

A experiência na paisagem: a vivência estética, o sublime e o menor

Juliana Cristina Pereira¹
Franciele Favero²

RESUMO

Este artigo tem por objetivo desenvolver uma reflexão acerca da experiência artística e do ser humano na paisagem, a representação desta e seus desdobramentos ao longo da História da Arte, manifestando-se também mediante diversos meios/linguagens/ações na arte contemporânea.

Palavras-chave: história da arte, paisagem, vivência estética, sublime, menor.

The experience in the landscape: aesthetic living, the sublime and the minor

ABSTRACT

This article aims to develop a discussion about the artistic and human experience in the landscape, its representations and manifestations throughout art history, including a wide variety of forms, actions and media employed in contemporary art practice.

Keywords: art history, landscape, aesthetic experience, sublime, minor.

INTRODUÇÃO

O conceito de natureza que cultivamos em um entendimento moderno relaciona-se principalmente com a noção de uma origem, ou de uma ancestralidade, da qual nos distanciamos grandemente. Os progressos tecnológicos, a crescente urbanização e a desapareção progressiva do mundo camponês no ocidente transformaram nossa relação com a natureza, fazendo com que a entendêssemos como um bem ameaçado e que precisa ser preservado. O sentimento de perda de uma natureza e até mesmo de uma

¹ Artista plástica. Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Catarina.

² Bióloga. Graduanda em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina.

espiritualidade foi um dos motores das mudanças sofridas pela sociedade e pela arte ocidental na virada do século XIX. Essa nova visão de mundo começou a ser propagada por volta do ano 1800, principalmente por filósofos, escritores e artistas alemães, visão esta que descreviam como "romântica". Os românticos acreditavam que:

A natureza era inspirada pelo espírito divino e que a imaginação humana individual poderia fundir-se na estrutura universal; mas também que a mente criativa, sendo profundamente solitária, ansiava pela harmonia entre o homem e a natureza. (WOLF, 2008, p.6).

Esse anseio pelo reencontro com uma natureza da qual a sociedade se distanciava em ritmo acelerado gerou o que podemos entender como uma estetização do nosso olhar, ou seja, a natureza deixa de ser plano coadjuvante para tornar-se plano principal, seja nas artes, na literatura ou na filosofia. Aí está a importância de pensar o termo paisagem, que ganha na virada do século XIX uma conotação muito diferente. Como declara Tiberghien³ (2001),

O sentimento da natureza não data do romantismo: ele existe há muito tempo em nossas sociedades, e as religiões de épocas antigas são testemunhas deste fato. Porém, o gosto pela paisagem, este produto especial, veio tardiamente, porque sua criação, justamente, exigiu a separação desse sentimento unitário da grande natureza. (TIBERGHIEEN, 2001, p. 17).

Assim, a paisagem só passou a existir a partir do momento em que a humanidade se viu fora da natureza. A paisagem tornou-se o meio pelo qual acessamos a natureza, de uma maneira estetizada, permeada pela emoção artística, ganhando grande importância dentro do campo das artes visuais. A partir disso, é possível também tecer uma relação entre o pensamento romântico e o pensamento ecológico, já que este último ainda sente os ecos da perda e da nostalgia de um ambiente ancestral.

No Romantismo, em oposição à visão científica, que transforma o mundo natural em objeto e desconsidera seu componente espiritual, a paisagem encarregava-se de comunicar o natural por meio de imagens repletas de interioridade, emoção e sentimento. Assim, o ambiente representado funcionava como "um espelho de processos mentais e emocionais interiores"

³ TIBERGHIEEN, Gilles A. **Nature, Art, Paysage**. Paris: École nationale supérieure du paysage, Centre du Paysage, 2001. Tradução nossa.

(WOLF, 2008, p. 12). Um componente nostálgico de um Éden perdido também impregnava as obras de arte produzidas durante o Romantismo. Essa arte possuía um caráter altamente subjetivo, pois não desejava constituir um estilo artístico padrão, e a diversidade romântica era possível pelo olhar subjetivo de cada artista.

A experiência da paisagem na vivência estética do artista, que observa o detalhe, o menor, o sublime, desdobra-se hoje também na Arte Contemporânea. Artistas que mergulham na paisagem com seus corpos é o tema que vamos abarcar na segunda parte deste artigo, experiência que se faz pelo artista num devir-animal; do corpo que é extensão da natureza em suas ações.

1 CONCEITOS HISTÓRICOS DA NATUREZA NA ARTE

1.1 O Sublime

Um exemplo claro de como as noções que embasaram o Romantismo foram desenvolvendo-se em períodos anteriores é o conceito fundamental para compreender o olhar específico para a natureza que emerge nessa época: o sublime.

A teoria do sublime foi elaborada no final do século XVII, porém teve como teórico mais importante Edmund Burke, que publicou sua obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias de sublime e de belo*, em 1757. Para esse autor, o sublime seria a manifestação do ilimitado e de um máximo, de algo que vai além da capacidade de saber e compreender. Esse máximo causa um abalo de muita intensidade, que provoca o deleite ou mesmo o horror. O sentimento de dor, de estar diante de um perigo ou mesmo de um sentimento de morte ou de horror é central na teorização de Burke. “O sublime seria a experiência entre horror e prazer, experiência e fascínio diante de uma paisagem, uma pessoa ou uma obra-de-arte” (LOPES, 2007, 39). Diante da infinidade que não conseguimos apreender, o sublime é:

[...] uma manifestação do real como princípio de morte que nos abala de tal modo que perdemos a capacidade de criar conceitos. [...] Ao invés do campo das ideias claras e distintas, a estética do sublime privilegia o campo dos órgãos dos sentidos, que é do obscuro e das ideias confusas. (SELIGMANN-SILVA, 2005. p. 34).

O sublime como infinito e como poder que arrebata e domina "é a própria ideia de Deus, que nos anula, ou ainda, que nos ofusca na medida em que representa uma luz tão intensa que cega" (idem). O estar frente a frente com o imenso, que nada pode ser além do divino, desperta o sentimento de pequenez e insignificância em relação àquilo que nos amedronta. Essa insignificância da humanidade diante do divino e da natureza reflete-se nas pinturas românticas, que vão representar a imensidão natural em contraste com personagens ou construções humanas ínfimas, insignificantes, que se rendem a uma força muito maior com a qual não podem competir. As representações pictóricas do sublime trazem essa angústia, através de "cores foscas, às vezes pálidas; [...] a figura sempre fechada num invisível esquema geométrico que a aprisiona e anula seus esforços" (ARGAN, 1992, p. 19).



Fig 1. Caspar David Friedrich, *Monge no mar*, 1809, óleo sobre tela, 110x172 cm, Nationalgalerie, Berlim Fonte: Tate Gallery. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/whispering-zeitgeist>>. Acesso em: 29 maio 2013.

Exemplo dessa representação do sublime é a obra *Monge no mar* (Fig. 1) do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich. A amplitude do céu e do mar enfatiza a minúscula e esguia figura do monge diante da vastidão da natureza e da presença divina. O enorme céu de extensão infinita é povoado por forças cósmicas percebidas pela pincelada e uso das cores enevoadas que criam uma indefinição e beleza profunda.

1.2 Encontros com a Natureza Selvagem: Escola de Barbizon

O pensamento do filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), que exaltava a natureza, a nostalgia do primitivo e via com pessimismo a sociedade e a civilização, influenciou grandemente o pensamento romântico. Essa influência pode ser percebida no movimento artístico francês que ficou conhecido como Escola de Barbizon. A partir da década de 1830, alguns jovens pintores franceses resolvem sair da cidade, refugiando-se na aldeia de Barbizon, localizada na orla da floresta de Fontainebleu. Assim como na teoria de Jean-Jacques Rousseau, esse ato representa uma recusa, e o que recusam, "com um gesto incontestável, é o ambiente artificial da cidade" (ARGAN, 1992, p. 61). A nova ordem social era marcada pela forte urbanização, industrialização e pela produção em série, além do estabelecimento das ciências naturais, que ansiando pela objetividade e conhecimento humano, subjugavam a subjetividade e a espiritualidade. Isso catalisava um desejo de buscar esse encontro com algo que estava sendo perdido, ameaçado, e que consideravam insubstituível: o *sentimento da natureza*.

Em relação ao natural, os pintores de Barbizon não desejavam apenas a contemplação distanciada, mas almejavam a vivência e a prática, a construção de uma relação afetiva e familiar com o ambiente. Esse ambiente torna-se um espaço habitado e vivido por eles, e essa vivência é refletida em suas pinturas. Como declara Argan (1992), "na raiz do realismo deles, há um interesse social: o que mais um artista pode procurar na familiaridade com as árvores e os animais da floresta, senão uma sociedade 'natural', muito diferente da sociedade burguesa da cidade?" (idem). O que fica claro, porém, é essa tensão entre a sociedade burguesa que os românticos recusavam e a impossibilidade dessa recusa tornar-se completa, já que suas pinturas retornavam a essa sociedade, circulavam por ela por meio da comercialização com a própria sociedade burguesa.

1.3 O nascimento de uma ecologia: Romantismo nos Estados Unidos

A ecologia está sempre no enalço e na luta pela retomada de um estado originário, em que as florestas sejam restauradas, que a fauna não seja perdida e na medida do possível conservada e devolvida a seus espaços originários, em uma valorização da natureza que fez sua primeira aparição no Romantismo. Mas qual seria esse estado originário? E, mais importante, qual é o lugar da humanidade nesse contexto? Esta última é uma questão que, apesar de central, constantemente escapa às estratégias ecológicas, geralmente mais interessadas em conter os danos da ação humana no ambiente e retomar um estado muitas

vezes entendido como ausência de humanidade. Mesmo as correntes ecológicas que tentam conciliar a humanidade com seu entorno depararam-se com essa tensão na relação entre sociedade humana e natureza.

A pintura romântica nos Estados Unidos tem algumas particularidades que a tornam especialmente interessante para a constituição do pensamento ecológico como entendemos atualmente. No início do século XVII, os pais peregrinos, calvinistas, chegaram a essa nova terra, fugindo das perseguições religiosas que enfrentavam na Europa. Ao chegar ao novo continente, não tiveram a princípio uma visão do Éden, mas depararam-se com "um mundo duro, povoado de indígenas hostis e de animais selvagens perigosos, um mundo a ser conquistado às custas de sangue e suor" (TIBERGHIEN, 2001, p. 19). Entretanto, a partir dos anos 1820, esses valores foram invertidos, e os colonos começaram a considerar positivamente o mundo natural em que viviam. Acreditando firmemente em sua doutrina, os colonos viam o Novo Mundo como a terra prometida, uma terra selvagem que, habitada por esse povo escolhido, podia transformar-se na nação de Deus, em um paraíso na Terra. Dentro dessa crença, a relação que estabeleceram com o seu entorno foi de uma outra ordem, em que "a natureza selvagem e inexplorada figurou na América como uma sublime manifestação do divino. Era venerada com um fervor quase religioso e simultaneamente elevada a um símbolo patriótico" (WOLF, 2008, p. 25). Assim, a pintura romântica tornou-se preferência dos pintores americanos que tinham como referência as obras românticas europeias que traziam o tema da paisagem.

O sublime e o divino nas pinturas americanas não estavam dissociados do forte nacionalismo. Olhar para essas pinturas, portanto, não é encontrar uma representação direta ou *mimesis* do cenário natural americano, mas uma paisagem construída pelo pintor que, carregado de idealismo, subjetividade, religiosidade e emoção, compõe a sua tela, objetivando gerar um estado contemplativo, um encontro com a experiência do sublime, com a grandeza da natureza, mas principalmente da nação.

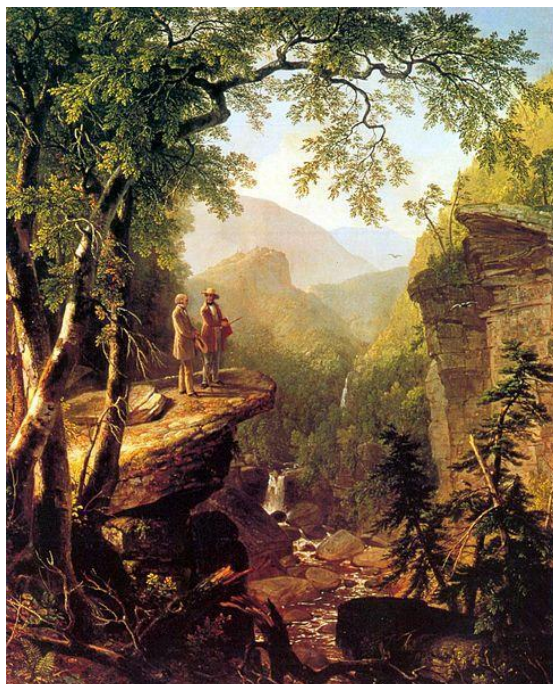


Fig. 2. Asher B. Durand. *Kindred spirits*, 1849, óleo sobre tela, 112x91cm. Hudson River School Fonte: GODOY, 2008, p.146.

Na tela de Asher B. Durand (Fig. 2), pintada na primeira metade do século XIX, podemos encontrar "a relação entre homem e natureza na experiência norte-americana. Mostra não *um homem* em face da natureza, mas *uma comunidade de homens* na natureza, englobados por ela" (GODOY, 2008, p. 147). Essa potencial comunidade emanaria da natureza e estaria presente em todos os homens. A comunidade ou a nação seriam então nesse contexto algo natural, e sendo o natural uma criação divina, também a *comunidade-nação* era entendida como desígnio e desejo divino para o povo americano.

O mundo natural americano torna-se assim parte indispensável da constituição identitária da nação. Entretanto, a exploração e conseqüente devastação do oeste americano transformavam as imagens pictóricas e também fotográficas em um relato de algo que já começava a pertencer ao passado. As paisagens selvagens e os indígenas desapareciam a cada nova fronteira conquistada, especialmente com a mecanização do transporte com a instalação das estradas de ferro. A mesma nostalgia e saudosismo de um passado que

estava em vias de extinção pela crescente urbanização e industrialização que envolvia as obras românticas europeias também passou a figurar nos Estados Unidos.

Surgiu assim a urgência em preservar as áreas selvagens e seus habitantes originais, desejo que se traduziu na criação de reservas indígenas e de grandes Parques Nacionais, como o de Yosemite em 1864 e o de Yellowstone em 1872, até hoje referências para a biologia da conservação e modelos que foram seguidos no restante do mundo. O Parque de Yellowstone foi criado graças às fotografias de William Henry Jackson e às gravuras de Thomas Moran, que o geólogo Ferdinand Hayden submeteu aos membros do Congresso para convencê-los da grandeza das paisagens e da necessidade de votar uma lei para sua preservação. A arte aqui tornou-se o melhor advogado da natureza (TIBERGHEN, 2001, p. 19). Isto porque era nessa natureza pura e intocada que os artistas encontravam o sonho da terra prometida e que os fazia acreditar na "utopia romântica de uma reconciliação da natureza elementar com o homem moderno" (WOLF, 2008, p. 25), sendo a natureza um bem físico, mas também moral.

Certamente, os movimentos ambientalistas nunca foram unitários, ou seja, desdobram-se em diversas maneiras de atuar em prol da natureza, porém todas essas iniciativas estão embasadas pela noção de conservacionismo, pela atuação para preservar a natureza e reconstituir uma condição original. Essa postura nasceu com o Romantismo, sendo os modelos e estratégias de ação provenientes principalmente daqueles praticados nos Estados Unidos, como, por exemplo, a criação de reservas de preservação natural, que tinham uma forte motivação moralista e nacionalista.

É essa reflexão que nos proporciona Ana Godoy (2008), autora proveniente das ciências sociais que problematiza as questões da conservação. A autora analisa o termo conservar, que trazendo o prefixo *-con* remete à ideia de conjunto, de comunidade ou de sociedade. Nesse movimento, "guardamos ou salvamos os valores que sustentam esse conjunto, garantindo a continuidade do estado das coisas. É simultaneamente evitar que ele venha a ser outro e protegê-lo do que pode sobrevir" (GODOY, 2008, p. 149). Já preservar traz o prefixo *-pre*, que daria a ideia de antecedência àquilo que se guarda, considerando-o superior em relação a qualquer outra coisa que possa substituí-lo. Assim, é resguardado um Bem presente do Mal do futuro e do devir.

O pensamento ecológico, assim, estaria impregnado de um conservadorismo que tenta preservar uma situação tida como melhor ou mais adequada em detrimento da construção de outras relações com o entorno. Esse pensamento que é proveniente, entre outras origens, de uma herança romântica principalmente americana, pode tornar-se refratário a renovações e questionamentos. Apresentando a questão da preservação como urgente, e certos métodos de ação como únicos caminhos possíveis para evitar o colapso do planeta, a ecologia, nessa análise, torna-se detentora de um pensamento que pode até mesmo ser considerado autoritário. Isto porque, em nome da preservação, essas estratégias acabam por ditar regras de comportamento, controlar os corpos, supervisionar a entrada e a saída dos espaços preservados, determinar o certo e errado, o bom e o ruim para o planeta, e, finalmente, por definir qual tipo de relação homem e natureza é válido e pode ser vivenciado. Para Ana Godoy, o enfrentamento dessa visão é uma necessidade contemporânea e propõe o pensamento de uma ecologia *menor*, uma ecologia aberta para o ser outro, para o devir, uma ecologia que diz sim à vida e convida a outras invenções e encontros com o mundo, expandindo e experimentando, nesses encontros, novas formas de habitar, novas potências.

2 A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA NA PAISAGEM

Pensar novas experiências e encontros, novas formas de habitar a natureza, como propõe Ana Godoy, é também função da Arte Contemporânea. Diversos meios artísticos contemporâneos pensam os modos pelos quais o ser humano interage com a natureza ou propõe novas relações. A arte incorpora a ciência, a ficção, as percepções culturais, a vida, e produz novos paradigmas que criam novos procedimentos.

Os artistas contemporâneos começam a evidenciar novamente os elementos que constituem a paisagem. Anteriormente ao Modernismo, notávamos com facilidade as diferenças entre a paisagem natural e a urbana; além disso, as pessoas possuíam tempo para apreciar esses lugares e habitá-los. Hoje, essa paisagem perde-se num emaranhado de situações que, de um momento para outro, pode modificar-se por completo. As transformações da paisagem na contemporaneidade são velozes, não damos conta de acompanhá-las.

Segundo Katia Canton,

O tempo contemporâneo surge como um elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetivação cronológica por

uma circularidade plena de instabilidade. Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento. (CANTON, 2009, p. 20).

Se hoje temos a liberdade de experimentar a diversidade das vivências, apesar de toda a fugacidade, talvez o contemporâneo não tire as espessuras das camadas, mas permita tornar as camadas flutuantes, num movimento atemporal. Assim, perdemos a noção dos tempos e constantemente nos modificamos, talvez com maior facilidade e desprendimento, num movimento de desterritorialização que a criação também nos permite. Como sugere Denílson Lopes:

A experiência tem por função retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaço de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser retida, simplesmente, passivamente transmitida; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. Há uma constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é, sobretudo, fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante do nosso mundo. A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora (LOPES, 2007, p.26-27).

As obras artísticas, em sua grande maioria, realizadas antes do Modernismo, representavam paisagens que remetiam a lugares específicos do mundo real, buscando a permanência desses lugares por meio das janelas que se transformavam em pinturas. Na contemporaneidade, é o corpo do artista, muitas vezes, o único a experimentar os lugares da natureza. Nós a conhecemos e visitamos por meio do olhar do artista, das sensações que cada obra provoca em cada espectador, e estas por vezes abrem frestas para narrativas ficcionais.

A arte provoca rachaduras em que as espécies, os gêneros e os lugares têm seus contornos desfeitos, constituindo linhas vivas, fluxos e modos de expressão que propiciam a construção de modos de existências singulares, existências únicas, que a ecologia maior não se permite. (GODOY, 2008, p.85).

Em detrimento à ecologia maior, Ana Godoy propõe pensar na menor das ecologias:

O menor aponta para uma potência de devir – minoritária – que afirma o indivíduo como multiplicidade prestes a torna-se outro,

alguém e além do fato que exprime a constante definidora maior. (GODOY, 2008, p.60-61).

O conceito de “menor” utilizado por Ana Godoy, e que abordamos como palavra-chave para nossos pensamentos neste texto, vem dos filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Felix Guattari (1930-1992) no livro *Kafka: por uma literatura menor*, de 1977. Para eles, “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25). Deleuze e Guattari apontam para três características na literatura menor: a desterritorialização, a ramificação e o valor coletivo. O menor é uma prática que assume uma marginalidade em relação aos papéis representativos; na Arte o artista faz “encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28-29) para assumir a prática menor.

Na ecologia menor, a arte propõe novas experiências, “é justamente no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença” (LOPES, 2007, p.42), a ecologia como “processo e não mais como a solução de um problema”, (GODOY, 2008, p.62). A ecologia na arte, geradora de uma estética centrada na experiência, não na representação, imitação; mas na ação de um devir que se constitui em blocos de sensações. “Devir não é ser... é tomar-se” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 87).

A experiência da paisagem, o olhar para o detalhe, o menor, o sublime, o fabular, em um estado de devir com a natureza, apresentam-se nas obras de artistas contemporâneas que iremos abordar aqui. A natureza encontra uma dimensão fabuladora, parece distante de nós, espectadores, mas, ao mesmo tempo, convida-nos para entrar e fazer parte dela por meio do devaneio. Nessa perspectiva, os artistas e trabalhos que iremos apresentar a seguir faz com que pensemos na arte como “a vida que a ecologia cria e as ecologias que a vida inventa” (GODOY, 2008, p.63).

Nessa relação de inventividade da ecologia, os trabalhos da artista alemã que reside no Brasil, Janaina Tschäpe (1973-), propõe uma simbiose entre o corpo e a natureza em um devir-animal (Fig. 3 e 4).



Fig 3. Janaina Tschäpe, *The Sea and the Mountain: Maia1*, 2004. Cíacchrome. 102 x 127 cm. Fonte: Disponível em: <<http://www.janainatschape.net/>>. Acesso em: 21 maio 2013.



Fig 4. Janaina Tschäpe, *Melantropics I: Glandulitera Maris*, 2005. Glossy c-print. 102 x 127 cm. Fonte: Disponível em: <<http://www.janainatschape.net/>>. Acesso em: 21 maio 2013.

Deleuze e Guattari definem o devir-animal como um agenciamento que se passa no homem por uma potência de afeto animal, "o devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele devém" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.19). Na arte, o devir-animal ocorre "mais naquele que foge do que aquele que ataca, mas suas fugas são igualmente conquistadas, criações" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.71). São as criações e seus estados puros que se tornam devir animal na natureza.

A relação com a natureza por meio da ficção é o suporte para criação de Janaina Tschäpe. Em seus trabalhos, a artista explora seu imaginário inserindo-se nas paisagens que escolhe como cenário. Os seres que cria e que ela mesma representa integram-se com a natureza, fundem-se, criando uma ampliação, um prolongamento, diluindo os contornos do corpo na paisagem. Diante da natureza, sua obra constitui uma totalidade orgânica e solitária, o corpo é condutor de imaginação, relacionando-se a outros elementos, o corpo é fusão e desintegração.

Fusão e desintegração com a natureza também é meio para produção dos trabalhos da artista brasileira Brígida Baltar (1959 -). Tanto Janaina Tschäpe como Brígida ligam-se com a literatura, com a hibridização e integração com a natureza. Brígida cria ações que revelam a relação do corpo com a natureza, por meio de pequenos gestos que tangenciam os ambientes naturais. Uma relação entre o espaço concreto em que o homem vive e o espaço da fábula, dos sonhos, da imaginação torna-se espaço e suporte para sua criação. Numa constante relação com o meio em que seu corpo se insere, Brígida Baltar constrói diálogos com a natureza. Em sua série *Coletas*, realizada entre 1994 a 2005, a artista coletou maresia, neblina e orvalho (Fig. 5, 6 e 7). A ação menor de Brígida propicia "defender o silêncio, a sutileza e a invisibilidade" (LOPES, 2007, p.90).



Fig 5. Brígida Baltar, A Coleta da Neblina, 2001. Still de Víde. Fonte: Disponível em: <<http://wstutz.blogspot.com.br/2008/05/brigida-baltar-e-os-instntaneos-do.html>>. Acesso em: 21 maio 2013.



Fig 6. Brígida Baltar, A Coleta do Orvalho, 2001. Fotografia, 100 x 150 cm. Fonte: Disponível em: <<http://www.fotolog.com.br/cacarogelin/19299700/>>. Acesso em: 21 maio 2013.



Fig 7. Brígida Baltar, A Coleta da Maresia, 2001. Fotografia, ampliações em tamanhos variados. Fonte: Disponível em:

<http://blogmam.wordpress.com/2010/08/30/programa-professor-parceiro/900-brigida-baltar/>>. Acesso em: 21 maio 2013.

Brígida faz dos seus trabalhos algo que se dissipa na paisagem. O único traço permanente nas ações suaves e silenciosas é o registro por meio de fotos, vídeos, desenhos, é o que fica para o espectador. Na tentativa de segurar, armazenar o impalpável, Brígida joga com o efêmero. Ela parece questionar a velocidade, o ruído, numa mudança de percepção, de uma realidade distante que foge dos nossos olhos acostumados com o palpável. É no gesto que a artista torna as ações visíveis. O fabular não é representação, o corpo torna-se o devir-coleta do invisível.

Em comum as artistas aqui apresentadas fazem da natureza um lugar de comunhão; as ações, sem a audiência de um público, transmitem, por meio das imagens construídas, solidão, silêncio, um tempo suspenso, de introspecção e subjetivações, “uma opção pela experiência mínima, cotidiana, não-gloriosa de cada dia, um desejo de dissolução no universo, de desaparecer discretamente” (LOPES, 2007, p.42). O artista é aquele que entra em puro estado de devir, encontra-se no mundo misturando-se à natureza, entrando numa zona de indiscernibilidade com o universo. "A imitação é a propagação de um fluxo; a oposição é a binarização, a colocação dos fluxos em binaridade; a invenção é

uma conjugação ou uma conexão de fluxos diversos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 107).

CONCLUSÃO

Apesar de o sentimento de natureza estar presente na humanidade desde seus primórdios, foi com a formação da sociedade industrial e burguesa e com a conseqüente devastação do ambiente natural que o olhar dos românticos voltou-se para o entorno, diante da sensação de distanciamento a tudo que era natural, divino e espiritual. A conseqüência disso foi a estetização do olhar para a natureza através das paisagens românticas, e a contribuição para que a relação que tecemos com o entorno seja mediada por essas condições. Inclusive o pensamento ecológico e as estratégias de conservação tiveram grande influência e raízes no movimento romântico, principalmente nas ideologias que impregnavam esse movimento nos Estados Unidos.

Diante disso, é preciso olhar para essa trajetória da relação entre arte, literatura, filosofia e ecologia, na tentativa de, ao lançar esse olhar contemporâneo para esses caminhos, tecer outras considerações, inventar ainda outras possibilidades de criar e de habitar um mundo em constante devir, como evidenciamos na segunda parte deste artigo, por meio de conceitos e artistas contemporâneos.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANTON, Kátia. **Tempo e Memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da arte contemporânea).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GODOY, Ana. **A menor das ecologias**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2008.

LOPES, Denílson. **A Delicadeza: estética, experiência e paisagem**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TIBERGHIEU, Gilles A. **Nature, Art, Paysage**. Paris: École nationale supérieure du paysage, Centre du Paysage, 2001.

WOLF, Norbert; WALTHER, Ingo F. (Ed). **Romantismo**. Colonia, Alemanha: Taschen, 2008.