujeito transcendental que, na *Crítica da razão pura*, estão orientados fundamentalmente pela e para a visão científica da época, cujo modelo era a física newtoniana. É na tarefa dessa ampliação que Cassirer recorre à linguística de Humboldt como teoria capaz de subsidiar a ideia de formas espirituais não hierarquizadas na organização do mundo pela faculdade simbólica humana. Para uma sucinta explicação do papel da multiplicidade e da não hierarquização das formas simbólicas na filosofia de Cassirer, cf. Eilenberger (2019).
- 3.** É conhecida a análise feita por Hubert Damisch que, dentre outras objeções, entende como problemática a própria concepção psicofisiológica da visão apresentada por Panofsky, uma vez que ela assumiria a pré-simbólica imagem retiniana como critério da construção da imagem em perspectiva, contradizendo assim diretamente os pressupostos filosóficos da teoria cassireriana da forma simbólica. Cf. Damisch (1994). Também Emmanuel Alloa defende que a perspectiva jamais poderia ser considerada uma forma simbólica em sentido estrito, pois ela assume pressupostos filosóficos que contradizem a própria noção de forma simbólica no sentido que lhe foi atribuído por Cassirer. Cf. Alloa (2015). Allister Neher, pelo contrário, argumenta que a perspectiva poderia ser considerada uma forma simbólica, pois está de acordo com a teoria do significado e da imanência simbólica de Cassirer. Cf. Neher (2005).
- 4.** Para uma contribuição recente e detalhada sobre a analogia entre a janela e a visibilidade ocidental em consonância com a associação feita por Cauquelin em *A Invenção da Paisagem*, cf. Belting (2015).
- 5.** A noção de fragmento, bastante cara à análise que Cauquelin faz da *Poética de Aristóteles*, reaparece em *A invenção da paisagem* como dispositivo fundamental da imagem

paisagística. Para a filósofa, o fragmento é algo bastante diverso do detalhe: ao passo que o detalhe tem como preocupação realçar uma parte determinada de um todo e atribuir-lhe importância arbitrária, isto é, “tenta a intimidade, que provoca em nós o sentimento de uma materialidade completamente estranha ao sentimento do todo” (CAUQUELIN, 1995, p. 78), o fragmento, de forma inversa, “não existe fora do todo que ele repete” (Ibidem, p. 79), pois cada fragmento se organiza internamente de forma semelhante à organização de todos os fragmentos entre si e é eleito como destaque não por sua singularidade, mas por seu potencial como analogia ideal do todo.

**6.** Vale observar a discussão feita por Cauquelin em *A invenção da paisagem* acerca do credenciamento da paisagem como tema autônomo a partir da obra *A Tempestade* (1506-1508), de Giorgione, escolhida “por seu caráter permanentemente enigmático” (CAUQUELIN, 2007, p. 87). A filósofa destaca que os comentários feitos pelos contemporâneos da tela demonstram dificuldades para lidar com uma pintura cujo tema parecia ser nada mais do que o fundo, nada mais que “árvores, céu, nuvens, uma ruína, um regato e, perdidos, isolados nos dois cantos extremos do quadro, dois personagens que parecem se ignorar mutuamente” (Ibidem, p. 88).

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Campinas: Editora Unicamp, 1999.
- ALLOA, Emmanuel. Could perspective ever be a symbolic form? **Journal of Aesthetics and Phenomenology**, Abingdon, v. 2, n. 1, pp. 51-71, jul. 2015.
- BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 115-137.
- CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. **Aristóteles**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas: volume 1: a linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DAMISCH, Hubert. **The origin of perspective**. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
- EILENBERGER, Wolfram. **Tempo de mágicos: a grande década da filosofia: 1919-1929**. São Paulo: Todavia, 2019.
- HAMBURG, Carl H. **Symbol and reality: studies in the philosophy of Ernst Cassirer**. The Hague: Martinus Nijhoff, 1956.
- NEHER, Allister. How perspective could be a symbolic form. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Hoboken, v. 63, n. 4, pp. 359-373. mar./jun. 2005.



PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

VANDENBERGHE, Frédéric. Do estruturalismo ao culturalismo: a filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 33, n. 3, pp. 653-674, set./dez. 2018.

WOOD, Christopher S. Introdução. In PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993. pp. 9-25.

## **SOBRE O AUTOR**

**Guilherme Sebastião** é bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e bacharel em Ciências e Humanidades pela Universidade Federal do ABC, onde atualmente cursa o bacharelado em Filosofia. É membro do grupo de estudos Imagem e Subjetividade e tem interesse pelos diálogos contemporâneos entre filosofia, curadoria e crítica de arte.

Artigo recebido em 14 de setembro de 2020 e aceito em 1 de fevereiro de 2021.