


Pintura de paisagem no século XIX: prelúdio de uma natureza exausta

Landscape painting in the nineteenth century: prelude to an exhausted nature

DOI: 10.20396/rhac.v1i1.13684

RENATA CAMARGO SÁ

Professora Doutora da Universidade Federal Fluminense (UFF)

 0000-0002-3179-9228

Resumo

O desempoderamento da natureza é um fenômeno cultural baseado no pressuposto de que os seres humanos possuem total controle sobre o meio ambiente. O presente estudo investiga como tal fenômeno se apresenta na pintura, e sugere que na arte o chamado “fim da natureza” está enraizado nas representações de céu, não no “nominalismo” de Duchamp, onde os historiadores da arte costumam apressadamente apontá-lo. Analisando o desenrolar do processo que levou a malfadada morte da natureza, a investigação tenta iluminar a relação entre nosso contato com o mundo natural e a qualidade de nossos afetos.

Palavras-chave: Pintura de Paisagem. Século XIX. Fim da Natureza.

Abstract

The disempowerment of nature is a cultural phenomenon based on the assumption that humans have total control over the natural environment. This study investigates how this phenomenon has been represented in the art of painting. It suggests that its roots can be traced back to Romanticism’s depictions of skies rather than to Duchamp’s “nominalism”, where its genesis has been more readily placed by art historians. While studying the unfolding of the process that led to the infamous death of nature, I hope to illuminate how affections, and the lack of such affections, produced by our contact with nature determine our sensibility.

Keywords: Landscape Painting. Nineteenth Century. Nature.

Durante o período de cinco décadas que separa os estudos de nuvens de John Constable das imagens do Mont Sainte-Victoire feitas por Cézanne, a natureza permaneceu sendo a principal fonte de inspiração para a maioria dos artistas. O contato com a natureza foi diminuindo significativa e gradualmente durante o século XX, na medida em que modelos antrópicos foram substituindo esse modelo orgânico anterior. De meados do século XX em diante, muitos artistas se envolveram com o que se denominou “pós-natureza”, expressão que designa um modelo de realidade em que o artificial é a base de toda experiência. O presente estudo examina como os vários graus de nossa relação com a natureza aparecem nas pinturas de paisagem, especialmente durante o *ottocento*. A investigação espera trazer à luz a maneira pela qual nossa sensibilidade e, conseqüentemente, a produção e recepção de obras de arte são determinadas pelo nosso contato com o mundo natural.

A concepção modernista de natureza não poderia ser expressa de melhor maneira do que através dos desvios da perfeição naturalista que a estética do inacabado representa. Na historiografia da arte, tais desvios são convencionalmente designados de realismo, e nenhum gênero os favoreceu tanto quanto a pintura de paisagem. Assim, uma visada sobre a história do realismo nas paisagens modernistas pode nos ajudar a entender como o desempoderamento da natureza se desenrolou na arte da pintura nos últimos dois séculos.

Controversos como se mostram os conceitos de naturalismo e realismo, é comum vê-los sendo usados de forma intercambiável, e em contextos que se diferenciam de sua conotação filosófica convencional. Neste texto, o termo naturalismo se refere às representações idealizadas do mundo natural, conformando-se assim à noção de natureza como fazer ideal de uma entidade transcendental. Em oposição, sempre que o termo realismo for usado aqui, estará se referindo à visão humana sobre o dado. Quando lidamos com questões de cunho filosófico, o termo realismo se aplica aos movimentos anti-ilusionistas associados ao fisicalismo da fenomenologia e do existencialismo. Apesar dessa posição contrastar com a concepção platônica de realismo, onde a realidade é vista como sendo independente das apreensões que dela temos, o termo realismo neste ensaio deseja expressar, antes de tudo, a rejeição ao ilusionismo típico da modernidade tardia.

No que tange à arte moderna, os primeiros sintomas de tais “visões humanas” da natureza aparecem nos estudos de nuvens de John Constable, produzidos entre os anos de 1820 e 1830. Tais estudos desenrolam-se na subsequente exploração da superfície dos objetos feita pelos impressionistas. Na virada para o século XX, os trabalhos de Paul Cézanne concluem a longa transição entre uma sensibilidade baseada na natureza para outra forjada pela cultura, abrindo espaço para posteriores desenvolvimentos.

Os estudos de nuvem de Constable antecipam a busca pela imanência típica da arte e da filosofia de meados do XIX e, apesar de contraditória, essa busca provou ser capital para a ruptura ainda mais radical com a natureza, que iria acontecer nas primeiras décadas do século XX. Com Constable, a natureza foi, pela primeira vez, tratada do modo como ela aparece aos nossos sentidos. Depois de seus esboços, as representações idealizadas da natureza, onde esta aparecia como “mãe natureza”, ou como o triunfo de um Deus patriarcal, foram enfim superadas. Tal superação inaugurou uma aporia: os esforços para entender como a humanidade participa da vitalidade da natureza (para além das explicações racionalistas das Luzes), eventualmente, corroboraram para o declínio do tipo de sensibilidade derivada de nosso contato com o ambiente natural. O primeiro passo para o fim da natureza na arte, como pretendemos demonstrar, teria se iniciado com a pintura *en plein air*, prática artística conhecida justamente por seu caráter fenomenológico e empírico. A comprovação dessa contradição está no próprio desenrolar da arte moderna depois de Cézanne. Sua pintura, como sabemos, criou as condições para o cubismo e, a partir dele, para o formalismo que floresceu entre as vanguardas construtivistas: Russa, *Bauhaus* e *De Stijl*. Todos esses movimentos estavam fundados sobre uma cosmogonia antropocêntrica, incompatível com modelos de ser e de humanidade baseados na autoridade de uma entidade supranatural.

Para os objetivos deste artigo, é suficiente apenas mencionar as vanguardas da antiarte, que emergiram paralelamente aos movimentos construtivistas. Essas práticas “nominalistas” se apoiam muito mais na mediação do que no encontro fenomenológico, sobre o qual se baseia a arte realista. Ao contrário das artes da percepção, o “nominalismo” nas artes postula como irreconciliável a relação entre seres de linguagem e seres desprovidos de linguagem (humanos e o mundo natural). Por esta razão, tais forças poéticas, tidas como “conceituais”, são normalmente vistas como tendo contribuído mais do que qualquer outra para o rompimento da arte com a natureza.

De qualquer maneira, considerando-se que nas artes um *weltanschauung* realista é fundamentalmente um *weltanschauung* humano, comecei a olhar com ceticismo a dependência que o realismo artístico possui em relação ao mundo sensível, e decidi, então, investigar sua real participação na problemática ruptura com a natureza. Perscrutando este problema, a posição antropocêntrica do realismo face à natureza me parecia cada vez mais aguda. Apesar do fato de que no realismo o corpo é o real agente de nossa relação com o outro – outro que inclui a natureza –, o corpo, contudo, postula uma gênese antrópica para o fenômeno da natureza. Simplificando ao máximo um argumento extremamente complexo, poderíamos dizer que, no domínio da arte realista, a natureza é percebida como sendo um fenômeno engendrado por nossos sentidos e não o produto de uma *res cogitans*. Mesmo sabendo que os

sketches de Constable não subscrevem a um conceito idealista de natureza, eles, contudo, se colocam afirmativamente em relação ao pressuposto cientificista de que a natureza é uma consequência de nossas extensões. Sua campanha de céus é, portanto, inovadora no modo como aborda o dado. Em sua série, o artista trata o mundo como algo que na verdade “não foi nunca dado”, por uma entidade supranatural, por exemplo, mas sim engendrado por nossas sensações. Essa atitude expressa toda uma nova visão de mundo que contribuiu para romper com a noção de arte como resposta espiritual aos mistérios intrínsecos da natureza. Tal perspectiva desencantada levou à suposição de que pinturas feitas *après la nature* deveriam se ater à aparência da natureza, a suas *qualidades* físicas, e não a suas *propriedades* metafísicas. Desprovidas de conteúdo intrínseco, nosso contato com elas poderia restringir-se ao gozo de suas qualidades, pois não havia o que justificasse contemplá-las. Entre outras coisas, essa perspectiva sobre o dado – aqui entendida como uma invenção de Constable – ao desconstruir a antiga exclusividade do criador, ofereceu à arte o status de ser – e ao artista o de criador de seres – que lhe fora negado desde Platão.¹

Essa mudança de ênfase, das *propriedades* da natureza para suas *qualidades*, gerou inúmeras transformações culturais, entre elas, o novo desejo de experimentar o mundo sensorialmente. A pintura *en plein air* é sintomática desse desejo suscitado pelo caráter sensorial do real. E as experiências – formas típicas da cognição moderna – precisam ser observadas com vistas ao status conferido a elas pela cosmogonia moderna. Em tal cosmogonia, as experiências tornaram-se formas antrópicas de criação, e, portanto, constituídas por séries de atos falhos. Esse modelo mundano substituiu a velha concepção metafísica de criação baseada no mito do vazio – o não-lugar originário onde idealidade e pureza reinavam. A cosmogonia a-histórica do Ocidente foi subvertida para acomodar um conceito de criação em que a experiência leva ao melhoramento da criação e não à sua corrupção e rebaixamento pelo contágio com o mundo. A qualidade inacabada das pinturas feitas ao ar livre representa esse novo paradigma, no qual nada pode ser considerado terminado, pois a criação por si mesma é definida como uma série de erros que permanecem válidos até o momento em que outros erros produzam melhorias na série anterior de erros, e assim por diante intermitentemente.

O desejo ou necessidade de experimentar tem origem numa vontade sem precedentes de intensificar a vida. A intensificação da vida, aparentemente, transformou-se com o tempo numa espécie de anestesia dos sentidos, anestesia esta que, em grande parte, caracteriza a sensibilidade dos dias atuais. Costuma-se apontar a “tirania do frívolo” como a causa de tal anestesia através da qual o capitalismo se

¹ Hans Blumenberg circunscreve a substituição dos modelos naturais pelos culturais à superação do conceito de mimese que impedia os artistas de serem vistos como criadores de seres autônomos. BLUMENBERG, Hans. Imitation of Nature: Towards a Prehistory of the Idea of the Creative Being. *Qui Parle*, v. 12, n. 1, Spring/Summer 2000, p. 17.

perpetua.² A frivolidade, enquanto atitude diante da vida, deriva da banalização da existência que, por sua vez, ensejou o estreitamento da vida ao materialismo. Este fenômeno de banalização tem sido amplamente tratado no campo das humanidades e das ciências sociais. Dificilmente alguém duvidaria de que fora o materialismo do sistema capitalista de troca, junto, é claro, do método científico moderno baseado na experiência, que forjaram o modelo de sensibilidades frívolas do mundo contemporâneo.

Na presente investigação, contudo, tentamos focar nos processos ontológicos que podem ter desenhado as sensibilidades contemporâneas. Metodologicamente, para além de Marx e Foucault, cuja hermenêutica social tende a reduzir o ser a relações de poder, procuramos nos orientar pelo chamado de Emmanuel Levinas para “pensar para além do concebível”. Se o ser pode ser abordável de alguma maneira, não será pelo paradigma da identidade; e se a arte expressa uma ideia de ser, como fortemente acreditamos, essa ideia com certeza habita no centro do enigma da arte – o enigma de ser, ao mesmo tempo o outro da sociedade e também seu espelho. Portanto, mesmo levando em consideração que o ontológico não pode se divorciar do social, o fenômeno da arte possui essa estranha peculiaridade de combinar noções tão opostas entre si como a eternidade da verdade e a finitude da história. Se reduzirmos nossas perguntas a um dos dois polos, estaremos nos desviando de nossa premissa mais básica: a premissa de que a arte deve guiar nossas interrogações sobre sua ontologia.

De um lado, contudo, encontramos-nos diante do fato de que, na Época Moderna, o ser passou a ser determinado pela história. Assim, a história da arte não pode mais ignorar o entrecruzamento entre a arte moderna e o conceito de ser. Os famosos esboços do século XIX, por exemplo, estão completamente impregnados com o problema da finitude da vida. Pintar *sur le motif*, e tudo o que isso significa, diz respeito a uma cosmogonia que alcança a sua maturidade exatamente no novecentos. Mesmo assim, o reverso de tal decisão metodológica consiste na finitude do próprio conceito de historicidade. Afinal, se tudo é histórico, a ideia de historicidade também o é. É nesse sentido que a negação da arte a um princípio de identidade funciona aqui como guia, já que ele coincide com uma noção de ser que não se vale da ipseidade. O infinito, i.e., a verdade da arte que intuímos durante a fruição estética, é constitutivo de seu enigma. Na arte, história e verdade não são mutuamente excludentes, porque sozinha, nenhuma consegue constituir o que chamamos arte.

Para retomar a discussão sobre a experiência, devemos acrescentar algumas linhas sobre a crescente importância da ação.³ No caso específico da pintura modernista, a ação permanece como o

² A expressão “tirania do frívolo” é do professor e crítico de arte Ronaldo Brito.

³ “[...] (a human or ‘historic’ present) is nothing other than action... Action, however, sets itself against being... the transformation of being through action, which is basically an active destruction of being”. KOJËVE, Alexandre. **Notion of Authority**. Edição e introdução de François Terré. Tradução por Hager Weslati. London: Verso, 2014, cap. A, seção II. Edição *Kindle*.

principal fundamento para aquilo que é provavelmente a mais famosa tese sobre: a alegação de que a planaridade da pintura de Manet, baseada em sua autorreflexividade, culmina no *all-over* de Jackson Pollock.⁴ Peculiaridades à parte, a construção do espaço em ambos os casos apoia-se num tripé: numa pintura de ação (*plein air* e *dripping*), numa fruição “superficial” e na presentificação; elementos que já eram observáveis na produção de *sketches* do início do XIX, moldados no desejo da época de aumentar a dinâmica da existência. Esboços são como lembranças de uma vida de fato vivida, daí seu desprezo pela forma acabada. Ao contrário, descrições naturalizadas do mundo apagam o acidental. Neste sentido, a forma inacabada típica dos *sketches* revela o caráter indeterminado e parcial do que é “ser moderno”.

O status da experiência no século XIX produziu outras tendências dominantes, como a desvalorização das atividades meramente profissionais e o aumento sem precedentes da cultura da viagem.⁵ Como os esboços, que eram associados a condições sociais como a riqueza, e ao ócio que permitia, as viagens também eram símbolos de abundância, tal qual a *flânerie*. À luz da cosmologia moderna, contudo, as viagens devem ser vistas como uma forma de enfatizar o presente, na medida em que elas extrapolam o imediato. Viajar demanda muito mais esforço do que as tarefas cotidianas. Além disso, nossa capacidade de transcender horizontalmente através da percepção é supostamente medida pelo esforço.⁶ As viagens enfatizam o movimento para o exterior, prototípico de uma vida cheia de experiências, característica de uma pessoa “do mundo”. Não à toa, a expressão “homem do mundo” ser sinônimo de “homem viajado” ou cosmopolita em muitas línguas.

Aparentemente, a anestesia dos sentidos se desenrolou junto com o aumento das viagens e com o fascínio pelo exótico. Esse fato, nada acidental, nos mostra que a secularização da vida poderia ser o pano de fundo para o chamado *travel boom* de nossos dias. Assim, a espetacularização, este fenômeno peculiar e super explorado da cultura contemporânea, pode muito bem estar enraizado no século XIX, quando o contato com a variedade do mundo e com seus estados de espírito cambiantes (a aparência do céu sendo apenas o mais paradigmático dos fenômenos cambiáveis), ganharam um valor cultural sem precedentes sobre formas de vida mais contemplativas e passivas.

Alexandre Kojève destaca que o peso conferido à ação contribuiu para a crise da autoridade, por exemplo. Em seu estudo sobre o tema, escreve: “[...] the Present deprived of the Past is human, that is to say, historical and political, only in so far as it implies the Future (otherwise it is the present of brutes).”⁷

⁴ Clement Greenberg partiu da autocrítica moderna e tropeçou em alguns problemas espinhosos.

⁵ BYERLY, Alison. Effortless Art: The Sketch in Nineteenth-Century Painting and Literature. *Criticism*, v. 41, n. 3, Summer 1999, p. 352.

⁶ Por esta razão, a fenomenologia considera o tato como sendo o sentido que evoca maior transcendência. MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza – Curso do Collège de France*. Tradução por Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁷ KOJÈVE, op. cit. Ver em especial a sub-seção *The Division of Authority*, no capítulo *Deductions*.

Contemplativa era a vida dos religiosos e dos sábios, cuja sabedoria incorporava passado e futuro. Ao contrário, devido ao seu caráter prático, a vida ativa se apoia, sobretudo, no presente. No “presente dos brutos”, os sentidos são brutalizados. A presentificação é também uma ferramenta importante para o bom funcionamento de regimes políticos cujas leis são reforçadas pela *autoridade* do dinheiro.⁸ Kojève continua: “when the Future and the Past no longer have an *active* value, they are no longer ‘active’ in the present: it is their ‘virtual’, ‘conceptual’ and ‘ideal’ presence – that is to say a purely ‘aesthetic’ or ‘artistic’ one – that remains.”⁹

*

A virada do espiritual para o material, no tocante à natureza, é evidente até mesmo em algumas obras menos aclamadas do século XIX. Considere, por exemplo, os bizarros exercícios de observação da natureza feitos por Edgar Degas na década de 1890. Ao traduzirem o estranhamento humano pelo ambiente natural, esses quadros despretensiosos revelam a sensibilidade secularizada diante da natureza de toda uma época. Se não fossem as visões de Cézanne do Mont Sainte-Victoire, alguém podia até achar erroneamente que as paisagens de Degas representam a expressão mais verdadeira da ideia moderna de natureza, e imaginar que a proverbial urbanidade do artista poderia tê-lo tornado menos sensível ao ambiente natural.

Mas não devemos nos confundir. Os quadros de Cézanne são ainda os melhores representantes do século dessa sensibilidade que privou a natureza de seus mistérios, por ter atribuído à humanidade a autoria e, portanto, as prerrogativas de criação de seu status ontológico; apesar da proverbial misantropia do pintor de Aix. Por essa razão, e não por acaso, suas maçãs são tudo menos frutas comestíveis. Como se não acreditasse naquilo que seus olhos viam, Cézanne repetia obsessivamente o mesmo tema porque, para ele, a realidade não passava de uma contínua construção dos humanos. A mensagem de Cézanne é clara: o espírito da natureza está nos olhos de quem a vê.

A partir de Cézanne, os últimos vestígios da concepção neoplatônica de natureza, que se mantiveram por quase quatro séculos, foram finalmente extintos. O olho (consciente) desnudou a natureza e evidenciou o predomínio da visão sobre a ótica, i.e., da inteligência sobre a mecânica. Através da nudez explícita da natureza, suas formas extrínsecas passaram a aparecer como uma construção da percepção humana, e suas propriedades como uma construção do espírito humano. Nas famosas frases de Cézanne sobre a diversidade das imagens da natureza, podemos sem muito esforço entender essa

⁸ O problema vai retomar “A Cidade dos Porcos”, de Platão, e o caso da política como derivando inteiramente da economia. STRAUSS, Leo. *La Cité et l’Homme*. Tradução e introdução de Olivier Berrichon-Sedeyn. Agora, 1987, p. 47.

⁹ *Ibidem*, p. 47.

questão: “imagens da natureza” não são a natureza, são “afetos” que a natureza produziu em nós – visões, para ser mais específico.¹⁰

O modo como a natureza é representada na arte mostra que a pintura de paisagem, de um modo geral, e a paisagem modernista, de maneira específica, constituem perspectivas culturalizadas do mundo selvagem e refletem dramáticas mudanças em nossa visão de mundo. Se as pinturas rupestres nos revelam a perplexidade do homem diante da natureza, é justamente porque naquele momento a natureza era vista como uma força ameaçadora, e não como *landskip* (terra cultivada). Poderíamos dizer que o ápice da ideia de natureza manipulável seria a atual *bio art*, pois ela parece representar não somente a continuação, mas a radicalização da atitude antropocêntrica, modernista e pós-modernista, em relação à natureza.

Na história da “representação” da natureza pela arte, as versões em que fora tratada como terra pastoril e habitat dos deuses foram gradualmente sendo substituídas por abordagens utilitárias, em que a natureza passou a ser vista como “terra para uso humano”, ou mesmo como local de identidade cultural, tal qual na pintura das Américas no século XIX. A natureza como *landskip* está particularmente presente na Idade de Ouro da pintura holandesa, e na segunda metade do século XIX ela já havia sido rebaixada à condição de “playground” para alegres *rendez-vous*. Não por acaso, na arte da Época Moderna, as representações da natureza transitam entre o *horti conclusi* do estilo internacional às festas campesinas de Bruegel, Rubens e Lorrain, culminando por fim no *Déjeuner*.

A concepção modernista de natureza, enquanto mera exterioridade, nem sempre esteve em sintonia com aquelas características que a historiografia normalmente confere ao movimento realista. Dentre elas está a alegada preferência dos realistas por cenas do cotidiano. No presente estudo, porém, o realismo não está sendo definido com base na escolha dos temas. Como mencionado antes, realismo é aqui compreendido como a expressão de valores formais humanos, de como tais valores foram representados em *nossas* visões da natureza, em oposição ao modo pelo qual o naturalismo fora a expressão dos valores de Deus e de *Seu* “ponto de vista”. Uma forma realista, portanto, expressa a realidade a partir de uma perspectiva encarnada. E, a partir dessa perspectiva, a natureza está em todo lugar, não é apenas uma parte de uma composição baseada na relação parte-extra-parte.¹¹

As vanguardas artísticas preferiam o *all-over* em detrimento das composições baseadas na relação entre cheio e vazio. O tipo de composição que John Constable inventou em seus esboços, e que foi canonizada por Manet, antecipou algumas questões ontológicas que se tornariam o motivo central das

¹⁰ DANCHEV, Alex (ed. e trad.). *The Letters of Paul Cézanne*. J. Paul Getty Museum Publication, 2013.

¹¹ Foi isso precisamente o que Cézanne demonstrou, que a natureza está para além de nosso campo ótico, ela se encontra, ao invés, em nossa capacidade visual.

primeiras filosofias da presença. Tais questões que a fenomenologia compartilha com a arte do século XIX foram mais tarde descritas nos textos de 1945 de Maurice Merleau-Ponty.

Ao tornar obsoleta a antiga dualidade entre o ser e o nada, o não essencialismo da fenomenologia, assim como da arte de Cézanne, acabou por tornar irrespondível a pergunta sobre o ser da natureza. A natureza, compreendida e tornada real apenas através das percepções humanas, torna-se uma natureza concebida historicamente. Afinal, a especificidade de nossas apreensões se aplica tanto ao espaço quanto ao tempo. Os movimentos artísticos de inclinação construtivista surgidos depois de Cézanne representam provas irrefutáveis do antropocentrismo que se escondia reciclado por trás dessa nova concepção de arte (e de ser).

Depois da questão leibniziana – por que o ser e não o nada? – perder seu prestígio como questão filosófica elementar, nada parecia mais urgente para a arte do que expressar a plenitude do existente através de uma exploração do preenchimento do mundo. Nada poderia ser concebido como estando fora da existência vivida de forma histórica e finita. Isso foi suficiente para fazer com que o *all-over*, no sentido amplo que o utilizamos aqui, se tornasse a modalidade espacial eleita pelos mais importantes artistas da primeira metade do último século.¹²

Como sugerido antes, pinturas de céu (*skyscapes*) revelam aspectos fundamentais sobre o protagonismo do realismo artístico na transição entre o suposto “artificialismo” do ilusionismo e o alegado “vitalismo” do *all-over*. Esse argumento pode ser enriquecido pelas análises do filósofo Hans Jonas sobre o conceito moderno de natureza.¹³ Jonas abordou as mudanças deste conceito a partir do ponto de vista da transição do pan-vitalismo para o pan-mecanicismo. Essa transição, segundo ele, aconteceu depois que a revolução copernicana ampliou nosso habitat da Terra para o Universo, onde predomina a matéria inanimada, substituindo, por conseguinte, o problema da vida pelo problema da morte. A razão disso é simples: numa escala universal, a ausência de vida é a norma, não a vida. Portanto, o organismo, agora tornado particular, precisa explicar sua excepcionalidade.

A perspectiva cosmológica de Hans Jonas abre ainda um outro caminho para interpretar os efeitos do conceito moderno de espaço sobre os estudos de céu na pintura. Como qualquer um de nós, os artistas do início do *ottocento* relacionavam o céu com a antiga ideia de vazio. Ao começarem a investigar o céu de forma empírica, contudo, o antigo modelo composicional, baseado na harmonia entre cheios e vazios, foi dramaticamente colocado em xeque. O exemplo mais notório disso foi a mudança feita por Delacroix no grande céu de seu *Massacre em Chios* depois de ter visto uma pintura de Constable (provavelmente a *Vista*

¹² Estou usando a expressão *all-over* como uma modalidade de espaço compatível com a concepção de um cosmos histórico.

¹³ JONAS, Hans. **The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology**. Evanston: Northwestern University Press, 2001.

de *Hampstead*, ou o *Vagão de Feno*), expostos no Salão de Paris de 1824.¹⁴ Depois, e mais recentemente, descobriu-se que o universo, que se desdobrava toda noite diante de nossos olhos como a coisa mais eterna e absoluta que conhecíamos, estava, ele também, como tudo o mais, submetido a processos que hoje se supõem determinados pelo tempo. Mais do que qualquer outra coisa, essa descoberta decisiva do início do século XX representou uma mudança radical em nossa percepção de cosmos, explodindo o já frágil conceito de verdade.

A sensibilidade fundamentada na natureza costumava determinar o conceito de verdade de cada época. O dogmatismo do absoluto, presente em conceitos de verdade, contudo, torna tais conceitos incompatíveis com noções de finitude. Por isso, na medida em que a ideologia do eterno foi perdendo espaço para a ideologia da história, a verdade também foi perdendo sua autoridade para a certeza, espécie de “verdade” humana, e, portanto, bem mais elástica. A reviravolta que tal mudança causou em nosso sistema estético, ético e moral está ainda sendo processada.

Antes do século XVIII, quando o conceito de verdade dependia da noção de natureza como criação de Deus, a natureza, enquanto mundo de Deus ele mesmo, realmente representava a verdade e a evidência irrefutável da força criadora das palavras divinas (daí o princípio de correspondência entre palavras e coisas). Tal axioma, porém, não resistiu àquela noção de transcendência restrita à mente humana proposta por Kant. A própria ideia de uma entidade transcendental estava em si destinada a ser vista como fantasia, “criação” do homem, que a ciência moderna só ajudou a reforçar ao excluir qualquer intervenção divina de suas explicações. A partir de então, a ideia de uma entidade transcendental só faria sentido enquanto Deus autolimitado, cuja função – consertar o mundo – havia sido a nós legada.

Estamos, então, diante da seguinte situação: uma natureza desmistificada não serve à contemplação, porém, a tentativa da arte realista e da filosofia existencial de fomentar uma reaproximação ativa com a natureza, livre do aparato metafísico (Deus, verdade e contemplação da verdade), permanece contaminada pelo orgulho antrópico. Por enquanto, para além do simples uso e da especulação científica, a natureza faz pouco, ou nenhum sentido, como fonte de experiência espiritual para os seres humanos. Muitas são as consequências desse enfraquecimento da natureza sobre nossa sensibilidade; uma delas é o colapso do conceito de arte como resposta espiritual ao mundo ao nosso redor. A brutalização dos sentidos, e a sensibilidade cinemática, através da qual se apreende hoje o mundo não se adequam a essa noção tradicional de arte. Se a natureza era o que de fato moldava nossa sensibilidade, uma natureza fraca provavelmente engendrará outras formas de sensibilidade.

¹⁴ Michel Florisoone contesta as circunstâncias a partir das quais a influência de Constable sobre Delacroix têm sido geralmente descritas em: Constable and the ‘Massacres de Scio’ by Delacroix. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 20, n. 1-2, jan. - jun. 1957, p. 180-185.

Uma das propostas mais convincentes sobre a relevância da natureza para nossa vida orgânica e cultural veio da filosofia ética de Hans Jonas. Jonas pressupõe a incorporação do futuro no presente ao postular que o homem contemporâneo deve ser responsabilizado pelo futuro da humanidade. Sua declarada recusa ao niilismo, através de uma recusa às ideias de Heidegger, o levou a uma alternativa humanizada para aquilo que se transformou numa redução do ser ao presente, na filosofia de seu antecessor.¹⁵ Sua tese oferece uma alternativa para o beco sem saída ontológico e para a vulgaridade prescrita por uma existência fundada inteiramente sobre o presente (e sobre a presença).¹⁶ Através de um caminho bem diferente, o da responsabilidade por sua casa (que no pensamento de Jonas não é a linguagem, mas a Terra), o filósofo também desloca o conceito heideggeriano do homem como pastor do ser, de seu contexto pós-naturalista, para um lugar onde a conexão da humanidade com a natureza se apoia numa premissa muito simples: a sobrevivência da natureza significa a sobrevivência dos humanos.

Até onde a arte tem voz nesse debate, poderíamos provavelmente dizer que as últimas pinturas de paisagens realizadas, a série de telas em preto e cinza que Mark Rothko produziu pouco antes de morrer, não poderia ser mais reveladora do beco sem saída acima mencionado. Não é acaso o fato de tais “paisagens” terem sido pintadas sob a mesma *mood* dos painéis negros da Capela de Houston (Rothko Chapel), sua última encomenda. Enquanto imagens de uma terra árida, da exaustão da própria natureza, essas telas acinzentadas, quase monocromáticas, estão mais para “naturezas-mortas” do que para paisagens.

Em oposição à expectativa de universalidade que pinturas localizadas em igrejas nos dão, os painéis da Capela retratam, ao contrário, o cansaço pessoal de Rothko diante da realidade. Eles são como retratos de sua fadiga, e erguem-se em clara oposição aos vitrais das igrejas tradicionais, em que a luz difusa mantém a natureza viva e distante. Os painéis negros são a confirmação de uma vida sem redenção.¹⁷ Isso, é claro, aproxima tais painéis das janelas cegas do vestibulo da Biblioteca Laurentina, obra de Michelangelo, cujo enorme impacto sobre Rothko acabou por transformá-la na principal inspiração para a capela de Houston.¹⁸ Essa comparação nos leva a concluir que tanto as paisagens quanto os painéis são imagens de uma relação já exaurida com a realidade, relação vivida de forma imanente e

¹⁵ JONAS, op. cit.

¹⁶ “There is something base and vulgar in an action conceived only for the immediate, that is, for nothing but our lifetime.” LEVINAS, Emmanuel. **Humanism of the Other**. Traduzido por Nidra Poller, introdução de Richard A. Cohen. Chicago: University of Illinois Press, p. 28.

¹⁷ Chamo atenção para a palavra “confirmação” aqui, pois ela também significa o começo da vida adulta para o jovem judeu (e Rothko era um jovem judeu). Afirmar que os painéis de Houston são a confirmação de uma vida não redimida significa revogar tal começo.

¹⁸ Janelas semelhantes também podem ser vistas na Capela dos Médici.

finita. Mesmo assim, enquanto respostas espirituais à crise de nossa civilização, elas não deixam de prefigurar os próximos passos de nosso conluio com o mundo natural.