

## HORIZONTE E ESTRUTURA DE HORIZONTE: ENTRE O ORIENTE E O OCIDENTE<sup>1</sup>

*Horizon et structure d'horizon: entre Orient et Occident*

Michel Collot<sup>2</sup>

### RESUMO

Neste trabalho, Michel Collot faz uma discussão sobre horizonte e estrutura de horizonte a partir da reflexão sobre as estéticas da pintura e da poesia do Extremo-Oriente (dialogando com alguns aspectos da estética do Ocidente). Collot explora, por exemplo, a questão do horizonte expresso de forma vertical ou horizontal, o que está em jogo nas técnicas para a perspectiva aérea das pinturas, a poesia oriental onde as estruturas das frases (sem verbo principal ou indicação do sujeito) expressam uma relação antepredicativa com o mundo. Seguindo questionamentos sobre estes temas, o autor nos convida a pensar um “sentimento-paisagem”, assim como a considerar a estrutura de horizonte enquanto possibilidade e base de uma estética transcultural e transdisciplinar.

**Palavras-chave:** Paisagem. Estética. Pintura e poesia do Extremo Oriente. Percepção.

### RÉSUMÉ

Dans ce travail, Michel Collot enquête sur l'horizon et la structure de l'horizon a partir de la réflexion sur les esthétiques de la peinture et de la poésie de l'Extrême-Orient (en dialoguant avec quelques aspects de l'esthétique de l'Occident). Collot explore, par exemple, la question de l'horizon exprimé de manière vertical ou horizontal, l'enjeu des techniques pour construire les perspectives atmosphériques des peintures, la poésie de l'Extrême-Orient où les structures des phrases (sans un verbe principal et l'indication du sujet) expriment une relation antéprédicative au monde. A partir de ces questions, l'auteur nous invite à penser un «sentiment-paysage» et, aussi, à considérer la structure de l'horizon autant que la possibilité et la base d'une esthétique transculturelle et transdisciplinaire.

**Mots-clés:** Paysage. Esthétique. Peinture et poésie extrême-orientals. Perception.

1 Traduzido por Fernanda Cristina de Paula, com revisão de Werther Holzer, do original em francês «Horizon et structure d'horizon : entre Orient et Occident», extraído de Michel Collot, **La Pensée paysage**. Philosophie. Arts. Littérature. Actes Sud / École Nationale Supérieure du paysage, 2011, p. 91-103.

2 Membro do Institut Universitaire de France. Professor Emérito de Literatura Francesa na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. michelcollot@free.fr.

✉ 44 Boulevard Arago. 75013. Paris, France.

“Não há paisagem sem horizonte”, escrevi em um livro publicado em 1988 (COLLOT, 1988, p. 11). Muitos me fizeram objeção, dizendo que esta regra valia somente para a paisagem ocidental. A tradição pictórica inaugurada na China no começo de nossa era propõe uma imagem totalmente diferente daquela de paisagem que prevaleceu no Ocidente desde a Renascença, na primeira o horizonte parece ter um papel menor. Esta diferença, que salta aos olhos, não impede, afirmo, uma convergência profunda. Se a paisagem do extremo-oriente não concede a mesma importância à linha do horizonte que a pintura ocidental, ela não coloca menos poderosamente em jogo isto que eu chamo, a partir de Husserl, de uma **estrutura de horizonte**.

### PAISAGEM E SHAN-SHUI

Na história da arte europeia, o horizonte é geralmente ligado à invenção da perspectiva, fundada sobre a relação entre o ponto de vista do espectador e um ponto de fuga, situado no fundo do quadro. A linha do horizonte, colocada na altura do olho do espectador deve traçar o limite do seu campo visual, como o mostram os eruditos esquemas geométricos que ilustram os primeiros tratados de perspectiva.

É claro que a organização do espaço na pintura do extremo-oriente não tem nada a ver com esta construção fundamentada sobre as leis da ótica e da geometria. O próprio termo que designa o gênero de pintura de paisagem na China, *shan-shui*, que traduzimos como “Montanhas e Águas”, testemunha o privilégio que a dimensão vertical tem, no mais das vezes, sobre a dimensão horizontal<sup>3</sup>. O artista não se preocupa

<sup>3</sup> Ver por exemplo KuanT’ung, “Vegetação tardia nas montanhas no outono Dai-jing” (*Verdure tardive dans les montagnes en automne Dai-jing*). “Voltando tarde de um passeio na primavera” (*En rentrant tard d’une promenade au printemps*). Museu Nacional do Palácio, Taipei. Numa outra versão deste trabalho, publicado em “Les Carnets du paysage” (n. 19, 2010, p. 200-209), eu utilizei esses mesmos exemplos da pintura coreana, menos conhecida que a chinesa, mas igualmente digna de interesse.

em dar a ilusão da terceira dimensão; a profundidade horizontal é substituída pelo escalonamento vertical dos planos.

Neste dispositivo, é raro que a linha do horizonte apareça claramente delineada: o espaço tende a ser ilimitado, porque ele não se reduz ao campo visual de um único observador. Se o horizonte parece desvanecido é porque o ponto de vista flutua: ele não é fixo e nem mesmo único. Quando o quadro adota um formato horizontal, desenrola-se sob nossos olhos como um panorama móvel, que apresenta diversos aspectos da paisagem, correspondendo a muitos pontos de vista diferentes.

Além disso, o espectador não se situa no exterior do quadro para ordenar o espetáculo que se oferece ao seu olhar soberano; ele é muitas vezes representado no interior como um elemento entre os outros da paisagem. Ele se encontra imerso, e mesmo perdido, tanto que geralmente parece minúsculo em proporção à imensidão do que o rodeia<sup>4</sup>. Esta desproporção traduz a tendência oriental ao apagamento do sujeito e a sua reabsorção pelo universo; enquanto que a pintura ocidental, mesmo quando recoloca o indivíduo no seio da paisagem, parece lhe atribuir certa proeminência como no célebre quadro “Viajante sobre o mar de Névoas”, de Gaspar David Friedrich, onde o caminhante, cuja estatura se iguala à das montanhas, parece dominar o mar de nuvens a seus pés<sup>5</sup>.

O espaço flutuante e ilimitado para onde a pintura chinesa nos convida a mergulhar parece, assim, completamente estranho àquele que constrói e delimita a dialética ocidental do ponto de vista e do ponto de fuga. Entretanto, eu entrei nele sem hesitação, e tive a impressão de encontrar nele o que eu procurava no horizonte das paisagens da

<sup>4</sup> Ver por exemplo Dinastia Yuan (1206-1368), “Nobre estudante em um bosque no outono” (*Noble étudiant dans une futaie en automne*), Museu Nacional do Palácio, Taipei.

<sup>5</sup> Exposto no Museu Kunsthalle de Hamburgo.

poesia francesa contemporânea. Esta impressão se confirmou quando descobri os poemas chineses da dinastia dos *T'ang*, tão intimamente ligados à pintura de paisagem. Eu quis esclarecê-la lendo os tratados de pintura e poesia chinesa, onde encontrei um pensamento de uma maravilhosa sutileza que, por outras vias e outros termos, reagrupa as dinâmicas mais essenciais que são ligadas, para mim, à noção de horizonte.

### HORIZONTE E ESTRUTURA DE HORIZONTE

É verdade que eu descobri essa noção a partir da leitura de poetas e não a partir da pintura; esta talvez seja a razão pela qual eu tenha tido uma ideia dela diferente daquela que prevalece na tradição artística ocidental e mais próxima da concepção estética de paisagem do extremo-oriente. É a fenomenologia que me permitiu compreender que esta noção de horizonte ultrapassa muito a acepção que lhe atribuímos habitualmente; ela confirma um fenômeno irreduzível às leis da astronomia ou da geometria e que caracteriza a experiência humana no seu conjunto.

A linha do horizonte da paisagem não é senão a manifestação exemplar de uma estrutura mais geral que Husserl nomeia estrutura de horizonte (*Horizontstruktur*) e que rege tanto a percepção das coisas no espaço quanto a consciência íntima do tempo e a relação com outrem<sup>6</sup>. Esta estrutura me parece presente na arte da paisagem, tanto no Oriente quanto no Ocidente. Tenho a hipótese que se trata de uma estrutura antropológica universal, mesmo que cada civilização a interprete e a expresse de modo diferente. O horizonte desenha um traço de união<sup>7</sup> entre as três instâncias que fundamentam, para a maior

<sup>6</sup> Ver meu ensaio sobre "La poésie moderne et la structure d'horizon" (COLLOT, 2005).

<sup>7</sup> *Traço de união* é o termo em francês para o vocábulo português "hífen"; no entanto, para manter o caráter imagético do termo, optamos por fazer uma tradução literal dele (N. da T.).

parte das culturas, a ordem do universo: a terra, o homem e o céu, que os chineses reúnem em uma tríade indissociável<sup>8</sup>.

Esta ampliação da noção de horizonte modifica profundamente seu significado. Tradicionalmente, a palavra **horizonte**, a partir de sua etimologia grega, está ligada à ideia de limite, que tende a se confundir com aqueles do campo visual. Muitos veem nisso a expressão do pensamento helênico e de seu embasamento na medida e na luz. Porém, esta não é, ousado dizer, senão uma das vertentes de horizonte, que é, por si, ambíguo.

Ele não oferece à vista senão uma parte da paisagem ou das coisas, das quais ele sonega ao olhar a face oculta. Ele só lhes dá um contorno provisório, sempre suscetível de ser substituído: as coisas sempre nos são dadas por esboços sucessivos e o horizonte da paisagem recua na medida em que se avança em direção a ele. É um limite em aberto, não uma cerca. Se seguimos a análise de Husserl e os prolongamentos que lhe foram dados por Merleau-Ponty, compreende-se melhor a dualidade pouco conhecida do horizonte, que associa estreitamente o visível e o invisível, o determinado e o indeterminado, o finito e o infinito.

Porém, é precisamente esta margem obscura e inesgotável de indeterminação que atrai os artistas e os poetas em direção ao horizonte da paisagem. Se ele se oferecesse totalmente à visão, restaria somente descrevê-lo ou reproduzi-lo. Se ele clama por um ato criador como aquele do pintor ou do poeta, é porque comporta um horizonte interno e externo a ser explorado, que os convida a prolongar isto que veem a partir de uma segunda via que é a imaginação. E nesta exploração, parece-me que os artistas e os poetas ocidentais reencontraram, por outras vias, certas dinâmicas da pintura

<sup>8</sup> Ver François Cheng (1996, p. 97-107), "Homme-Terre-Ciel", no "L'Écriture poétique chinoise".

e da poesia do Extremo-Oriente. Poder-se-ia dizer que o horizonte é o oriente da paisagem ocidental. E, reciprocamente, que a paisagem do Extremo-Oriente, se aparentemente é privada do horizonte, parece-me colocar poderosamente em operação, por outros meios que não os da perspectiva, uma **estrutura de horizonte**.

### DISTÂNCIA E PERSPECTIVA AÉREA

É raro que a própria linha do horizonte apareça nos *shan-shuis*, neles ela é sempre mais ou menos atenuada<sup>9</sup>. Porém, este apagamento me parece aumentar ainda mais o efeito de distanciamento que no Ocidente é ligado ao horizonte da paisagem. Se a pintura oriental não recorre à perspectiva linear, ela multiplica os procedimentos visando criar não a ilusão de uma terceira dimensão, mas uma impressão de profundidade incomensurável.

Os artistas chineses não intelectualizavam somente a forma, mas o espaço e, pela hábil justaposição de um plano terrestre e de um plano celeste, chegavam a nos sugerir vastas distâncias, realizando assim mais uma perspectiva aérea do que uma terrestre. O procedimento um pouco ingênuo de sugerir o espaço colocando em primeiro plano objetos largos e outros cada vez menores segundo seu distanciamento lhes teria parecido grosseiro e infantil, porque uma distância deste tipo torna-se mensurável e **o que é mensurável na realidade não é uma distância** (MEYER, 1923 *apud* CLAUDEL, 1965, p. 1041).

Existe, notavelmente, no *shan-shui* um tipo de “perspectiva vertical” que articula o próximo e o longínquo de uma maneira diferente da perspectiva horizontal, mas que produz um efeito comparável<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Ver por exemplo Hsiao Chao (1130-1160), “Pavilhões na montanha” (*Pavillons dans la montagne*), Museu Nacional do Palácio, Taipei.

<sup>10</sup> As análises que se seguem devem muito aos livros de François Cheng, principalmente à “*L’Espace du revê*”, “*Mille ans de peinture chinoise*” (1980) (esgotado) e *Vide et plein, le langage pictural chinois* (1991).

Os traços da pintura chinesa distinguem na paisagem três tipos de “distância” (*san-yuan*) segundo a orientação do olhar do espectador: a distância elevada (*gao-yuan*), quando ele se dirige de baixo em direção ao alto; a distância profunda (*shen-yuan*), quando ele se dirige ao fundo do quadro; a distância plana (*p’ing-yuani*) quando ele abrange o panorama<sup>11</sup>.

O efeito de distanciamento suscitado por uma ou por outra dessas três “distâncias”, por vezes combinadas em um mesmo quadro, é muitas vezes acentuado por um procedimento análogo àquele que chamam, na arte ocidental, de “perspectiva aérea”. Na pintura do Extremo-Oriente, ela é criada pela intervenção de cortinas de bruma ou de nuvens, que borram ou escondem certas partes da paisagem, deixando tudo entre o perceber ou o adivinhar o que está além e que parece, conseqüentemente, ainda mais distante. Esse jogo de esconde-esconde se introduz, às vezes, desde os primeiros planos, que podem ser separados um do outro por “vazios medianos”, dando ao espectador a impressão de ter de transpor um abismo para passar de um a outro<sup>12</sup>. Porém, todos esses procedimentos instauram uma relação constante e vívida entre o finito e o infinito, o visível e o invisível, o determinado e o indeterminado, que me parece análoga àquela que é trazida pela análise husserliana da estrutura do horizonte. Eles contribuem em tornar a paisagem não um espetáculo puramente exterior, mas um verdadeiro horizonte, onde o que não pode ser visto

<sup>11</sup> “A pintura de montanhas comporta três distanciamentos. Levando os olhos de baixo da montanha até o cimo, é o ‘distanciamento elevado’. Dos contrafortes, olhando em direção atrás das montanhas, é o ‘distanciamento profundo’. Das montanhas próximas àquelas que se percebe ao longe, é o ‘distanciamento plano’ (XI *apud* ESCANDE, 2003, p. 162)

<sup>12</sup> Ver por exemplo Gao Kegong (1248-1310) “*Eclaircie après le pluie dans la montagne au printemps*” (Clarear do céu após a chuva primavera numa montanha), Museu Nacional do Palácio, Taipei.

conta tanto quanto o que pode ser visto e que é valorizado, antes de tudo, por sua ressonância interior.

Os teóricos chineses da paisagem muitas vezes deixam intervir em suas reflexões pares de noções tais como: próximo-distante (*yuan-chin*), interior-exterior (*li-wai*), frente-costas (*hsiang-pei*), invisível-visível (*yin-hsien*) (CHENG, 1991, p. 113). Eles dão o mais alto valor à “paisagem para além da paisagem”<sup>13</sup>, quer dizer, a esse prolongamento em direção ao invisível que sugere sua estrutura de horizonte: “Todas as coisas sob o Céu têm seu visível-invisível [...]. A paisagem que fascina um pintor deve, assim, comportar, por sua vez, o visível e o invisível. Todos os elementos da natureza que parecem finitos são na realidade ligados ao infinito” (YEN-T’U *apud* CHENG, 1991, p. 86-87).

Este invisível pode ser interpretado de muitas maneiras. Pode se destacar a ressonância que ele suscita naquele que o contempla, a paisagem que a partir de então se torna inseparável de uma coloração afetiva, um verdadeiro “sentimento-paisagem”: traduzindo assim o termo chinês *qing-jing*, François Cheng sublinha que esse sentimento não é a simples projeção do estado da alma do sujeito, mas o resultado de um encontro entre o eu e o mundo, onde o sujeito não se distingue mais do objeto (CHENG, 1996, p. 91).

É este despertar da sensibilidade que dá um *sentido* à paisagem. Este sentido não é necessariamente retirado de algum código simbólico ou de alguma teoria filosófica: ele se encontra inscrito na própria experiência sensível, como o sugere a noção chinesa de “ideia-cena” (*i-ching*) que me parece corresponder àquilo que Merleau-Ponty chamou um “horizonte de idealidade”: “uma ideia que não é o contrário do sensível, mas que é o seu duplo e profundidade” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 195). Isso não exclui absolutamente de observarmos no

<sup>13</sup> Expressão citada e comentada por François Jullien em “La valeur allusive” (2002, p. 251-257).

horizonte da paisagem uma abertura sobre esse fundo sem fundo que é, tanto para a filosofia taoista como para a ontologia heideggeriana, o princípio de todas as coisas.

## HORIZONTE E POESIA

É porque ela envia, em um último salto, a esse fundo não figurável, não objetivável, irrepresentável onde “a grande imagem não tem forma”, segundo François Julien, que opõe o *shan-shui* à concepção ocidental de paisagem “[...] como um fragmento de uma região submetida à autoridade de um olhar e delimitada pelo horizonte” (JULLIEN, 2003, p. 184). O que precede deve nos conduzir a nuançar, ao menos, esta oposição excessivamente categórica. Uma parcela considerável da arte ocidental da paisagem me parece, com efeito, escapar à ordem da representação e, nesta, o horizonte tem muitas vezes o papel de uma abertura sobre um fundo abissal.

É precisamente este irrepresentável que atrai tantos poetas ocidentais para o horizonte. Tudo se passa como se muitos entre eles prestassem menos atenção à paisagem que os cerca do que ao que está distante e os chama direção a um além invisível e inacessível<sup>14</sup>. O que interessa ao poeta-vidente<sup>15</sup>, na paisagem, é menos o que ela oferece à vista do que o que ela deixa adivinhar ou imaginar, e o horizonte é precisamente o umbral que o faz passar da vista à visão.

Este privilegiamento do horizonte na poesia ocidental, desde o romantismo, reside naquele que é o componente mais subjetivo da paisagem. Ele está intimamente ligado ao ponto de vista de um sujeito, como a poesia moderna que se tornou quase exclusivamente

<sup>14</sup> Ver “L’Horizon fabuleux” (COLLOT, 1988).

<sup>15</sup> O poeta enquanto sujeito que exercita a visão, enquanto sujeito que vê, logo, vidente (N. da T.).

lírca. Porém, Bakhtine defendia que a visão proposta pela poesia lírica se distingue radicalmente da visão romântica, pois na primeira o mundo é visto precisamente do interior como horizonte da consciência poética, enquanto que o narrador de um romance deve adotar sempre um ponto de vista mais ou menos exterior, que situe seus personagens mais objetivamente no seio de seu meio ou de seus “arredores” (BAKHTINE, 1984, p. 104-110).

Mesmo que essa dicotomia possa parecer categórica demais, ela esclarece as afinidades que unem a poesia lírica à paisagem vista como horizonte, aberta a todas as sugestões do invisível. Enquanto que a descrição romântica tende a colocar, em geral, o destaque sobre os elementos visíveis da paisagem, a evocação poética oferece menos para ver do que para imaginar e alcançar a ressonância interior da paisagem, o “sentimento-paisagem”. E ela o faz tão bem que renuncia a mostrar a paisagem; muitas vezes, retendo da paisagem só alguns elementos, que são suficientes, entretanto, para sugerir a totalidade, como neste breve poema de Philippe Jaccottet.

A terra toda visível  
Mensurável  
Plena de tempo

Suspensa em uma pena que sobe  
Cada vez mais luminosa

Aqui, Philippe Jaccottet se inspira livremente no modelo do *hai-ku*, que o fascina, como a muitos outros poetas ocidentais. Mais que a forma, ele retém do *hai-ku* o espírito, que consiste em dar a um detalhe aparentemente insignificante uma reverberação profunda. Porém, esse poder de evocação é inversamente proporcional ao número de palavras empregadas: quem diz menos, sugere mais. Os brancos e os silêncios têm no poema o mesmo papel que o horizonte tem na paisagem: eles

constituem igualmente espaços vazios que nada oferecem para ver ou ler, tudo para imaginar. Economizando as ligações lógicas e as sintaxes, o poeta deixa o leitor livre para estabelecer entre as palavras as relações de sentido que estão implícitas e abertas a diversas interpretações. A elipse do verbo principal permite a Jaccottet, notadamente, eternizar o instante, abrir o ínfimo ao infinito e ao íntimo como neste outro poema.

### Serenidade

A sombra que está na luz  
como uma fumaça azul<sup>16</sup>

A sintaxe nominal adotada tanto nesse poema como no precedente suprime o verbo principal e, logo, também o sujeito gramatical que normalmente o acompanha. Apagando a distinção lógica entre o sujeito e o predicado que o estrutura habitualmente a frase francesa, esta construção se presta a exprimir uma relação antepredicativa com o mundo, onde o sujeito não se distingue mais do objeto<sup>17</sup>. A “serenidade” que evoca Jaccottet não é somente um sentimento pessoal: é uma tonalidade afetiva que se difunde com um certo equilíbrio entre a sombra e a luz: um “sentimento-paisagem”.

Jaccottet me parece, assim, encontrar com os meios que lhe são próprios, certas características essenciais da poética do Extremo-Oriente. A poesia chinesa tradicional, notadamente, multiplica as elipses, que tem por efeito, segundo François Cheng, “[...] restituir aos ideogramas sua natureza ambivalente e móvel, permitindo a expressão de uma sutil simbiose do homem e do mundo”. Em particular, a elipse

<sup>16</sup>No original em francês: *Sérénité / L'ombre qui est dans la lumière / pareille à une fumée bleue.*

<sup>17</sup>Ver o capítulo consagrado a “La syntaxe nominale”, no livro “La matière-émotion” (COLLOT, 1997, p. 282).

## Horizonte e estrutura de horizonte: entre o oriente e o ocidente

Michel Collot

dos pronomes pessoais “[...] originam uma linguagem que situa o sujeito numa relação particular com os seres e as coisas. Ocultando-os, ou melhor, nos fazendo ‘subentender’ sua presença. O sujeito interioriza os elementos exteriores” (CHENG, 1996, p. 39). Assim num célebre poema de Wang Wei, que François Cheng traduz da maneira mais literal possível:

Montanha vazia/ não perceber ninguém  
Somente ouvir/ voz humana ressoar  
Sol poente/ penetrar floresta profunda  
Um instante ainda /iluminar musgo verde.<sup>18</sup>

Wang Wei, segundo Cheng, “descreve um passeio na montanha, que é ao mesmo tempo uma experiência espiritual, experiência do vazio e da comunhão com a natureza. Os primeiros versos deveriam se interpretar assim: “na montanha vazia, eu não encontro ninguém; só me chegam alguns ecos de voz de pessoas que passeiam”. Mas pela supressão do pronome pessoal e dos elementos locativos, o poeta se identifica de imediato à “montanha vazia”, que não é mais “um complemento de lugar”; do mesmo modo, no verso 3, ele é o “raio do sol poente que penetra na floresta” (CHENG, 1996, p. 40).

Para conservar no poema a ambiguidade que lhe é conferida em chinês pela elipse dos pronomes pessoais e das preposições locativas, François Cheng é obrigado a violentar a frase francesa, renunciando a religar os sintagmas que ele se limita a justapor e colocando todos os verbos no infinitivo, que não comporta nenhum vestígio de pessoa nem de tempo. Se ele se permite tais audácias, é porque elas se tornaram frequentes na poesia francesa contemporânea, que tem

<sup>18</sup>No original em francês: *Montagne vide/ne percevoir personne / Seulement entendre /voix humaine résonner / Soleil couchant/pénétrer forêt profonde / Un instant encore/illuminer mousse verte.*

muitas vezes experimentado a necessidade de romper com a estrutura lógica de nossa língua, para exprimir experiências que, como aquela da paisagem, escapam à distinção entre sujeito e objeto. A tradução final que propõe Cheng é mais aceitável, mas recorre a uma sintaxe majoritariamente nominal, que se tornou muito comum na poesia:

Montanha deserta. Não mais ninguém à vista  
Só ressoam alguns ecos de voz  
Um raio do poente penetrando o fundo  
Do bosque: último clarão a musgo, verde.<sup>1920</sup>

Se podemos traduzir assim, no estilo francês de hoje, uma poesia que pertence a um período, a uma língua e a uma cultura tão distantes, é porque, apesar de tudo, ela apresenta pontos em comum com a nossa. Arrisco a propor a hipótese de que a poesia chinesa tradicional e a moderna poética ocidental elaboram, cada uma com procedimentos diferentes, mas convergentes, a estrutura de horizonte da linguagem poética, ou seja, um jogo sutil entre o dito e o não dito, o explícito e o implícito, o sentido literal e o sentido figurado. E é a este preço que uma e outra podem exprimir destacadamente aquilo que, na paisagem, ultrapassa a ordem do visível e constitui seu horizonte, interior e exterior.

A possibilidade de tal aproximação entre as duas línguas e as duas culturas ao diferente repousa, aos meus olhos, sobre certas experiências comuns a uma e à outra, dentre as quais a da paisagem não é a menor. Se a interpretação e a expressão que o Extremo-Oriente e o Ocidente dão à experiência da paisagem podem diferir e mesmo divergir consideravelmente, essa experiência comporta, entretanto, estruturas profundas, de um alcance antropológico. Eu

<sup>19</sup> Philippe Jaccottet (1971, p. 136).

<sup>20</sup> No original em francês: *Montagne déserte. Plus personne en vue / Seuls résonnent quelques échos de voix / Un rayon du couchant pénétrant le fond / Du bois: ultime éclat de la mousse, vert.*

tinha tendência de procurá-los, como a fenomenologia, no nível de nossa relação a mais imediata com a paisagem, que é o da percepção. Ela, sem dúvida, é influenciada por uma herança cultural, mas mobiliza também processos fisiológicos e psicológicos universais<sup>21</sup>. A psicologia da forma trabalhou um certo número de esquemas muito gerais que estruturam a organização do campo visual e que intervêm especialmente na percepção da paisagem, como a relação entre figura e fundo e a tendência de “ver as coisas em relação”<sup>22</sup> para construir uma visão de conjunto significativa. Parece-me que a estrutura de horizonte faz parte desses “esquemas perceptivos” que subjaz à experiência da paisagem tanto no Extremo-Oriente quanto no Ocidente, mesmo que as respectivas culturas o expressem e o interpretem diferentemente.

Evidenciar tal estrutura, comum ao Extremo-Oriente e ao Ocidente, junto à pintura e à poesia, pode permitir, com um retorno às bases sensíveis da criação artística, a fundação de uma estética transcultural e interdisciplinar<sup>23</sup>. A arte moderna, no Ocidente tinha tendência de se desviar da experiência sensível para valorizar uma experimentação que abre um grande espaço ao artefato e à arbitrariedade do signo; ela ganhou, assim, uma grande liberdade, mas ela perdeu, por vezes, sua pertinência e sua audiência junto ao público que não encontra mais nela a mínima expressão de senso comum. É por isso que muitos artistas e poetas contemporâneos sentiram a necessidade de voltar às fontes da experiência para restabelecer uma comunicação entre o mundo da arte e aquele onde nós vivemos. E neste caminho, não é surpreendente que eles encontrem a paisagem, que voltou a ser um lugar fecundo de criação artística e literária.

<sup>21</sup> É este sentido que orienta também a reflexão do coreano Kim Uchang, no seu livro “Land scape and Mind” (2005). Ver nossa entrevista na revista World Literature (2007, p. 128-149).

<sup>22</sup> Ver Rudolf Arnheim, “La Pensée visuelle” (1997).

<sup>23</sup> Ver Yves Millet, “Expérience esthétiqu e et milieu” (2006).

Eles reataram, dessa forma, com uma velha tradição, presente tanto no Oriente como no Ocidente, fundada sobre a correspondência entre o macrocosmo e o microcosmo<sup>24</sup>. Muitos exemplos desta forma de proceder foram exibidos por ocasião de uma exposição recente, consagrada às “Visões artísticas da paisagem antropomórfica entre o século XVI e o século XXI” (ZWINGENBERGER; TAPIÉ, 2006). O catálogo reproduzia na sua capa uma fotografia do artista chinês Huang Yan, que, inspirando-se ao mesmo tempo na tradição oriental e na *bodyart* ocidental, fez pintar diretamente sobre sua pele uma paisagem do estilo *Shanshui*, transformando-se assim em um verdadeiro “homem-paisagem”<sup>25</sup>. ☺

## REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolph. **La Pensée visuelle**. Paris: Flammarion, 1997. 350 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. **Esthétique de la création verbale**. Tradução: Alfreda Aucouturier. Paris: Gallimard, 1984. (Coleção Bibliothèque des idées”).

CHENG, François. **L’Espace du rêve**: Mille ans de peinture chinoise. Paris: Phébus, 1980. 244 p.

\_\_\_\_\_. **Vide et plein**: le langage pictural chinois. Paris: Seuil, 1991. (Coleção Points/Essais).

\_\_\_\_\_. **L’Écriture poétique chinoise**. Paris: Seuil, 1996. (Coleção Points/Essais).

\_\_\_\_\_. **Homme-Terre-Ciel**: Les images dans la poésie chinoise. In: \_\_\_\_\_. **L’Écriture poétique chinoise**. Paris: Seuil, 1996. (Coleção Points/Essais).

<sup>24</sup> Ver meu ensaio sobre “Lecorpscocosmos” (2008)

<sup>25</sup> Huang Yan, “Chinese Shan-Shui: Tattoo”, Série n. 8, 1999, Galerie Luft, Paris.

Horizonte e estrutura de horizonte: entre o oriente e o ocidente  
Michel Collot

CLAUDEL, Paul. "Poésie française et l'Extrême-Orient". In: **Œuvres en prose** (Bibliothèque de la Pléiade, n. 179). Paris: Gallimard, 1965.

COLLOT, Michel. **L'Horizon fabuleux**, tome I: XIXe siècle. Paris: J. Corti, 1988. 244 p.

\_\_\_\_\_. **La poésie moderne et la structure d'horizon**. Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 2005. (Coleção Ecriture).

\_\_\_\_\_. Dialogue ouvert au delà des frontières. **World Literature**, Séoul, n. 125, 2007, p. 128-149. (Entrevista concedida à Yunjin Hur).

\_\_\_\_\_. **Le corps cosmos**. Bruxelas: La Lettre volée, 2008. 112 p.

\_\_\_\_\_. **Horizon et structure d'horizon: entre Orient et Occident**. Versailles: Les carnets du paysage, n. 19, p. 200-209, abr. 2010.

\_\_\_\_\_. La syntaxe nominale. In: \_\_\_\_\_. **La matière émotion**. Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 1997. (Coleção Ecriture).

JACCOTTET, Philippe. **Poésie: 1946-1967**. Paris: Gallimard, 1971. (Coleção Poésie/Gallimard).

JULLIEN, François. **La valeur allusive**. Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 2002. (Coleção Quadrige).

\_\_\_\_\_. **La Grande Image n'a pas de forme**. Ou du non-objet par la peinture. Paris: Seuil, 2003. (Coleção L'Ordre philosophique).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1964. 360 p.

UCHANG, Kim. **Landscape and Mind: Essays on East Asian landscape painting**. Seul: Thinking Tree Publishing, 2005. 185 p.

XI, Guo. Message élevé des bois et des sources. In: SERS, Philippe; ESCANDE, Yolaine. **Résonance intérieure: dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident**. Paris: Klincksieck, 2003. (Coleção Hors).

ZWINGENBERGER, Jeanette; TAPIÉ, Alain (Org.). **L'homme-paysage: visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle**. Paris: Somogyéditions d'Art; Lille: Coédition Palais des Beaux-Arts, 2006. (Coleção Coédition et MU).

Submetido em Junho de 2016.

Aprovado em Julho de 2016.