



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Um percurso meditativo por algumas florestas na arte

Samuel Rama

Portugal. Artista Visual. Professor na Escola
Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha
ramasamuel@gmail.com

Natureza, paisagem, ambiente

Como nos lembra Gonçalo M. Tavares, “*a floresta é o expoente do natural.*”¹ A natureza, da qual a floresta é no nosso imaginário o seu índice mais intenso, foi descrita por Georg Simmel como “*a infinita conexão das coisas, a ininterrupta procriação e aniquilação de formas, a unidade fluente do acontecer, que se expressa na continuidade da existência temporal e espacial.*”² A natureza é sempre uma totalidade e nunca pode, como pode a paisagem, ser uma parte dessa totalidade. Precisamente, a paisagem surge na modernidade europeia como resultado da divisão difícil entre o homem e a natureza. Na mesma época surge o dispositivo que confirma essa divisão: a perspectiva unifocal da Renascença Italiana. Este produto cultural instaura a ideia de paisagem “enquanto vista” que é válida, tanto para quem olha a realidade, como para quem faz uma imagem a partir dessa realidade. A paisagem ascende a categoria de espaço; instaura-se o eu e o outro, iniciam-se os papéis de observador e observado, de activo e passivo, do olhar e da devolução do olhar. São estes os pares dialécticos que tornam possível a categoria da paisagem.

A paisagem é sempre um produto cultural que se encontra sempre entre o sujeito e a natureza que se transforma em objecto contemplado. “*A paisagem é assim uma forma de pensamento que se constitui em cada acto perceptivo*”³, sendo desta forma de pensamento que emerge a paisagem enquanto arte, materializada preferencialmente em pintura, meio privilegiado para o fazer, pois lida essencialmente com o sentido da visão. Assim, um sujeito perante a natureza pode criar um acto de adesão anímico responsável pelo aparecimento da sensação de paisagem. Num primeiro momento, a paisagem assim surgida não é ainda representação, mas contém já o germen dessa forma particular de expressão artística humana.

¹ TAVARES, Gonçalo, M. *Arquitectura Natureza e Amor*, Porto, edição André Tavares & João Rosmaninho Dafne editora, Julho 2008. p. 3, www.dafne.com.pt.

² SIMMEL, Georg, *Filosofia da Paisagem*, In *Filosofia da Paisagem Uma Antologia*, Trad. e coord de Adriana Veríssimo Serrão, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. p. 42.

³ SERRÃO, Adriana Veríssimo, «*A transição como essência da paisagem*» in Conferência Internacional - Paisagens Em Transição, *Projecto de Investigação Filosofia e Arquitectura da Paisagem (FCT PTDC/FIL-FIL/100565/2008)* 7 de Outubro de 2011, Lisboa, Sala 1, Fundação Calouste Gulbenkian, Notas de conferência. Mimeografado.

É precisamente na redução da natureza à condição de objecto contemplado que se encontra a chave para a compreensão da noção de paisagem na arte, quer enquanto representação pictórica, quer enquanto apresentação escultórica. Mas a transformação do mundo, desde a Renascença até à actualidade, obrigou ao reconhecimento que a categoria de paisagem só pode existir em transição⁴ já que, à noção de paisagem, parece ter-lhe sucedido, ou pelo menos completado, outra noção mais ampla, a de ambiente.

A noção sucedânea de paisagem passou a ser, para muitos teóricos da paisagem, principalmente anglo-saxónicos, a noção de ambiente. Anne Cauquelin identifica o aparecimento do conceito de ambiente como possibilidade para pensar uma modalidade mais lata e actual da noção de paisagem⁵. A necessidade do conceito de ambiente decorre principalmente da ampliação das esferas dos vários saberes e da sua conseqüente miscigenação. A noção de ambiente, por ser mais ampla⁶, comporta, para além da dimensão estética, a ética e política em relação à paisagem real.

Das florestas da natureza às florestas da arte

Na Europa, até ao final da Idade Média, existia uma grande floresta densa e contínua que ocupava toda a Europa central e do norte. Denso e obscuro, era esse o território onde se depositavam memórias, mitos, lendas, adivinhas, crenças, visões aterradoras e de seres sobrenaturais que constituíam um bestiário grotesco a quem muitas vezes o povo supersticiosamente apelava à benevolência, por exemplo, quando tinham a necessidade de lá levar a pastar o seu gado, caçar ou realizar outra qualquer actividade.

A grande floresta europeia foi sendo destruída por ser uma fonte importante de matérias-primas. No final da Idade Média/inícios do Renascimento, a floresta acusava já uma imagem de alguma palidez em relação à extensão que outrora havia

⁴ *Ibidem*.

⁵ CAUQUELIN, Anne, *A Invenção da Paisagem*, Trad. Pedro Bernardo, Lisboa, Edições 70, 2008. p. 127.

⁶ A este propósito é esclarecedor ler o artigo de Luís Sá intitulado "O REGRESSO DA NATUREZA À EXPERIÊNCIA ESTÉTICA". SÁ, Luís, *O REGRESSO DA NATUREZA À EXPERIÊNCIA ESTÉTICA*, In *Filosofia E Arquitectura da Paisagem Um Manual*, (coord: Adriana Veríssimo Serrão), Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. p. 168.

ocupado. Em proporção à sua destruição, as cidades europeias foram crescendo bastante em área, população e campos de cultivo. Estas cidades, e todos os outros aglomerados populacionais, encontravam na floresta uma importante fonte de madeira, que servia para as mais variadas funções construtivas, fornecendo lenha para aquecer, confeccionar comida nos lares, para os fornos de padarias, cerâmicas, vidreiras, fundições, etc. Estes usos da floresta encontram-se representados na segunda iluminura que acompanham “*Les Très Riches Heures*” (Château de Lusignan) do Duque de Berry, executadas pelos Irmãos Limbourg para o irmão do rei de França. A iluminura correspondente ao mês de Fevereiro, representando o Inverno. Nela, vê-se num plano intermédio um homem empunhando um machado e cortando vigorosamente árvores de uma floresta no pico das neves do Inverno; para além de ser “*a mais antiga paisagem de neve da história da arte ocidental, dá-nos uma imagem lírica e encantadora da vida de aldeia no pico do Inverno, com as ovelhas no redil, as aves esfomeadas esgravatando na eira e uma criada aquecendo as mãos com o bafó, enquanto vai correndo para junto das companheiras à lareira*”.⁷

Foi a floresta europeia que sustentou o rápido crescimento das cidades desde o Império Romano, durante a Idade Média e até ao Renascimento. O historiador Fernand Braudel, num texto intitulado “*Veneza*”, dá uma imagem magnífica e literal desta sustentação, fazendo notar que esta cidade teve de ser recriada a partir da terra lamacenta rodeada de água, a partir da consolidação do seu lugar “*com pedras e sobretudo com milhares ou milhões de troncos de árvores, carvalhos, mergulhados na vertical. Veneza equilibra-se numa floresta submersa*”⁸. Na mesma proporção da destruição das florestas reais, assistiu-se a um incremento das suas imagens no território cultural em geral e nas artes plásticas em particular.

A descrição mais antiga de um artista que representou florestas, e que, segundo E. H. Gombrich, protagonizou uma das mais importantes contribuições para a aceitação do género de paisagem na Europa, foi feita por Plínio. Este descreve na sua “*História Naturalis*”, XXXV, o trabalho de um artista latino chamado Studius (ou Ludius) “que trabalhou sob o Imperador Augusto” e que granjeou fama pintando

⁷ JANSON H. W., *História da Arte*, trad. Portuguesa de J. A. Ferreira de Almeida e M^a Manuela Rocheta Santos, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 5^a Ed., 1992, p. 357.

⁸ BRAUDEL, Fernand, *Veneza* in Braudel/ Duby, *O Mediterrâneo, os homens e a herança*, trad. Portuguesa de Manuela Torres, Teorema, 1987, p.114.

“vilas, pórticos, parques, florestas, matas, colinas e lagos de peixes (...) e ali pintou toda a espécie de gente a andar ou a navegar, a ir por terra rumo a aldeias, montada em burros ou em carruagens e ainda pescadores, falcoeiros, caçadores e vindimeiros”.

Embora tal descrição de Plínio, célebre naturalista romano, seja anterior à época medieval – tendo sido importante para o aparecimento da teoria da paisagem no Renascimento – a sua contribuição não poderia ter sido tida em conta para a criação de uma ideia de paisagem numa época medieval fortemente dominada pela estrutura teológica cristã. Kenneth Clark, no seu livro intitulado *“Paisagem na Arte”*, principia o tema da paisagem com aquilo que designa por *paisagem de símbolos*, sendo que, neste contexto, a palavra paisagem deve ser entendida como uma forma de expressão usada por comodidade de linguagem, pois não se tratam de efectivas paisagens, mas constituem ainda assim importantes documentos para a compreensão da representação de espaços exteriores, dos quais o jardim, que fora a sua forma mais aceite por ser a prova da beleza e criação divina. As florestas escuras da Idade Média começaram por encontrar o seu lugar, no âmbito destas representações, nos espaços reservados aos fundos das composições, do lado de lá do muro do jardim, ou mais adiante, e nas tapeçarias de Avignon (séc.XV) onde a floresta, ocupando o centro da representação, aparecia como forma de preenchimento decorativo aproveitado como referente para a execução de um trabalho ornamentalista de vigoroso vegetalismo, a fabricação em imagem de folhas e troncos.

Na *“Divina Comédia”* de Dante, há inúmeras referências à beleza da natureza, surgindo a floresta neste contexto como o oposto da beleza divina. Ao longo do poema, *“podemos sentir a mudança do mundo ameaçador da Idade Média primitiva para um mundo mais suave do microtheos, quando Deus se deve manifestar na natureza. Dante inicia a sua viagem num bosque escuro, aproximando-se do fim quando o bosque é menos denso e vê para além de um regato uma senhora cantando e apanhando flores que orlam a vereda por onde segue.”*⁹. De facto, é no início da Idade Média que se iniciam as visões terríficas da floresta, e este aspecto manteve-se até o

⁹ CLARK, Kenneth, *Paisagem Na Arte*, Tradução de Lúcia H. O. Gerardi e Silvana M. Pintaudi, Lisboa, Editora ULISSEIA, 1969, p. 23.

seu final; aí, ela representa um tipo de paisagem que é atemorizante e perturbante pela sua vastidão, sendo portanto o espaço que se abre a pensamentos pecaminosos. Hieronimus Bosch, um dos pintores com mais autoridade no norte da Europa, exprimia bem o cepticismo reinante na época, a ponto de este vencer o idealismo pictórico que a representação do jardim normalmente manifestava. O seu "*Jardim das Delícias*" (Museu do Prado – Madrid) é uma versão grotesca desse espaço tratado através do seu estilo gótico. O jardim está cheio de volúpia e pecado, sendo uma das mais intensas formas de desgosto pela condição humana.

A razão principal que levou os homens a fazer incursões para dentro do território da floresta é a caça. Esta actividade despertou um tipo de representação muito particular. A iluminura referente ao mês de Dezembro, também da autoria dos Irmãos Limbourg, século XV, (Château de Vincennes) pertencente à mesma série de iluminuras anteriormente referidas, representa uma cena de caça oriunda da Europa Setentrional. Nesta imagem, a caçada desenrola-se no primeiro plano, numa clareira aberta na floresta que se situa no plano intermédio. Ao plano do fundo pertence o castelo de Vincennes, lugar de nascimento do Duque de Berry. Nesta caçada, os caçadores são representados olhando para os cães que devoram a sua presa no final de uma caçada ao javali. Esta forma de exploração da floresta através das caçadas vai ligar, de forma duradoura, a floresta ao instinto de matar. Outro bom exemplo de caçada na floresta, mas proveniente da arte da Europa Meridional, é "*A Caçada na Floresta*", (Ashmolean Museum – Oxford) de Paolo Ucello, datada da década de 60 do séc. XV e em pleno período Proto-renascentista italiano. Nesta pintura, pode ver-se representada uma floresta que serve de palco para uma caçada, os troncos verticais das árvores, conjugados com outros abatidos na horizontal criam simultaneamente profundidade e orientação do ponto de fuga que na composição se situa ao centro. A caçada dispõe assim de espaço para se realizar no interior da floresta.

Lembremo-nos que, no caso da caçada representada pelos Irmãos Limbourg, como em outras da mesma época ou mais recuadas, a cena só poderia ser representada fora da floresta. Tal deve-se à falta de conhecimentos sobre perspectiva linear que, em última instância, é o que possibilita, no plano da representação, a entrada da caçada no interior do espaço florestal. Aqui, o tema da caçada na floresta é-nos dado por Ucello em acto; podemos ver o desenvolvimento da caçada com os

seus caçadores de vestes ricamente ornamentadas e coloridas em cima de seus cavalos. O alongamento dos cães curva-se na direcção do ponto de fuga e da caça. É o próprio facto de Ucello ter desenvolvido um sistema perspéctico linear que nos dá, a nós espectadores, a possibilidade de podermos ver a caçada desenvolver-se dentro da floresta com a sua profundidade e luz própria, a partir de uma janela que é o quadro.

A compreensão do desenvolvimento da perspectiva unifocal da Renascença Italiana é determinante para percebermos algumas das questões já levantadas neste percurso. Perspectiva significa “*ver através de*”. Assim procurou Dürer explicar o conceito de perspectiva¹⁰ De entre as muitas perspectivas, a Renascentista italiana surgiu concomitantemente com o aparecimento da ideia de indivíduo que observa a realidade exterior, impellido e condicionado pelo seu desejo, intenção e vontade. Desde a antiguidade clássica que se tentou compreender o processo óptico da visão; sabia-se que a imagem visual decorre de linhas rectas que ligam o olho com os objectos do mundo exterior, criando-se a pirâmide ou cone visual que configurava o visível, a partir da ideia simples de que aquilo que estava mais próximo do olho era maior do que o que se afastava, que era por isso mais pequeno. Mas foi preciso chegarmos à Renascença Italiana para que tal saber fizesse sentido aquando do aparecimento do sujeito moderno.

Giotto criava perspectiva através das suas composições circulares e da sucessão de figuras do plano da frente que ocultavam os planos de trás. Piero della Francesca sistematizou as regras da perspectiva no seu tratado intitulado “*De prospectiva Pingendi*”, concedendo nesse estudo importantes contribuições para o tratamento da paisagem. Brunelleschi demonstrou que a imagem é feita por alguém, uma espécie de espectador activo que no espaço real passa para o espaço imaginário; para que tal adesão do espectador aconteça, é necessário compreender a noção de que uma pintura renascentista Italiana funciona, como demonstrou Alberti, como janela para um espaço virtual, onde tudo o que se encontra representado caminha para um ponto de fuga. A melhor demonstração do carácter virtual da perspectiva Italiana terá sido feita por Brunelleschi ao tentar projectar no seu lugar actual o Baptistério de San Giovanni em Florença. Para tal, terá realizado uma experiência

¹⁰ PANOFSKY, E., *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 17.

bastante simples; orientado do lado oposto ao local onde queria prever e situar o edifício, encostou ao seu rosto uma chapa gravada com o desenho do Baptistério, e a partir de um orifício situado no centro dessa chapa desenhada, “*parecia ver-se a igreja verdadeira e real*”¹¹ na sua localização futura e enquadrada pela paisagem graças a um espelho que segurava de braço esticado, de modo a enquadrar o desenho (gravado) do edifício com o céu.

A partir do momento em que teóricos e artistas renascentistas sedimentaram as ferramentas técnicas da perspectiva unifocal Renascentista, pode inaugurar-se o domínio sobre o espaço, pois este podia subdividir-se em unidades iguais numa métrica regular. Inaugura-se a possibilidade de instaurar um observador em relação a outra coisa que é observada. Este observador é o sujeito que possui uma dupla conotação: activa porque é um “eu” ou cogito cartesiano “eu penso”, mas também passiva “se sujeito a”. Fica assim demonstrado que existe, desde a invenção da perspectiva Renascentista Italiana, uma ambivalência na condição do sujeito, pois o vértice onde está situado não é a origem mas o destino dos raios de luz.

É neste momento da concepção renascentista ordenadora do espaço que a própria noção de paisagem acontece. É o nascimento da paisagem que vai ocupar o prévio e ancestral conceito de natureza vigente no ocidente. Para Joachim Ritter¹², a paisagem encontra um enquadramento estético que está estreitamente relacionado com o surgimento da subjectividade, com a descoberta do eu ou o individualismo dos seres que, ao se emanciparem da teologia dominante na Idade Média, começaram a desenhar uma distância em relação à natureza.

O ser moderno, ao ter a capacidade para experienciar uma percepção estética, dá provas de se conformar como um sujeito soberano e portanto consciente da sua singularidade no mundo; o mesmo é dizer um sujeito separado da natureza. Para Joachim Ritter, o sentimento estético vem compensar essa unidade perdida com a natureza, fazendo com que esta entrasse decididamente no campo cultural.

Com a modernidade, o homem desliga-se da natureza e esta dá lugar a uma forma cultural nova, a paisagem. Concomitante com este processo de emancipação do ser em relação à natureza, como vimos, ocorreu o desenvolvimento de uma

¹¹ DAMISCH, H., *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion. 1987, p. 276

¹² RITTER, Joachim. *Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 1997.

métrica para o espaço. A perspectiva renascentista veio revelar o homem como alguém que tem poder sobre o espaço, e isso teve consequências tanto no espaço real, como no espaço da representação, fazendo com que, na mesma proporção da destruição da natureza natural, se intensificassem na cultura estratégias para expressar a natureza no campo artístico de que a floresta é o seu maior expoente.

Prosseguindo no nosso mapeamento das representações de florestas, em 1482-1483, ainda com o mecanismo perspéctico Renascentista Italiano não totalmente fixado, a floresta é palco de uma caçada invulgar pintada por Botticelli: os quatro painéis da *"História de Nastagio degli Onesti"* (Museu do Prado –Madrid) desenrolam-se preferencialmente num espaço de floresta composta de pinheiros. Os quatro painéis, encomendados a Botticelli pelo mercador florentino António Pucci para o casamento de seu filho Giannozzo, têm como tema uma história de amor cortês retirada do *"Decâmeron"* de Bocaccio. Nela, *Nastagio degli Onesti*, cavaleiro de Ravena, infeliz, procura a solidão numa floresta, após a mulher amada se ter recusado a casar com ele. É o que se pode ver no lado esquerdo da composição frontal pertencente ao primeiro painel. De súbito, vê uma mulher a ser perseguida por um cavaleiro e atacada por um cão deste último, o que se pode ver na cena central do primeiro painel. O segundo painel prossegue com a cena dramática rememorando ao fundo a perseguição do cavaleiro à mulher nua que no plano da frente é morta pelo cavaleiro que lhe arranca o coração e as entranhas, para as dar como alimento aos seus cães que surgem à direita, em primeiro plano. *Nastagio degli Onesti* foge ao fundo e a mulher encontra-se viva e sem qualquer sinal de violência, embora sendo perseguida. É esta cena do fundo que faz a ligação com o terceiro painel. E o drama recomeça: Nastagio pede ao cavaleiro para lhe explicar as cenas misteriosas e cruéis que tinha visto, o cavaleiro conta a Nastagio que aquilo que tinha presenciado não é mais do que um castigo eterno, uma premonição a que ele e a sua companheira estariam votados, ao sofrimento conjunto manifestado no suicídio do cavaleiro pelo amor não ser correspondido e no assassinio da mulher por motivo passional. Atordoado, Nastagio convida a sua amada para um banquete a ser realizado num bosque de pinheiros; durante a refeição, aparece de novo a jovem a ser perseguida pelos cães e pelo cavaleiro como prenúncio de um final terrífico. Neste painel, vêem-se as árvores da frente abatidas, para que a cena principal do

banquete e da perseguição possa ser vista claramente. É durante esta passagem descrita no terceiro painel que a amada de Nastagio toma consciência do pesado e severo presságio e concorda em casar com ele. Já o quarto painel (Palácio Pucci – Florença) representa o banquete onde decorre o casamento ordenado. A floresta de pinheiros dá origem a uma floresta de colunas organizadas, numa arquitectura baseada nos princípios da simetria e do bom gosto; ao fundo, encontra-se um arco do triunfo, símbolo da vitória do amor.

Neste conjunto de pinturas, a floresta surge como espaço de uma cena macabra onde o erotismo se mistura com o sinistro, a morte e o informe. Botticelli (Florença) pertence a um grupo de artistas nascidos em grandes cidades, para quem as florestas, entretanto reduzidas, já não valem pela sua ameaça real, mas pela sua capacidade de explorar o mito e o desconhecido. Desta forma, podia usá-las de forma consciente para excitar o sentimento de horror. Será também este aspecto que, em certo sentido, vai ser explorado pelo Surrealismo e até por algumas obras da arte existencialista de Alberto Giacometti como *“La forêt”*, de 1950.

No entanto, a linguagem expressionista no tratamento do tema da floresta encontra-se fundamentalmente no Norte da Europa, que, sendo *“anti-clássica prolonga tanto na iconografia como nos seus ritmos complexos a arte inquieta e orgânica do período migratório. Tem a sua origem na floresta e mesmo quando não representa abetos e mato - como acontece invariavelmente na pintura alemã - as suas formas hostis e densas dominam a composição”*¹³. Grünewald e Altdorfer são dois artistas que, no entender de K. Clark, configuraram obras que são o expoente máximo daquilo que designa como *“paisagem fantástica”*; os dois pintores exprimiram-se construindo paisagens fantásticas partindo da natureza *“na sua forma mais pura, provinham das florestas das margens do Reno e do Danúbio”*.

No que ao nosso tema interessa, Grünewald destaca-se pela criação de um tratamento expressionista na descrição visual das árvores; *“descobriu nos bocados viscosos de musgo que caem dos ramos sem folhas, um perfeito símbolo da decadência. As suas verticais repetidas impõem uma quietude horrível, apenas quebrada pela queda*

¹³ CLARK, Kenneth, *Paisagem Na Arte*, Tradução de Lúcia H. O. Gerardi e Silvana M. Pintaudi, Lisboa, Editora ULISSEIA, 1969, p. 59.

*de um ramo partido*¹⁴. Altdorfer é, para K. Clark, o pintor mais “representativo do espírito germânico, de facto é o mais alemão de todos os pintores, pois se bem que o seu olhar penetre profundamente na floresta do norte com os seus arbustos e trepadeiras retorcidas, os seus charcos e musgo brilhando como esmalte, observa-os com uma certa *gemütlichkeit* (serenidade), uma comodidade como se a cena fosse observada pela janela de uma casa de campo”¹⁵. Mas paradoxalmente o seu quadro intitulado “S. Jorge e o dragão na floresta” 1510, (Munique) é oposto tanto da serenidade como da tradição pictórica italiana da mesma época; S. Jorge é quase engolido pela frondosa floresta que preenche todo o quadro. Nesta imagem de Altdorfer, a vegetação é apresentada como ameaçadora, pesada e orgânica.

A Sul, o florentino Piero di Cosimo (1461-62 /1521) pintava também, na década de 20 do séc. XVI, as primeiras paisagens que na arte italiana não atribuíam importância à figura humana, mais precisamente em “*O incêndio na floresta*” (Museu de Ashmolean, Oxford). Este quadro trata da história presente no quinto livro de Lucrécio sobre a descoberta acidental do fogo causado através do atrito acidental entre dois ramos.

Também no sul da Europa, em Itália, os venezianos Giorgione e Ticiano, diz Sannazzaro, pintaram “*bosques e colinas da mais deliciosa beleza, cheios de árvores frondosas e de uma centena de espécies de flores*”.¹⁶ No eixo França / Itália, em Roma, deve destacar-se Poussin (1594-1665) em que a floresta, ora surge como pano de fundo, ora é acentuada como fazendo parte do tema principal, mas sempre cumprindo a função de acentuar o conteúdo moral e intelectual da sua pintura.

Na França do séc. XIX viveu aquele pintor cuja afinidade com o elemento água é bem conhecida: Corot (1796-1875). É considerado o último paisagista clássico e o primeiro impressionista; a atmosfera e as árvores estão carregadas de água e portanto de luz, que vai ser o tema mais importante para os impressionistas.

Os impressionistas construíram um efeito de luz na retina do observador, através da justaposição de cores puras colocadas lado a lado em vírgulas registadoras. Foi a primeira vez, na história da arte ocidental, que os motivos entre os quais se

¹⁴ Ibidem, Pág. 60. Kenneth Clark refere-se ao painel A visita de Santo António ao Eremita Paulo, 1512-16.

¹⁵ Idem, Ibidem.

¹⁶ CLARK, Kenneth, *Paisagem Na Arte*, Tradução de Lúcia H. O. Gerardi e Silvana M. Pintaudi, Lisboa, Editora ULISSEIA, 1969, p. 74.

encontram algumas florestas valem apenas pela criação de um fenómeno abstracto de luz e não tanto pelo seu aspecto simbólico, constituindo um momento decisivo na relativização da convenção Renascentista do espaço.

Para o nosso estudo de representação de florestas, teremos que referir talvez o maior pintor romântico alemão, Caspar David Friedrich, que, no séc. XIX, apresenta pictoricamente florestas de uma intensa atmosfera melancólica e do sagrado. Em “*A cruz nas montanhas*” 1812, (Kunstpalaſt –Düsseldorf) do plano frontal da pintura para o fundo, pode ver-se a crucificação de Cristo, abetos verticais formando uma pequena floresta e uma catedral gótica. O romantismo de Friedrich parece ter interpretado a arte gótica numa relação com a floresta e “*viu-se aí reviver o génio das florestas, um naturalismo confuso misturado com ardores da fé.*”¹⁷ Embora o pintor represente paisagens com um forte sentido do sagrado, C. D. Friedrich foi um dos principais responsáveis pelo ganho de independência que este género passou a ter, na medida em que a pintura de paisagem passou a ser um tipo de representação cada vez mais desligada de discursos mitológicos ou históricos e mesmo religiosos. Apesar de *A cruz nas montanhas* representar o sagrado, ele não pode ser confundido com religiosidade, pois o sagrado é já um valor que liga a paisagem ao espírito individual.

Embora seja mais conhecido como escritor, Victor Hugo (1802-1885) produziu também inúmeros desenhos e pinturas¹⁸ usando aguadas de tinta sépia e negra. A sua floresta de 1857 encerra um dos traços fundamentais do séc. XIX, a tensão polarizada entre natureza e cidade e a ruína das duas. O seu aspecto fragmentado é corroído como o da sua cidade Palimpsesto em “*Os Miseráveis*”. O séc. XIX é definido pelo conceito de ruína que une cidade e florestas desaparecidas. Tanto em Baudelaire, como em Víctor Hugo, a luz da cidade é a luz dos dois crepúsculos que ilumina as massas e os rostos melancólicos dos habitantes da cidade.

Uma das primeiras vozes que alertaram para uma emergência ética de cariz ecológico surge precisamente com Victor Hugo que, num diário de viagem após ter passado pelas florestas dos *Alpes e Pirenéus*, escreveu: “*Na relação dos seres humanos com os animais, com as flores, com os objectos da criação existe um grande vazio ético, mas que eventualmente romperá, surgindo como um complemento da ética humana [...] Sem dúvida foi primeiro*

¹⁷FOCILLON, Henri, *A Vida Das Formas. Seguido de Elogio da Mão*, Tradução Ruy Oliveira, Lisboa, Edições 70, 2001, p. 91.

¹⁸ Estes desenhos foram apresentados no Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid, de 2 de Junho a 10 de Setembro de 2000.

necessário civilizar os homens nas suas relações com os outros homens. Deve-se começar por aqui e os vários legisladores do espírito humano tiveram razão em sacrificar a esta todas as outras preocupações [...] Mas é igualmente necessário civilizar as relações dos seres humanos com a Natureza. Neste domínio está tudo por fazer."¹⁹ Do outro lado do atlântico, Henry David Thoreau escolheu viver na floresta. A sua obra, intitulada "*Walden ou a vida nos bosques*"²⁰, é hoje um clássico da ética ambiental; reflecte sobre as consequências nefastas da revolução industrial e apela à libertação interior de cada indivíduo, preconizando já no século XIX, uma atitude de sustentabilidade da vida face aos recursos naturais existentes.

Na Europa da primeira metade do séc. XX, surge em Paris um movimento Freudiano e Marxista tutelado por André Breton: o Surrealismo. Este movimento tratou de destruir muitas servidões e convencionalismos, exprimindo as relações do inconsciente mediante processos que vão de um realismo por vezes fotográfico aos extremos da abstracção. O surrealista Max Ernst notabilizou-se pelas suas pinturas e desenhos de florestas. Em "*A floresta*" 1927, (Colecção Tate - Londres), esta é representada como um espaço sufocante e petrificado resultante da sua técnica de *frottage*. A floresta aparece representada verticalmente, paralela aos bordos laterais da tela; em baixo e ao centro, aparece um pássaro vermelho pintado por M. Ernst como exorcismo do terror da morte.

A floresta é, dentro da história da representação da paisagem, um tema por excelência da pintura, mesmo quando ela é representada em baixos-relevos realizados em pedra ou madeira na estatuária desde a Idade Média, o tema encontra-se abrangido pelas teorias da representação pictórica. Até Rodin, a estatuária estava submetida às teorias da pintura, sendo por isso frequente encontrar, em tratados ou escritos sobre a representação pictórica, considerações sobre a estatuária.

Depois de Rodin e a partir da inauguração do campo estrito da escultura, o tema da floresta passou a estar mais presente nas realizações escultóricas dos artistas. Alberto Giacometti cria em 1950 uma escultura intitulada "*La forêt*" (Fundação Maeght - França). Realizada primeiro em greda fresca e posteriormente passada a bronze, esta escultura de pequenas dimensões decorreu directamente do aproveitamento dos dados do acaso, pois ela descendeu directamente da queda ao chão de "*La place Aux trois figures*", um grupo de esculturas da qual derivaram directamente "*La Clairière*" e "*La forêt*", ambas de 1950. "*La forêt*" é composta por um busto e sete figuras femininas/árvores fortemente determinadas pela qualidade

¹⁹ HUGO, Victor, *Voyage, -Alpes et Pyrénées*, Paris, J. Hetzel, 1890, pp. 180-181 (entrada de 11 de Agosto de 1843).

²⁰ THOREAU, H. D., *Walden ou a vida nos bosques*, Tradução de Astrid Cabral, Lisboa, Antígona, 2009

hierática da estatuária egípcia; são afirmativas mas de frágil verticalidade, representando, como o próprio título indica, uma floresta. Esta escultura miniaturizada refere-se – sabemos nós através dos escritos de Giacometti – a uma memória de infância vivida num pequeno recanto de uma floresta Suíça, onde o artista teve uma forte experiência de solidão. A escala reduzida da escultura decorreu, como nos explica o artista, directamente do facto de derivar da prospecção de uma memória. *“Querendo fazer de memória o que eu vira, para meu terror, as esculturas tornavam-se cada vez mais pequenas, só ficavam parecidas quando pequenas, e no entanto essas dimensões revoltavam-me e incansavelmente eu recomeçava para chegar, depois de alguns meses, ao mesmo ponto.”*²¹ Esta constatação está ligada ao facto de cada escultura deste período expressar uma certa ideia de campo visual virtual que encerra um espaço e uma figura ou conjunto de figuras que parecem ser a materialização das concepções fenomenológicas de Maurice Merleau-Ponty. Este autor, no seu livro intitulado *“Fenomenologia da percepção”*, defende que *“a coisa é grande se meu olhar não pode envolvê-la; é pequena, ao contrário, se ele a envolve amplamente, e as grandezas médias distinguem-se umas das outras conforme, em distância igual, elas dilatam mais ou menos meu olhar ou o dilatam igualmente em diferentes distâncias.”*²² Giacometti, através do seu dispositivo de subjectivação, traduz para linguagem plástica todas as determinações fixadas por Maurice Merleau-Ponty. Apesar da escala da escultura ser reduzida, esta exprime um espaço potencial, ou dimensão virtual bem maior, a tal ponto de podermos falar da expressão de um deserto que se abre entre figuras.

Numa carta dirigida a Pierre Matisse, datada de 28 de Setembro de 1950, Alberto Giacometti descreve *“uma área de floresta vista em numerosos anos em que as árvores (sem ramos até à copa) e de troncos nus e esbeltos pareciam-se com personagens imobilizados no seu andar e se falavam (...) nesse lugar reconheço também um ponto concreto onde a cabeça ocupa o lugar de uma pedra. Há blocos de granito isolados entre as árvores mas eu tinha sonhado em fazer essas cabeças acabadas vai fazer 20*

²¹GIACOMETTI, Alberto, Carta a Pierre Matisse, in Teorias da Arte Moderna, São Paulo, Martins Fontes, 1999. p. 612.

²² MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, Trad. Carlos A. Ribeiro de Moura, São Paulo, Martins Fontes, 1999. p. 407.

anos.”²³A partir desta declaração, somos levados a pensar que “*La forêt*” supôs um mecanismo de substituição de uma cabeça no lugar onde na paisagem lembrada se situava uma pedra. Em relação a esta escultura, Max Reithman nota que “*parece não haver perspectiva comum entre os personagens da primeira linha e os do fundo (...) todos os critérios sincrónicos, que garantem um contínuo espacial comum, coordenador e perspéctico ficam abolidos*”.²⁴ Flutuando entre proximidade e distância e “*passando do contínuo ao descontínuo,*” as figuras de “*La forêt*” apresentam-se em suspenso; o espaço que as medeia adquire muita importância devido ao seu tratamento informe dado pelo inacabamento assumido. O espaço paisagem desta escultura, precisamente por não exibir uma perspectiva comum entre as figuras do plano da frente e as do fundo, não configura um espaço paisagem enquanto vista ou janela. Exibe sim um espaço errante.

A errância é um dos conceitos fundamentais para a concepção de paisagem em Erwin Straus²⁵ cujas teorias influenciaram as de Maurice Merleau-Ponty que, por sua vez, determinaram a produção escultórica de Alberto Giacometti depois de 1935. Para E. Straus, a paisagem do mundo real “*dá-se ao ser*”; trata-se de uma concepção ontológica que faz da paisagem não uma categoria, nem uma experiência antropológica, mas sim pré-cultural e pré-antropológica. Numa leitura de E. Straus feita por Jean Marc-Besse, esclarece que paisagem é “*o espaço do sentir, ou seja o foco original de todo o encontro com o mundo, na paisagem estamos no quadro de uma experiência muda, «selvagem» numa primitividade que precede toda a instituição e toda a significação.*”²⁶ Neste sentido, ela constitui-se por oposição ao espaço geográfico que é cultural e sistematicamente definido. Assim, a concepção de paisagem em E. Straus entra em ruptura com a concepção clássica que define a paisagem como uma “*extensão de território que se pode abarcar num lance de vista*”. Em E. Straus, o ser afectado pela paisagem projecta-se no horizonte que configura o limbo entre o aqui visível e o além oculto invisível. A estas condições, e para que a paisagem escape à noção de objecto e à consciência racional, deve juntar-se a

²³REITHMAN, Max, *Regards sur Giacometti*, in catálogo da exposição Giacometti, La Collection du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, programação do Musée d'Art Moderne de Saint – Etienne 1999. p. 21.

²⁴ Ibidem, p. 16.

²⁵ STRAUS, Erwin, *Du Sens Des Sens*, Grenoble, Jérôme Millon, 1989. sobre o conteúdo deste livro ver também ; Maldiney, Henri, *Regard Parole Espace*, Lausanne, Éditions l'Age D' Homme, 1973.

²⁶ BESSE, Jean-Marc, *VER A TERRA SEIS ENSAIOS SOBRE A PAISAGEM E A GEOGRAFIA*, Tradução: Vladimir Bartolini, São Paulo, Editora Perspectiva, 2006, p. 80.

errância ou o acto de se perder, que cria modos de «*habitar o espaço, ou o tempo*», vaguear como modo de chegar à paisagem invisível. De alguma maneira, “*La forêt*” de Alberto Giacometti parece traduzir plasticamente esta ideia de errância que implica mobilidade. Esta característica não é exclusiva da obra de Alberto Giacometti. Também a podemos encontrar na relativização dos códigos renascentistas testemunhada pela obra de Cézanne que prefere através da utilização dos contornos múltiplos, expressar o mundo a ser feito continuamente por cada um de nós, em detrimento da ideia de mundo feito sempre sugerido pela ideia de espaço paisagem “enquanto vista” ou “janela”. Na génese desta opção estética está a convicção de que, perante a relativização das muitas convenções, sobra o corpo como único campo de teste possível. A melhor arte, a partir do final do século XIX, é praticada com uma aguda consciência da centralidade do corpo e da experiência. Daí que a passividade e a distância contemplativa exigidos para a fruição do espaço paisagem enquanto vista já não servissem mais para religar os homens a uma realidade fortemente transformada depois da forte aceleração do tempo exterior protagonizada pela revolução industrial de que a máquina a vapor é o seu ícone mais representativo.

O mundo exige uma atenção activa e uma experiência o mais completa possível do homem. A arte e o pensamento deram-nos os primeiros sinais dessa transformação; no que concerne ao nosso estudo, exige do corpo um envolvimento efectivo e total na paisagem. Por isso, o seguimento natural da arte de meados do século XX foi a criação de ambientes ou penetráveis mais recentemente apelidados de instalações e que se inscrevem no campo da prática escultórica.

Em 1970, o escultor português Alberto Carneiro apresentava na galeria Buchholz em Lisboa “Uma floresta para os teus sonhos” (CAMJAP – F.C. Gulbenkian), tratou-se uma intervenção de carácter escultórico, penetrável ou ambiente constituído por duzentos toros de madeira de diferentes alturas e orientados na vertical que ocupavam de forma dispersa a totalidade do espaço interior da galeria. Esta floresta teve a sua origem numa anamnese do artista, uma reminiscência de uma experiência marcante do artista tida ainda enquanto menino, relacionada com um espaço de pinhal onde brincava perto de sua casa.

Delfim Sardo, no seu livro intitulado “*Obras-primas da Arte Portuguesa*”, qualifica os ambientes de Alberto Carneiro como composições de situações telúricas “*nas quais a*

presença do campo, recriado no espaço expositivo pela rigorosa e cuidadosa organização de elementos do ciclo da natureza, produzem para o espectador máquinas de viajar no tempo e no espaço (...) perante estas esculturas, somos, assim, eficazmente transportados para um tempo anterior e um lugar originário. Claro que a distribuição das peças, dos troncos das medas ou, (...) das canas, obedece a critérios estéticos e organizativos estritos e rigorosos, mas a sensação que o espectador tem é a de que mergulhou, por via de um mecanismo de transporte emocional e afectivo, numa anterioridade do artístico, num tempo perdido no qual a emoção estética se ligava a sensações primeiras.”²⁷ Estes ambientes, dos quais destacámos “*Uma floresta para os teus sonhos*”, funcionam como dispositivos teatrais sem que lá aconteçam verdadeiras peças de teatro, mas porque esses toros de madeira ponteiam o espaço, funcionam como objectos de cena que recriam um espaço labiríntico que impele o espectador a vagar por entre o espaço vazio deixado por entre os toros de madeira. Compreendemos bem as palavras de Rainer Maria Rilke: «*Como as árvores são magníficas, porém o mais magnífico ainda é o espaço sublime e patético entre elas*». Nessa caminhada propiciada pelo espaço sublime e patético sugerido pelos troncos de árvore na vertical, o espectador sonha no sentido em que Bachelard qualifica o sonho²⁸, imagina ou pensa por imagens. O mesmo é dizer que edita para si

²⁷ SARDO, Delfim, *Obras-primas da Arte Portuguesa, século XX, Artes Visuais*, Lisboa, 2011. p. 66 – 67.

²⁸ A palavra “sonho” contida no título “*Uma floresta para os teus sonhos*” deve-se muito previsivelmente ao encontro que Alberto Carneiro teve e aprofundou com a obra de Gaston Bachelard a partir dos anos 1964-65, mais especificamente com os livros que se dedicam à imaginação material. Nessas obras, o conceito de sonho, primeiramente de intuição surrealista, vai progressivamente ser aprofundado por Bachelard até ao ponto em que se apresenta com as seguintes determinações: está antes da contemplação, antecipa a experiência e o contacto com o material sem atrito. O sonho não é uma identidade descontrolada que providencie o fantasioso sem limites; desenvolve-se através de uma relação de antecipação de imagem a partir da matéria. Em “*Uma floresta para os teus sonhos*”, o sonhador é um observador participante que imagina. Bachelard em vários momentos qualifica a imaginação, nomeadamente em a Poética do espaço: «*Podemos (...) considerar a imaginação como uma potência maior da natureza humana. Por certo, nada esclarecemos ao dizer que a imaginação é a faculdade de produzir imagens. Mas essa tautologia tem pelo menos a vantagem de sustar as assimilações entre imagem e lembrança. Com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro. À função do real, orientada pelo passado tal como mostra a psicologia clássica, é preciso acrescentar uma função do irreal igualmente positiva (...)*» (BACHELARD Gaston, *A poética do espaço* (1957). Tradução de António de Pádua Danesi, São Paulo, Martis Fontes, 2000, p. 18.)

O sonho tem a capacidade de transportar o sujeito “*para outro mundo, faz do sonhador alguém diferente dele mesmo (...) no entanto, esse outro é ainda ele mesmo, o seu duplo*” (BACHELARD, Gaston, *A Poética do Devaneio*, Trad. António Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 2001. p. 75-76.) O Sonho apela também à memória, que é provavelmente a forma mais criativa de todas as modalidades de pensar o tempo. Esta forma de imaginar, ou criar imagens, não é meramente evocativa; é antes produtiva, articula sensibilidade e dados constantemente actualizados dos sentidos, configurando-se num mecanismo pré-cinematográfico.

Para Gaston Bachelard, caminhar na floresta equivale a “*uma vida aérea nitidamente dinâmica.*” Em “*O Ar e os Sonhos*”, de Bachelard, reconhecemos uma forte contribuição para perceber o valor da mobilidade do corpo providenciada pelo vazio na relação da verticalidade do homem com a das árvores “*O homem, como a árvore, é um ser em quem forças confusas vem ficar de pé. A imaginação dinâmica não exige mais para começar seus sonhos aéreos. Tudo se ordena em seguida nessa verticalidade segura (...)* é antes de tudo uma imagem de movimento, um

próprio um mecanismo pré-cinematográfico que tenta mimetizar alguns aspectos da mesma experiência que o corpo poderia ter imergido numa floresta real, mas que, por ser um simulacro no contexto cultural, exige e estimula outras regiões da sensibilidade e do intelecto recorrendo simplesmente a uma elevação à condição estética de um acto tão banal como o caminhar. Nesta experiência de um corpo em deslocação, ocorre uma constante periferação do espaço, e o grau de excitação ou alarme é substancialmente maior por contraste à centralização e serenidade oferecida pelo espaço paisagem entendido enquanto vista ou janela.

Para que um vulgar espaço de pinhal pudesse chegar à condição de obra de arte, teve primeiro de ter o olhar do artista que o apreendeu enquanto paisagem real, ou seja, enquanto “*um todo parcial da natureza*,”²⁹ dando-lhe o seu significado, para que depois, ao longo do tempo, pudesse chegar pela anamnese à condição de subjectivação da paisagem através da representação ou apresentação idealizada no campo do escultórico. Uma vez aí chegada, a lógica labiríntica de “*Uma floresta para os teus sonhos*” tanto é imagem da natureza primordial, como da grande cidade que domina a vida contemporânea. Entre 1968 e 1972, portanto dentro do período que engloba a criação de “*Uma floresta para os teus sonhos*”, A. Carneiro escreve “*Notas para um manifesto ecológico*”. De alguma maneira, estão aí contidas algumas respostas para as perguntas lançadas em “*Uma floresta para os teus sonhos*”. Nesse manifesto, o artista preconiza para todos uma atitude ética e política baseada na ecologia. Arte ecológica é para ele “*árvore na floresta de cimento.*”³⁰ Reconhecemos nestas palavras de 1972 uma premonição daquilo que Joseph Beuys fez dez anos mais tarde ao plantar na cidade de Kassel 7000 carvalhos³¹.

conselho de movimento vegetante.” Podemos intuir que quem experimenta “*Uma floresta para os teus sonhos*” terá um tipo de “*devaneio dinâmico que, passando do real ao imaginário, nos permitirá seguir a transição da imaginação dos picos a imaginação do movimento balanceado.*”

²⁹Lembramos que, para Georg Simmel, na sua obra já citada «*A Filosofia da Paisagem*», a paisagem é um todo parcial que se subtrai à natureza. Enquanto, para os antigos, a natureza era una e indivisível, na época moderna e com a invenção da paisagem, ela pode fragmentar-se em inúmeras paisagens que correspondem aos respetivos sujeitos que a observam e lhe dão sentido.

³⁰ CARNEIRO, Alberto, *Notas para um manifesto de arte ecológica*, Dezembro 1968- Fevereiro 1972, Alberto Carneiro. Exposição Antológica, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Fundação de Serralves, Porto, 1991, p. 62.

³¹ Em 1982, o artista Joseph Beuys constrói uma floresta intitulada “*7000 Carvalhos*”. Esta escultura obedece a um pensamento conceptual e ecológico de base antropológica, ética e política. Já não se trata de uma floresta meramente estética, mas de uma transformação da política em arte ou vice-versa, configurando uma intervenção efetiva no mundo vivo e na cidade do dia-a-dia das pessoas. A floresta surge, nesta obra, como um conceito que é preciso representar mentalmente. São necessários milhares de árvores para que se possa construir uma floresta. Beuys sobrepõe a uma cidade (Kassel) uma floresta; a este processo, Beuys chamou *Die Verwaltung von Kassel*³¹. A cada uma das árvores que foram plantadas por toda a cidade, Beuys fez corresponder 7000 blocos de basalto

Conclusões

Ao longo deste percurso meditativo, passamos de um entendimento da representação do espaço plástico da floresta enquanto vista ou janela, caracterizado por uma certa hierarquização oferecida ao olhar materializado em pintura, para um espaço plástico enquanto envolvência, caracterizado pela errância e periferização do espaço que implica a totalidade do corpo do espectador participante que, pelo caminhar, insufla de sentido espaço e objecto escultórico.

Apesar da grande maioria das representações de florestas abordadas se apresentarem enquanto espaço pictórico, que implicam na sua fruição preferencialmente o sentido da visão, já não podemos afirmar que todas as representações de florestas tendam a insinuar um espaço estático organizado “*enquanto vista*”. Convém notar que, se na memória colectiva a grande densa e obscura floresta medieval era o território onde se depositavam memórias, mitos, lendas, fábulas, crenças, visões aterradoras e seres sobrenaturais que constituíam o bestiário grotesco, então podemos com alguma segurança afirmar que, maioritariamente, nas suas melhores representações existe uma propensão para uma certa estética negativa; a floresta é o lugar de actividades violentas ou terríficas. Em Botticelli, nas suas quatro tábuas da história de *Nastagio degli Onesti*, a floresta é o lugar de uma caçada particularmente intrigante; nesse conjunto de pinturas, a floresta, como vimos, surge como espaço de uma cena macabra onde o erotismo se mistura com o sinistro, a morte e o informe. Na pintura de Altdorfer, intitulada “*São Jorge e o dragão na Floresta*” 1510, encontramos uma representação avessa à ideia de espaço hierarquizado tematizado pela perspectiva renascentista italiana; nela, São Jorge é quase engolido pela representação vigorosa da floresta frondosa, ameaçadora, pesada e orgânica que preenche todo o quadro a ponto de não se reconhecer perfeitamente figura e fundo. Já na primeira metade do séc. XX, surge o exorcismo do terror da morte, presente na pintura de Max Ernst intitulada “*Floresta e*

que foram previamente marcados e depois enterrados a meia altura juntamente com cada árvore. Estes blocos, antes do trabalho de arborização se iniciar, encontravam-se amontoados numa das principais praças da cidade (Friedrichsplatz). Assim, à medida que árvores iam sendo plantadas, o caos de blocos de pedra amontoados como escombros iam desaparecendo aos olhos dos habitantes da cidade. A obra de Joseph Beuys encerra o conceito de escultura social pensada para despertar as consciências humanas, assumindo-se esta floresta como uma espécie de revolução no intelecto de cada um. Trata-se de uma floresta, nascida do artifício de uma arte relacional, que coloca a ecologia como ponto central a ter em conta na vida das pessoas e na sua sociedade urbana que é, desde há algum tempo, a única que possuímos.

Pássaro," 1927 e de tantos outros exemplos deste autor e de outros cuja produção plástica se enquadra no surrealismo, como Paul Delvaux. Neste percurso meditativo, também podemos fazer uma distinção entre as representações de florestas que tendem a expressar o motivo visto de fora e aquelas que pretendem dar-nos uma possibilidade de a expressar a partir do seu interior. O carácter estético negativo ocorre sobretudo quando os artistas, sejam eles pintores ou escultores, independentemente da época, nos querem envolver no carácter labiríntico da floresta. Uma floresta expressa a partir de fora é substancialmente diferente de uma floresta expressa a partir de dentro. Tal como um labirinto, o tema da floresta só exhibe todo o seu potencial de errância e excitação, impelindo à mobilidade das sensações, quando as obras de arte nos insinuam um certo estranhamento ou desconforto induzido por um simulacro que nos lembra ou traduz o fundamento ético de que a natureza está acima do homem. Estas obras de arte parecem predispor-nos ou encaminhar-nos mais intensamente e eficazmente para um tipo de reconhecimento que nos obriga a deslocar-nos de uma posição confortável enquanto espectadores e a iniciarmos um caminho de indagação constante, em que os problemas suscitados pela experiência da imagem actuam e prometem relações de carácter estético e ético com o real.

Referências

- AA.VV. *Filosofia e Arquitectura da Paisagem Um Manual*. (coord: Adriana Veríssimo Serrão). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço* (1957). Tradução de António de Pádua Danesi. São Paulo: Martis Fontes, 2000.
- _____, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Trad. António Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra - Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução: Vladimir Bartalini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- BRAUDEL, Fernand. *Veneza in Braudel/ Duby, O Mediterrâneo, os homens e a herança*. trad. Portuguesa de Manuela Torres, Teorema, 1987.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. Trad. Pedro Bernardo. Lisboa: Edições 70, 2008.
- CLARK, Kenneth. *Paisagem Na Arte*. Tradução de Lúcia H. O. Gerardi e Silvana M. Pintaudi. Lisboa: Editora ULISSEIA, 1969.
- CARNEIRO, Alberto. *Notas para um manifesto de arte ecológica*. Dezembro 1968- Fevereiro 1972, Alberto Carneiro. Exposição Antológica, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Fundação de Serralves, Porto, 1991.
- DAMISCH, H. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion. 1987.
- FOCILLON, Henri. *A Vida Das Formas. Seguido de Elogio da Mão*. Tradução Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.
- GIACOMETTI, Alberto. "Carta a Pierre Matisse", in *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HUGO, Victor. *Voyage, - Alpes et Pyrénées*. Paris: J. Hetzel, 1890, pp. 180-181 (entrada de 11 de Agosto de 1843).
- JANSON H. W. *História da Arte*. trad. Portuguesa de J. A. Ferreira de Almeida e M^a Manuela Rocheta Santos. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 5^a Ed., 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos A. Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PANOFSKY, E. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.

- REITHMAN, Max. *Regards sur Giacometti*, in catálogo da exposição Giacometti, La Collection du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, programação do Musée d'Art Moderne de Saint – Etienne 1999.
- RITTER, Joachim. *Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 1997.
- SARDO, Delfim. *Obras-primas da Arte Portuguesa, século XX, Artes Visuais*, Lisboa, 2011.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia da Paisagem*. In *Filosofia da Paisagem Uma Antologia*. Trad. e coord de Adriana Veríssimo Serrão. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. p. 42.
- STRAUS, Erwin. *Du Sens Des Sens*. Grenoble: JérômeMillon, 1989.
- TAVARES, Gonçalo, M. *Arquitectura Natureza e Amor*. Porto: edição André Tavares & João Rosmaninho, Dafne editora, 2008. p. 3.
- THOREAU, H. D. *Walden ou a vida nos bosques*. Tradução de Astrid Cabral. Lisboa, Antígona, 2009.