



Revista Portuguesa de Educação Artística,
Volume 10, N.º 2, 2020
DOI: 10.34639/rpea.v10i2.###
<https://rpea.madeira.gov.pt>

A Imaginação da Natureza: Indícios de um Procedimento Fenomenológico da Correlação Corpo-Imagem-Ambiente

The Imagination of Nature: Traces of a Phenomenological Procedure in the Body-Image-Environmental Relationship

Arley Andriolo

Universidade de São Paulo, Brasil
arley@usp.br

RESUMO

O grande interesse na proposta de observação da natureza de Johann Wolfgang von Goethe, nas últimas décadas, inspira artistas e pesquisadores a rever a própria ideia de um conhecimento sensível. Esse conhecimento baseia-se no significado da experiência sensorial através da relação entre o corpo e o meio ambiente, através das imagens. O objetivo deste artigo é reunir alguns elementos da História das Artes que nos permitem entender os principais aspectos do conhecimento sensível. Ao final, o artigo sugere algumas possibilidades para a pesquisa atual em ambos os campos, da educação estética e do pensamento fenomenológico.

Palavras-chave: Psicologia e Estética; Fenomenologia; Sensibilidade; Arte e Natureza; Educação Estética

ABSTRACT

The large interest in Johann Wolfgang von Goethe's nature observation proposal, in the last decades, inspires artists and researchers to review the very idea of a sensitive knowledge. This knowledge is based on the significance of sensory experience through the relation between the body and the environment, through images. The purpose of this article is to gather some elements of the History of the Arts that allow us to understand the main aspects of the sensitive knowledge. At the end, the paper suggests some possibilities for current research in both fields the aesthetic education and the phenomenological thought.

Keywords: Psychology and Aesthetics; Phenomenology; Sensitivity; Art and Nature; Aesthetic Education

A paisagem se pensa em mim e sou sua consciência.
Paul Cézanne

1. Introdução

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) conduziu as relações entre arte e ciência às últimas consequências. Antes da ruptura entre essas duas formas de conhecimento, recomendava aos cientistas a pesquisa da arte e aos artistas o estudo científico da natureza. A revista *Propileus*, criada em parceria com Schiller e Meyer, ilustra essas trocas intensas. Goethe estava consciente da influência que importantes filósofos imprimiam no trabalho dos artistas, a exemplo do entusiasmo de Shaftesbury e de Rousseau pela natureza. Durante sua viagem à Itália, as relações entre poetas, filósofos e artistas intensificaram-se na forma de uma comunidade, nas palavras do próprio escritor, na qual todos aprendiam, uns com os outros. Além disso, consciente dos limites de seus traços manuais, houve momentos em que contratou artistas para auxiliar no registro icográfico da natureza, das gentes e dos objetos que encontrava.

Nesse contexto, a retomada crítica do ideário newtoniano e da câmara obscura como modelo de conhecimento, não deixam de considerar as mútuas contribuições entre arte e ciência. Quando Goethe apresentou, em 1810, uma nova doutrina das cores, afirmou a participação do sujeito e do corpo na produção do conhecimento, de tal modo que as cores não são apenas reconhecidas como dados objetivos, elas configuram-se como resultado da luta entre os pólos claro e escuro na experiência corporal da natureza. De um

lado, estas ideias influenciaram uma série de pintores ao longo dos séculos XIX e XX, desde os nazarenos até as vanguardas. No dizer de Kern (2006: 26), Goethe, Hegel e Kant, cada qual a seu modo, lançaram os fundamentos para uma nova compreensão da imagem pictórica, na qual a “conquista da cor” participa da emergência da pintura impressionista, fauvista, expressionista, até as experiências abstracionistas, em suma, na formulação do imaginário moderno.

Por outro lado, Goethe dava sequência a uma série de pesquisas de ótica, em relações entre interior e exterior, observador e representação, interpelando o modelo da câmara obscura nos domínios das ciências naturais e dos processos cognitivos (Crary, 1988: 3). Procurava considerar a totalidade do fenômeno, observando a existência de “cores fisiológicas” pertencentes ao corpo do observador. “O olho deve sua existência à luz”, dizia: “Na escuridão podemos evocar, com esforço da imaginação, as mais claras imagens. No sonho, os objetos aparecem como em pleno dia. Durante a vigília o mais leve efeito luminoso externo é notado. Quando o órgão sofre um choque mecânico, luz e cores emergem.” (Goethe, 1810/1993: 45)

A proposta do escritor alemão indicava qualidades diferentes entre luz e cor. Tratava-se de um momento em que a visão se torna ela própria objeto de conhecimento, o visível deixa de ser algo incorpóreo e torna-se hóspede do corpo humano, responsável pela produção de fenômenos dissociados do mundo exterior (Crary, 1988: 5). Nesse contexto, gestava-se uma nova via para as teorias do conhecimento, como destacou Marco Giannotti (1993: 15), conforme a qual, “nada pode ser exterior a nós, o mundo se reflete no Sujeito.

Mas os próprios fenômenos objetivos também devem se manifestar nele.” Ao tratar do olhar, Goethe focalizava uma questão central da filosofia: a relação sujeito e objeto (Giannotti, 1993: 16).

Nas últimas décadas, a proposta de observação da natureza do escritor e filósofo Johann Wolfgang von Goethe tem sido revista em um momento em que, da parte dos artistas contemporâneos, renovam-se os procedimentos e indagações concernentes à percepção ambiental. Embora não apenas em relação à natureza, muitos projetos artísticos foram implementados em ambientes naturais e reforçaram os procedimentos de um conhecimento sensível. Ou seja, uma forma de conhecimento cuja proposição fundamental situa-se na experiência sensória, em seu campo de significação primária, antes mesmo de qualquer formalização e teorização.

Particularmente, autores ligados direta ou indiretamente à fenomenologia prolongam os estudos de Goethe, de Constable e de Cézanne, entre outros, examinando a configuração desse conhecimento originário, manifesto em cores, formas, texturas e movimentos. Dentre os quais, poderíamos mencionar Arnold Berleant e Tim Ingold. Aos quais se poderia acrescentar artistas como Richard Long, Andy Goldsworthy ou mesmo Joseph Beuys.

A proposta deste artigo é recolher alguns elementos da história da arte que permitam compreender os fundamentos do conhecimento sensível e suas possibilidades para a pesquisa atual, no campo do pensamento fenomenológico e da educação estética. A noção de participação é examinada a partir da correlação corpo-imagem-ambiente, sistematizada na forma de engajamento

estético por Arnold Berleant (1991). Além de contribuir com as ciências ambientais, por exemplo, nas indicações de John Thorne (2008), há nesse caminho uma reflexão própria da dimensão estética e a constatação de sua participação na produção do conhecimento.

2. Morfologia da Natureza

No final de 1775, Goethe aceitou o convite de Carlos Augusto von Saxen-Weimar, duque de Weimar, para trabalhar em sua corte. Ali, tornou-se um homem de Estado, nomeado chanceler do Conselho Secreto de Weimar, cuida de finanças, construção de estradas, entre outras tarefas. Inicia estudos diversos, na filosofia de Spinoza, em botânica, anatomia e mineralogia. Nos jardins da corte de Weimar, entregou-se a longas observações botânicas, a começar por minúsculos líquens. Dedicava-se também à leitura de escritos da época sobre o tema, sobretudo Carl Linnaeus (Carl Von Linné ou Carlos Lineu) e Jean Jacques Rousseau. Assim como Goethe, Rousseau também procurava nos vegetais uma lei que reconduzisse a variedade das formas a uma unidade (Molder, 1993: 13).

O ensaio resultante das observações de Goethe foi o livro *a Metamorfose das Plantas*, escrito em 1789 e 1790. Logo nos primeiros parágrafos, o autor apresenta seu objetivo de compreender uma “afinidade secreta entre as diferentes partes exteriores da planta, tais como as folhas, o cálice, a corola, os estames, que se desenvolvem sucessivamente e como que a partir umas das outras”. Como o próprio Goethe escreve, a ideia de uma metamorfose era bem conhecida dos es-

tudiosos, notadamente com Lineu que se dedicou à “metamorfose vegetal” – processo pelo qual um mesmo órgão se nos manifesta diversamente alterado –, da mesma maneira que a noção de evolução ocupava diversos autores, no campo das ciências naturais e da filosofia. Não obstante, Maria Filomena Molder (1993: 9), estudiosa da morfologia goethiana, lembra que a perspectiva de Goethe era nova: “a partir de *a priori* morfológico, a admissão de um princípio enteléquico”. Observando a passagem de uma parte para outra no desenvolvimento do vegetal, Goethe considerou que a natureza não forma nenhum órgão novo, mas transforma os órgãos conhecidos (Goethe, 1790/1993: 42).

O escritor formulava então um método de observação, voltado para os processos naturais, com vistas à anastomose, o processo pelo qual órgãos se comunicam: “teremos acompanhado a forma exterior da planta em todas as suas metamorfoses, desde o seu desenvolvimento a partir da semente até à sua nova formação, e dirigimos a nossa atenção, sem a presunção de querer descobrir os primeiros móveis das ações da Natureza, para a manifestação das forças pelas quais a planta transforma a pouco e pouco um e o mesmo órgão” (Goethe, 1790/1993: 51).

A apreensão do fenômeno conduziu-o primeiramente aos processos de expansão, depois aos processos de contração. No parágrafo 50, afirma: “A observação acima exposta será, por isso, novamente confirmada, e tornar-nos-emos cada vez mais atentos a esta ação alterada da contração e expansão, pela qual a Natureza chega finalmente ao seu alvo.” Em seguida: “Desde a semente até ao mais perfeito desenvolvimento das

folhas caulinares, observamos em primeiro lugar uma expansão; em seguida, vimos, através de uma contração, surgir o cálice; as pétalas, através de uma expansão; as partes sexuais, através de uma contração; e em breve nos apercebemos da maior expansão no fruto e da maior contração na semente. Nestes seis passos, conclui a Natureza irresistivelmente a eterna obra da reprodução bissexuada dos vegetais” (Goethe, 1790/1993: 44)

Diversos autores apontaram o processo de gestação de um método de conhecimento desenvolvido por Goethe ao longo da viagem à Itália, fomentado pelo ato de viajar e pela posição do olhar; atravessando paisagens, contemplando obras de arte, elementos da natureza e pessoas dos lugares (Andriolo, 2011). Rudolf Steiner (2000: 13) considerou que durante aquela viagem Goethe concebeu a compreensão da “forma arquetípica”, com a qual a natureza joga, e a solicitação para a observação de uma mesma espécie de planta em diferentes condições e influências, por meio da qual seria possível a visualização do elemento constante e do mutável no ser. O fenômeno arquetípico (*Urphänomen*) remete ao conhecimento de padrões ou processos essenciais de algo, compreendido como primordial, básico, constituinte do próprio ser do objeto (Seamon, 1998: 4). Em síntese, na terminologia de Goethe, o “tipo” é a dimensão básica (interior), permanência e identidade do ser, a “forma” trata da dimensão fenomênica (exterior), o “arquétipo” é sua representação original, enquanto a metamorfose é o meio para o conhecimento dos processos formativos.

A compreensão da metamorfose da planta é esquematizada em movimentos no tempo e no

espaço. Primeiro, movimentos de contração e expansão, ordenam no tempo da vida uma sucessão rítmica em dois pólos. Segundo, o crescimento desdobra-se sobre um espaço, vertical do caule e lateral das folhas caulinares, reunião e aproximação das folhas do cálice e da corola. Nesse sentido, a forma é dinâmica, movimento e processo. “O espaço-tempo do crescimento não é o de um móvel que muda de lugar, ocupando sucessivamente certos pontos no espaço, mas o acontecimento de uma exposição, de um desenvolvimento, que qualifica o espaço ritmicamente” (Molder, 1993: 19). Seguindo esse raciocínio, “o espaço e o tempo não são estruturas homogêneas, antes se revelam sistemas de relações marcadas por privilégios: a descontinuidade do crescimento das plantas está mais associada, mais visivelmente do que nos animais, à alteração do espaço de acordo com o desenho que a planta vai fazendo” (p. 19). Esse desenho é atravessado e dirigido pelo impulso de intensificação, em que cada forma anuncia a próxima, “e sendo a sucessão de formas, renovando-se ciclicamente, o caminho da sua história individual em direção à epifania mais perfeita”.

O princípio goethiano sugere uma intencionalidade da natureza, de modo que a forma só é compreensível por meio da descrição dos processos da vida do ser estudado, da observação de sua formação e transformação (Molder, 1993: 18). Deriva o problema da nomeação, a exemplo de contração e expansão, são termos que não exprimem a ação em toda amplitude.¹

Processo no tempo e expressão no espaço surgem para a imaginação do pesquisador, em um pensamento inteiramente plástico como são os fenômenos observados, identificação com o objeto que se converte em teoria; “empíria sutil” no dizer de Goethe. Molder (1993: 9) lembra que a concepção dessa abordagem tem ligações com Teofrasto, Lucrécio e Ovídio, num saber em que a teoria se constitui no concreto, na relação entre o visível e o invisível, na intuição das imagens originárias. Além disso, asseverou essa autora, em Goethe reúnem-se os movimentos conceituais de Platão e Aristóteles.

O projeto de uma morfologia de Goethe foi sistematizado em escrito de 1817. Antes disso, muitas indicações vieram a lume, seja quando da publicação do ensaio sobre a *Metamorfose das plantas* (1790), seja na *Doutrina das cores* (1810), ou ainda, em notas esparsas que buscaram organizar um método geral de observação dos fenômenos naturais. Compreendendo o desenvolvimento conjunto entre o “desejo científico” e o “impulso artístico”, tal como aparecera no artigo “Imitação simples da natureza, maneira e estilo” (1789); face às tentativas no curso da arte, do saber e da ciência de se fundar uma doutrina, Goethe propõe uma “Morfologia”.

A proposta da abordagem morfológica iniciava-se com uma crítica à dissociação das partes quando se almeja o conhecimento de um ser. Embora o procedimento da decomposição tenha contribuído para áreas específicas do saber, faltava-lhe uma visão de conjunto. A morfologia

¹ O segredo aberto da natureza, nas palavras de Molder (1993: 21), “expõe-se revelador aos nossos olhos justamente nas passagens, nas variações em que se transita de uma ação para outra, de um momento para outro, em que os vestígios da sua decifração estão visíveis. [...] A nossa capacidade de impor nomes, o nosso esforço conceitual fixado em terminologias, nomenclaturas, classificações, corre o risco de se converter em hipóteses, em modos de determinação que tendem a substituir-se à visão (sempre primeira, ainda que possa permanecer obscura).”

considera inicialmente os fenômenos em uma totalidade formada em relação às suas partes constituintes. Diria o autor: “O que primeiramente é um ser vivo pode ser decomposto em elementos, sem que seja possível depois reconstituí-lo nem devolver-lhe novamente a vida”. (Goethe, 1817/2007: 6)

O conjunto perceptível da existência de um ser real era designado *Gestalt*, em alemão, cujos problemas de tradução são bem conhecidos na língua portuguesa, correntemente referido como “forma”. Goethe dialoga de modo crítico com esta designação, fazendo notar a subtração do movimento próprio do ser quando da fixação da forma. Todas as formas, sobretudo as vivas, estão em movimento incessante. Daí estar-se diante de algo designado *Bildung*, cuja tradução para o português tem sido feita pela palavra “formação”. A formação contém aquilo que o ser é, o processo do passado ao presente, o que poderá ser no futuro. Em suma, todo ser é apreendido como forma expressa no espaço em um processo temporal de duração; em um movimento de metamorfose cuja realização é infinita.

Os estudiosos do método de Goethe consideram três momentos fundamentais do processo do conhecimento: a observação do fenômeno no espaço, sua projeção no tempo e a intuição de seus significados. O termo intuição realiza uma ligação entre arte e ciência nessa concepção. No artigo “Imitação simples da natureza, maneira e estilo” (Goethe, 1789/2005), Goethe esboça as três passagens na observação da natureza através da pintura, na crítica à imitação clássica, não em prol de uma expressão da subjetividade, mas no estilo, resultado do trabalho entre percepção e

cognição que culmina na conjugação com o objeto na forma de conhecimento sensível.

Olhar, para o escritor alemão, deveria ser uma ação sobre os fenômenos. No estudo sobre os fundamentos do método científico em Goethe, Henri Bortoft (1986: 14) escreveu: “Observar o fenômeno do modo proposto por Goethe exige de nós *olhar*, como se a direção da visão estivesse invertida, partindo de nós em direção ao fenômeno ao invés de vice-versa.” (grifo no original) A atenção reverte-se sobre o próprio ato de olhar, “como se mergulhássemos dentro da visão (*seeing*)”, na experiência das qualidades dos fenômenos.

Desse estágio, o observador avança para outro, no plano da própria imaginação, procedimento ao qual Goethe chamou *Exakte sinnliche Phantasie* – fantasia sensória exata, ou *exact sensorial imagination* em Bortoft (1986: 14). Deixando de lado agora a origem grega da noção de fantasia, concebe-se o processo da imaginação ao transformar o fenômeno em uma imagem, cujo objetivo seria sustentar em pensamento o fenômeno natural concretamente. Intuição, neste âmbito, não é representar uma imagem inédita, também não seria apenas pensar sobre o conteúdo do percebido, mas acolher o próprio ser do fenômeno observado na imaginação, por meio da participação do sujeito na relação com o objeto do conhecimento.

As unidades apreendidas, por exemplo, na metamorfose das plantas ou na experiência das cores, pertencem ao fenômeno, mas não são visíveis. Segundo Bortoft (1986: 15), Goethe acreditava que deveria haver uma instância na natureza, na qual o fenômeno acontece do modo

mais simples possível, sem fatores secundários que disfarçam aquilo que é essencial. Esta instância seria a *Urphänomen, primal phenomenon* ou fenômeno primordial. Esta forma intuitiva emerge de uma reestruturação da consciência, designada por Bortoft (1986: 33) de *holistic perception* em oposição ao modo analítico da consciência. Assim, arte e ciência convergem para uma forma de conhecimento que não abandona a imaginação em prol da razão.

3. Imaginação e Natureza

O amplo espectro das “atitudes românticas” diante da natureza resultou em abordagens muito diversas entre escritores, pintores e escultores (Nunes, 1985). No momento em que se definia o estatuto da pintura paisagística, na hierarquia dos gêneros do campo artístico, concepções distintas da relação entre arte e natureza estavam em jogo. Por exemplo, nas *Nove cartas sobre a paisagem pictórica* de Carl Gustav Carus (1831), nas quais a imagem da pintura é pensada a partir do aprendizado com Caspar Friedrich, o autor se direciona a uma visão “terapêutica”, combinando arte e ciência na feitura de uma imagem completa da natureza (Bätschmann, 2002: 6). Da correspondência trocada com Goethe, Carus utiliza uma de 1822 para compor a introdução de seu livro. Convém lembrar que além de sua *Doutrina das cores*, Goethe editara a revista *Propileus* com Meyer e Schiller, entre 1789 e 1800, versando sobre as relações entre arte, natureza e os fundamentos estéticos da humanidade. Nessa publicação, instigavam os artistas ao estudo da natureza.

Apenas para indicar a complexidade daquele contexto, tal como procedeu Oskar Bätschmann (2002: 29), o pensador Philipp Otto Runge (1777-1810) propunha uma nova forma de arte, em sentido diferente de Goethe e Meyer, notável no livro *Do significado das cores na natureza* (1810), no qual procurou desenvolver os conceitos de Shelling e a teoria das polaridades de Steffens.

No espaço de língua inglesa, por sua vez, o engajamento revolucionário na poesia de Wordsworth desvia-se para a natureza, as montanhas, as nuvens. Nesse momento, a capacidade de observação liga-se à associação imaginante e a elaboração do próprio eu, como notou Costa Lima (1989: 90-93):

a auto-reflexão estimulada pela natureza antecedia o instante do desapontamento com o processo revolucionário; que esta auto-reflexão ou intercâmbio da mente com o mundo se impusera desde que a subjetividade individual, como que entregue agora a si mesma, necessitara de um interlocutor que lhe ‘ensinasse’ a falar. Para tanto, era preciso que o poeta desenvolve-se sua capacidade de observação do outro, a natureza, para que então descobrisse em si a metamorfose do que vira, ou seja, a força do fancy and imagination.

Ao revisar o ensaio de Coleridge, “On poesy or art” (c. 1818), Luiz Costa Lima (1989: 108) encontra a recepção de filósofos alemães, dentre os quais Schlegel, e uma operação de pensamento na qual a *mimesis* é reelaborada. Da relação entre mente e natureza, a arte surge “como a mediadora por excelência entre a natureza e o homem”, citando as palavras do próprio poeta: “a união e a reconciliação daquilo que é natureza com o que é exclusivamente humano”. Em suma: “A condensação da natureza na arte continua a ser chamada *imitação*, embora o poeta-pensador

tenha o cuidado de distingui-la da cópia. Uma e outra se distinguem mesmo porque a arte medeia mente e natureza, dando primazia ao labor da primeira...” (Costa Lima, 1989: 108; grifo no original) Nas palavras de Coleridge: “E a mente do homem é o próprio foco de todos os raios do intelecto que são disseminados por todas as imagens da natureza. [...] Tornar o externo interno e o interno externo, converter a natureza em pensamento e o pensamento em natureza, eis o mistério do gênio nas belas artes.” (citado em Costa Lima, 1989: 108)

Conforme assinalou Maria Lúcia Kern (2006: 24), se por um lado partidários da filosofia empirista afirmavam o conhecimento sendo decorrência da experiência sensível, como em Locke, por outro, havia pensadores ingleses, tal como Hume, que defenderam “a importância da imaginação para o processo do conhecimento e criação”: “a imaginação seria livre e retomaria as lembranças do passado para estabelecer associações de múltiplas origens, possibilitando a criação da obra de arte.”

Entre os pintores, Joseph William Turner (1775-1851) trabalhou com o elemento visível da natureza, na evidência das sensações. O pintor valorizou o uso da aquarela entre os britânicos em correspondência à *Doutrina das cores* de Goethe. Outro pintor inglês, John Constable (1776-1837) desenvolveu o trabalho pictórico em sentido religioso da natureza e seus céus são frequentemente referidos entre os precursores do Impressionismo. Era filho de um moleiro e conheceu cedo a vida nos moinhos de vento e os movimentos da atmosfera.

4. O Movimento das Nuvens

A representação de nuvens nas paisagens seguiu um procedimento conceitual na pintura, mesmo durante os séculos nos quais a natureza tornou-se objeto de observação dos artistas. No dizer de Kurt Badt (1950), Poussin, Claude, Ticiano e Rubens, foram muito sensíveis para a beleza das nuvens, mas não se dedicaram a estudá-las em suas próprias formas. Talvez as primeiras contemplações estéticas das nuvens possam ser encontradas em Ruysdael e Albert Cuyp, ambos holandeses, também A. Cozens tomou o céu como objeto de estudos para suas paisagens, no século XVIII. Estas rápidas indicações fornecidas por Badt têm como finalidade fundamentar a afirmação sobre o amplo interesse dos pintores pelas nuvens estar datado do século XIX, na dedicação prazenteira dos românticos para a natureza, sensual e filosófica, tanto em escritores como Coleridge, Shelley e Goethe, quanto em pintores como Turner, Constable, Johan Christian Dahl (1788-1857) e Carl Blechen (1798-1840). Pela primeira vez na história das imagens, as nuvens tornam-se o tema central, senão o único, de muitas pinturas, deixando a posição secundária de atmosfera “ideal” para as paisagens.

Para situar historicamente estas passagens, Badt (1950) começa por enunciar a relevância dos estudos de meteorologia de Luke Howard, referido em um artigo intitulado “*The shape of clouds according to Howard*”, escrito por Johann Wolfgang von Goethe, em 1820. Além de publicar poemas descrevendo a forma e os movimentos das nuvens, o autor alemão dedicou-se também à pesquisa de processos atmosféricos. Dois anos

depois, nos seus estudos de meteorologia, Goethe reproduziu uma autobiografia que o próprio Howard lhe enviara.

Nos poemas de Goethe dedicados a nuvens, a descrição científica é substituída por uma apresentação da experiência, ao mesmo tempo em que é ultrapassada pela intuição das relações entre os fenômenos, o eu e o “ser metafísico” (Badt, 1950: 19). Trata-se de um processo de observação e imaginação que cria formas, das quais surgem imagens de leões, elefantes, camelos e dragões, e depois adquirem significados simbólicos. Para esses exercícios, contratava artistas para registrar as formas das nuvens em desenhos, a exemplo de Friedrich Preller (1804-1878).

Kurt Badt examinou o intrincado processo de relações entre artistas, cientistas e filósofos cujo resultado foi uma imagem pictórica das nuvens nunca vista antes. A proposição que reunia o método artístico com o conhecimento científico insere-se na tradição renascentista da representação perspectiva do espaço, porém, sobre a qual Goethe instala a dimensão temporal, em um procedimento chamado genético. Não pretendia transformar a arte em ciência, como nos séculos anteriores, “mas ambas trazendo juntas os fenômenos” (Badt, 1950: 21).

John Constable foi referido como um “pintor do clima”, sobretudo, em seus mais de 100 trabalhos dedicados ao céu, no período em torno de 1820 e 1822, em Hampstead Heath, sobretudo em pinturas a óleo, onde desenvolveu um diário ilustrado do clima de observações meteorológicas. Nessa série, desapareceram os vestígios da paisagem, o pintor registrou no verso as horas do dia, a velocidade e direção do vento, tipo de nu-

vem: “Era a combinação de experimentação artística e maturidade, junto a um desejo de entender os processos de dinâmica meteorológica, o qual conduziu a notável veracidade e êxtase em seus céus tanto em seus estudos de nuvens quanto em obras concluídas tal como *The Haywain*.” (Thornes, 2008: 395; minha tradução)

Algumas pinturas mantêm a linha do horizonte, a linha de terra ou algumas árvores sobre as quais o céu é desvelado no movimento das nuvens: “para resolver o problema do espaço e expressar o contraste entre o peso das massas de folhagem e a luminosidade das formas pairando na atmosfera.” (Badt, 1950: 41) Os estudos concentrados nas nuvens preparam o terreno para suas grandes telas, cuja composição e execução representavam para ele um desafio à visão, à memória e à imaginação (p. 42). De modo geral, Kurt Badt organizou quatro grupos de imagens: (1) os trabalhos com lápis em esboços exploratórios, detalhes exatos de casas, árvores; (2) os estudos em óleo, raramente em aquarela, a partir dos quais formula um novo tipo de figura, em esboços feitos ao ar livre, ricos em detalhes, plenos de observação da natureza, onde Badt situa “um alto grau de inspiração, uma real imaginação criativa”, de onde resultam imagens livremente inventadas a partir da natureza, “figuras expressivas da natureza”; (3) as grandes pinturas destinadas à exposição pública feitas no ateliê em concordância às regras acadêmicas, nas tradições das escolas italianas e holandesas de composição da paisagem, nas quais o sentimento é controlado pelo pensamento; (4) o grupo de estudos surgido entre 1821-22. Este último ocupa a posição intermediária entre os esboços de paisagens e

as grandes pinturas, interessantes pela atitude diante da natureza:

[as pinturas desse grupo] não são tão excitantes como os esboços de paisagens nem tão calmas como as grandes pinturas, fazem justiça com a realidade sem ser meramente acuradas e detalhadas. O sentimento sobre a natureza neste grupo não é, todavia, tépido, é mais complexo e mais aberto ao aspecto da realidade que fornece a impressão de completude através de formas compostas de modo musical e poético. (Badt, 1950: 44)

O resultado vai além do esboço do céu, no estudo dos detalhes, para se tornar um meio de envolvimento com o contexto dos fenômenos naturais, da organização formal da natureza. Na síntese de Badt (1950: 45), “distinguem-se pelo alto grau de imaginação e força criativa dotada da forma artística constituída em si própria”. Em seguida, conclui: “o elemento descritivo é dissolvido em uma harmonia ‘poética’, e a realidade é transformada pela força da imaginação em algo que produz um impacto direto nos sentimentos.” (p. 46)

Para o geógrafo e estudioso de arte, John Thornes (2008) a primeira metade do século XIX consistiu na “era de ouro” dos estudos do céu natural, da compreensão do fenômeno atmosférico, quando os artistas encontram o sentido da liberdade e da motivação. Thornes considera o trabalho de Constable e outros artistas de modo crítico à concepção tradicional da paisagem na pintura, em termos de uma “arte ambiental representacional”, pois Goethe, Carus e Ruskin afirmam que os artistas paisagistas pretendiam entender o ambiente – as rochas, os solos, as nuvens – não apenas encontrar formas de representá-los.

Baseado nas conferências de Constable, de 1836, Thornes (2008: 397) conclui que o pintor solicitava uma mudança de direção na arte da paisagem, deixando a formação da imagem simbólica artificial, cuja interpretação depende de erudição, em prol de uma “imagem natural”, entendida por um moleiro ou um marinheiro sem educação formal. Uma imagem como *Winter Landscape* envolve o processo temporal, referindo permanências e mudanças das estações e dos anos; não é estática e distante como o *Jewish Cemetery* de Ruysdael. Do mesmo modo que Valenciennes sugerira em seu tratado (*Eléments de perspective pratique à l’usage des artistes suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, 1800), Constable fazia esboços e estudos de um mesmo ponto de vista, mas em diferentes climas e luzes.

5. Montanha e Consciência

Nas histórias do impressionismo, as narrativas referem diretamente à experiência dos olhos e às impressões óticas, trabalhando com pinceladas de cores sobre um fundo branco e a abolição do preto, observando os raios de luz e o delineamento das formas. Como resultado, a rejeição à linearidade e ao desenho propunham uma nova forma de perceber. Esta história é bastante conhecida, sobretudo, do passo adiante de Cézanne e todas as suas implicações em relação com o movimento fenomenológico através da interpretação decisiva de Merleau-Ponty. Neste artigo, resume-se esse debate apenas para situar a atitude de Cézanne no processo de conhecimento que articulava arte e ciência por meio da imaginação da natureza.

As aquisições estéticas do impressionismo deram-se também pelo deslocamento espacial, por viagens e observações de paisagens, na chamada “fuga de Paris” e na busca das “comunidades de artistas”. Os pintores dedicavam-se a um gênero paisagístico relativamente consolidado, ao qual impõem novos procedimentos e questões. Trabalham sobre o motivo, direto na natureza, ao ar livre. Abandonam o desenho-contorno, as regras da perspectiva geométrica, os usos convencionais das cores. Interessam-lhes o movimento das luzes, tonalidades, nuvens, fumaças, águas, no limite da acuidade ocular. Jules Laforgue definiu o impressionismo, em 1903: “É o olho, portanto, que está em primeiro lugar, tal como o ouvido na música. [...] O impressionista vê e representa a natureza tal qual ela é, quer dizer, unicamente em vibrações coloridas.” (citado em Serullaz, 1989: 11)

Esta concentração no olho foi o ápice de um processo de transformação da percepção nas décadas que antecederam ao impressionismo. Naquele momento, estava superada a dominância de uma cultura primordialmente oral e tátil pela cultura em que a visão se tornara o instrumento sensorial dominante, em uma “visualidade estendida”. Como diria Donald Lowe (1986: 33), o tempo deixou de ser comparável ao espaço na virada para o século XIX, quando o campo da percepção burguesa estabeleceu regras de desenvolvimento temporal, fazendo com que a lógica de identidade e diferença fosse suplantada por outra de analogia e sucessão.

Um passo importante para uma nova estética foi dado em viagens à Normandia, em Honfleur (na fazenda Saint-Siméon), Trouville, Deauville e Le Havre, na conquista da pintura ao ar livre e

da experiência da paisagem. Nas chamadas fugas de Paris, quando artistas escolheram suas residências no campo, nas pequenas vilas, levaram a cabo o projeto de ruptura com a hegemonia da pintura clássica esboçado pelos trabalhos de Jean-Baptiste Corot, Charles François Daubigny e Gustave Courbet, além dos artistas da chamada Escola da Provença.

Extraíndo do conjunto de cartas escritas por Cézanne (1992) apenas três pequenos excertos, tem-se uma introdução à relação que seu trabalho manteve com a natureza, mesmo que arriscando uma mera ilustração. Primeiro, ao colega pintor Émile Bernard (Aix, 25 de julho de 1904):

Para fazer progressos, só a natureza, e o olho educado no contato com ela. Torna-se concêntrico à custa de observar e trabalhar. Quero dizer que, em uma laranja, uma maçã, uma bola, uma cabeça, há um ponto culminante; esse ponto – apesar do efeito terrível: luz e sombra, sensações colorantes – é o mais próximo do nosso olho. As bordas dos objetos fogem em direção a um centro localizado no nosso horizonte. Com um pouco de temperamento é possível ser muito pintor. É possível fazer coisas boas sem ser muito harmonista ou colorista. Basta ter senso de arte – e esse senso é sem dúvida, o horror do burguês. Portanto, os institutos, as bolsas e as honras só podem ser feitos para os cretinos, os farsantes e os patifes. Não seja crítico de arte, faça pintura. Essa é a salvação. (p. 248)

Novamente, para Émile Bernard (Aix, 23 de outubro de 1905):

Ora, a tese a ser desenvolvida é que – seja qual for a nossa sensibilidade ou força diante da natureza – temos de transmitir a imagem do que vemos, esquecendo tudo o que tenha existido antes de nós. Acredito que isso permite ao artista expressar toda a sua personalidade, grande ou pequena. (p. 257)

Por fim, para seu filho (Aix, 8 de setembro de 1906):

A modéstia sempre ignora a si mesma. – Finalmente lhe direi que, como pintor, torno-me mais lúcido diante da natureza, mas que, em casa, a realização das minhas sensações é sempre muito penosa. Não consigo chegar à intensidade que se desdobra ante meus sentidos, não tenho a magnífica riqueza de colorações que anima a natureza. Aqui, à beira do rio, os motivos se multiplicam, o mesmo tema visto sob um ângulo diferente oferece um objeto de estudo do mais vivo interesse – e tão variado, que acho que poderia ocupar-me durante meses, sem mudar de lugar, inclinando-me ora um pouco à direita, ora um pouco à esquerda. (p. 265)

Nestas palavras, os limites do corpo e a experiência estética trazem questões ao impressionismo. Não exatamente no sentido que lhe dirigiria Paul Gauguin, acerca daquilo que está ao redor do olho, mas na participação do artista; no processo do conhecimento suscitado pela pintura, na operação cognitiva e imaginativa do trabalho do pintor sobre a natureza.

O poeta Rainer Maria Rilke foi atraído pelas pinturas de Cézanne quando visitou a grande exposição retrospectiva, em Paris, 1907. Chamara-lhe a atenção a experiência do “tornar-se-coisa”, “a realidade intensificada pela sua vivência do objeto”. Conheceu o trabalho de um velho, doente e solitário pintor, que no trabalho diuturno incansável compôs um conjunto de imagens que se tornaria central tanto na arte quanto no pensamento do século XX (Rilke, 2006). Trata-se da ação política através da qual se vive uma outra vida, de dedicação ao trabalho artístico, em contraposição ao tempo da vida burguesa, em resistência à mediocridade, como se lê no ensaio de Maria Helena Patto (2000: 45):

Além de se negarem a participar ativa e diretamente das relações de produção dominantes e do estilo de vida burguês, esses artistas romperam com os padrões estéticos hegemônicos, atitude por si só suficiente para incluí-los na condição de militantes, sem que seja preciso indagar sobre a natureza dos temas de suas telas ou de suas ideais políticas.

Interessava a Rilke alguém que, ao invés de facilitar, dificultou o seu trabalho de modo obstinado. Cézanne capturava o objeto com rodeios complicadíssimos. As camadas de cor formavam os elementos contrastantes da tela.

Parece-me que nele os dois procedimentos – o da captura observadora e firme, e o da apropriação, o uso pessoal do capturado – apoiam-se um contra o outro, talvez segundo uma tomada de consciência, de tal modo que os dois, por assim dizer, começam a falar ao mesmo tempo, em interrupções contínuas e discórdias constantes. (Rilke, 2006: 51)

Esta citação é rica o suficiente para compreendermos a distinção do olhar impressionista, frente a um trabalho contumaz, sobre o qual se impõe uma “tomada de consciência” sobre a natureza, por meio da qual, ao final, a paisagem pensaria através do pintor. Esse trabalho incluía a arrumação de maçãs e garrafas de vinho, “os obriga a ser belos, a significar o mundo todo, toda a felicidade, toda a glória...” (Rilke, 2006: 54)

Cézanne considerava a pintura como parte de sua própria existência, bem como a representação de um importante ponto de vista acerca da paisagem pictórica. Esta compreensão formulada por Maurice Merleau-Ponty (1945/1980: 115) reconheceu o lugar de um conhecimento sensível, em uma tradição cujos fios ligam intimamente a imaginação à própria natureza. Para aquele filósofo, Cézanne superou o método impressionista ao tentar representar o objeto através da atmos-

fera. Nesse sentido, compreende-se as palavras do pintor, através das quais suas pinturas desvelam-se como parte da natureza.

O problema da perspectiva é central na arte de Cézanne, sua fidelidade para com o fenômeno mostra que “a perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica” (Merleau-Ponty, 1945/1980: 117). O pintor expõe essa situação pela deformação da perspectiva, na qual os objetos aparecem em uma nova ordem. Cézanne chamava de “motivo” a paisagem em sua plenitude absoluta. A paisagem vivida é o motivo; tanto a razão quanto o tema da pintura. A motivação do gesto do pintor não é baseada nas regras da perspectiva, mas reside na totalidade da paisagem (p. 119).

Para Merleau-Ponty, o olhar do artista deve-se mais à encarnação que ao espírito. Seu corpo manipula um meio específico que o possibilita compreender os significados apreendidos pela percepção. Destarte, cada pessoa é única e cada um terá seu próprio “estilo” de relacionar seu corpo com o campo perceptivo. O estilo remete àquilo que há de particular no ser, trata-se de uma maneira de estar em situação (Merleau-Ponty, 1945/1999: 439). A ideia de estilo não desdobra uma concepção individualista, mas um sentido particular no interior da vida social. Cézanne “germinava” com a paisagem, dizia-se. O mesmo termo sublinhado por Merleau-Ponty em seu ensaio a “Linguagem indireta e as vozes do silêncio” (1952/1989: 100), o qual indica o momento fecundo da criação: “é necessário que haja ocorrido este momento fecundo em que germina à superfície de sua experiência, em que um sentido operante e latente assume os emblemas que

vão liberá-lo e torná-lo maneável para o artista e ao mesmo tempo que acessível aos outros.”

Ao considerar o processo perceptivo como um encontro com significados, Paul Crowther (1982) afirmou que as coisas se imprimem sobre o corpo como presenças sensoriais, designadas “emblemas” por Merleau-Ponty. Os emblemas não são apenas imagens mentais ou construção mental sobre dados, mas significados inerentes à própria encarnação. Desta afirmação resultam duas noções: 1) a percepção é criativa porque o corpo, ao articular o mundo conforme significados, remete o sujeito a sua vida passada e futura; 2) o corpo opera entre as coisas e as pessoas de modo pré-reflexivo. Quando a percepção encontra um significado imediatamente incompreensível, mas que exige sua preservação e articulação, está-se diante de um “ponto de decolagem” da criação artística – *take-off point for artistic creation* (Crowther, 1982: 141). O pintor captura as premissas que a visão profana esquece, o corpo operante dá continuidade ao processo de significação, originado na percepção e unificado na forma concreta (p. 146).

No caso de Cézanne, segundo Merleau-Ponty (1945/1980: 119): “Tratava-se, esquecida toda a ciência, de recuperar por meio destas ciências a constituição da paisagem como organismo nascente”. Para tanto, seria necessário ligar todas as vistas parciais, reconstituindo a totalidade original da experiência da paisagem. Cézanne explicava que a paisagem não deveria ter seus limites nem muito alto nem muito baixo, mas “trazida viva numa rede que nada deixa passar”. “A paisagem – dizia Cézanne – se pensa em mim e sou sua consciência” (citado em Merleau-Ponty, 1980: 119).

O artista pinta porque o mundo gravou nele as cifras do visível, concluiria Merleau-Ponty (1964: 28), em *O olho e o espírito*: “É a própria montanha que, lá de longe, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar”. A paisagem é para o artista um “acontecimento”, como definiu Lyotard (2000: 36), como se o monte Santa Vitória estivesse se jogando contra Cézanne, “dando-lhes golpes com matéria cromática”, aos quais o pintor responde com toques de tinta. O contato da carne do pintor e da carne do mundo indica “o caminho singular por onde se explora aqui uma nuvem de pensamento cujo nome é monte Sainte-Victoire”. Desta feita, na apreensão merleau-pontyana de Cézanne, a pintura não é evocação de valores táteis (como queria Berenson), mas, inversamente, ela “dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível” (Merleau-Ponty, 1964: 27). Cézanne havia dito a Émile Bernard: “A natureza e a arte não são diferentes”.

6. A Fenomenologia e a Imaginação da Natureza

O objetivo central deste artigo foi estabelecer algumas ligações acerca do conhecimento sensível, ainda que de modo não exaustivo, recolhendo referências diretas ou indiretas na história da arte. Na relação do artista com a natureza, mediada pela imagem pictórica, enfatizou-se os tramites da imaginação desde a morfologia da natureza em Goethe, a observação das nuvens em Constable, a consciência da montanha em Cézanne, para atingir a concepção estética de Merleau-Ponty. Nas curvas desse caminho, encontram-se indícios de um procedimento fenomenológico, não

obstante, a fundação da fenomenologia filosófica datar do início do século XX. Não se trata de um estudo minucioso da poética de cada um daqueles artistas, tampouco de avançar na profundidade do pensamento filosófico, apenas registrar algumas conexões que parecem fundamentais para uma abordagem estética fenomenológica.

A fundação da filosofia fenomenológica situa-se no desenvolvimento das proposições de Edmund Husserl (1859-1938), a partir do livro intitulado *Investigações lógicas*, de 1901 (Spiegelberg, 1971; Moreira, 2002; Bello, 2006). Spiegelberg (1971) refere-se a “movimento fenomenológico” devido ao fato de não se tratar de uma filosofia acabada em seu corpo teórico, mas de um mover-se (*moving*), a partir do qual, vertentes desdobram-se em ritmos diferentes e direções diversas. Lyotard (1986: 9-12) diria que a fenomenologia “germinou durante a crise do subjetivismo e irracionalismo (fim do século XIX, princípios do XX)”, seu significado é histórico e não determinável de uma vez por todas, porque é sempre inacabado e seu destino ramificado entre os autores, por exemplo, Heidegger e Fink, Merleau-Ponty e Ricoeur, Edith Stein e Ales Bello, Vicente Ferreira da Silva e Washington Vita, entre outros.

Não obstante a diversidade, as correntes pertinentes ao movimento são aquelas que mantêm a tarefa da fenomenologia, qual seja: “a investigação descritiva dos fenômenos, objetiva e subjetivamente, em suas mais complexas extensão e profundidade” (Spiegelberg, 1971: 2). Obrigatoriamente, essa investigação deverá seguir um método intuitivo, no sentido de estruturas essenciais, a partir de uma suspensão dos julgamentos (a redução). Na atitude natural, somos colocados no

mundo como existente, ao passo que ao praticar a suspensão dos julgamentos assume-se a atitude fenomenológica, modificando-se a relação com o mundo. A redução fenomenológica, sintetizou Lyotard (1986: 55), “não significa de modo algum interrupção deste entrelaçamento, mas apenas pôr fora de circuito a alienação, por meio da qual me apreendo mundano e não transcendental”.

Com a referência ao método de observação de Constable, indica-se uma forma de conhecimento sensível distante dos quadros do pensamento fenomenológico. Não obstante, sua retomada por estudiosos contemporâneos evidencia a contribuição que aqueles procedimentos do artista, diante da natureza, propiciam uma operação mental e sensível capaz de trazer para a imaginação elementos fundamentais da dinâmica natural que o pensamento racional deixaria escapar. John Thornes (2008) estuda “estética ambiental” recorrendo aos artistas que procederam conforme o engajamento com o mundo natural, sejam as obras de arte representacionais, não-representacionais, ou performáticas, desde John Constable e Paul Cézanne até Richard Long e Andy Goldsworthy. Em suas palavras, um projeto artístico “é uma combinação potente do ambiente físico natural e a imaginação do artista, ao final das contas, do espectador” (Thornes, 2008: 401).

A abordagem fenomenológica recorre ao trabalho dos artistas para refletir sobre o engajamento vital na natureza e na sociedade, intensificando os debates promovidos por autores como Arnold Berleant e Tim Ingold, a partir de bases fenomenológicas tais como Merleau-Ponty e Heidegger, sobre um conhecimento integral da experiência humana. Como afirmou Berleant (1992),

a apreciação do ambiente não se limita ao olhar, mas ao movimento vivo de todo o corpo, à participação do observador em uma estética do engajamento.

Mais direto foi o caminho que nos conduziu a Goethe. A aproximação da fenomenologia de Husserl e a correspondência de autores do movimento fenomenológico com o método de conhecimento goethiano não é colocada em dúvida na história do movimento fenomenológico, não obstante, sem lhe reconhecer um lugar fundamental (Spiegelberg, 1971: 8). Goethe foi situado na origem da fenomenologia por autores tais como Hedwig Conrad-Martius e Ludwig Binswanger. Dentre aqueles nos quais a presença do pensamento de Goethe é nuclear está Fritz Heinemann (1934), notadamente em um artigo intitulado “Goethe’s phenomenological method”. Contudo, a abordagem morfológica e o movimento fenomenológico mantêm um movimento de aproximação e afastamento, a despeito das correspondências diretas entre Goethe e Husserl (Simms, 2005).

Desde a organização dos escritos científicos de Goethe realizada por Rudolf Steiner, entre 1884 e 1897, até as últimas décadas do século passado, veio a lume uma diversidade de pesquisas em instituições da Europa e dos Estados Unidos (e.g. Seamon & Zajonc, 1998; Amrine et al., 1987), bem como em traduções dos escritos científicos para o inglês (Miller, 1988), para o português (Molder, 1993), para o espanhol (Meca, 2007). Tais pesquisas têm demonstrado muito interesse nas áreas naturais e ambientais, em referências mar-

cantes à fenomenologia².

A compreensão por meio da qual o mais importante é aceitar que o fenômeno contém sua própria teoria e que não se deveria buscar seu entendimento fora dele, como Goethe tenta fazer diante do azul do céu, dispõe o processo do conhecimento em íntima relação sujeito-objeto, em uma perspectiva crítica no início do século XIX. Nesse âmbito, está-se trabalhando no campo de “visões fenomenológicas”, para retomar as palavras de Moritz Geiger (1958), e não estritamente do movimento fenomenológico husserliano. Trata-se de uma forma de conhecimento que consista em um conjunto de práticas, sinteticamente distribuídas em três características básicas: (1) deter-se e investigar os fenômenos; (2) tais fenômenos não são apreendidos em sua condição individual ou acidental, mas em seus “momentos essenciais”; (3) a essência não deve ser apreendida por dedução, nem por indução, senão por intuição. A esses procedimentos, Geiger (1958: 95) acrescenta a relevância da imaginação do pesquisador em sua potencialidade de visualizar as diversas facetas do fenômeno e projetar suas formas no desenvolvimento histórico.

A vinculação aos fenômenos pode ser encontrada em autores que reviram a fenomenologia pura de Husserl, tais como Heidegger e Merleau-Ponty. Conforme considerou David Seamon

2 Veja-se, por exemplo, Bockemuehl e Sombart (1992) e o volume especial de *Janus Head* (vol. 8, n. 1, 2005) dedicado ao “Delicado empirismo de Goethe”, sob edição de Bill Bywater & Craig Holdrege. No Brasil, foram lançadas proposições no âmbito da geografia e da agronomia, notável nos textos recolhidos por Andreas Attila Miklós (2001), nos quais a paisagem e a trama social são compreendidas em uma mesma unilateralidade processual constituída por um processo histórico dissociativo. No campo da investigação social, Allan Kaplan (2005) procura entrelaçar o método de Goethe com a psicologia no campo da percepção entre a observação empírica e a estética no estudo das organizações.

(1998: 9): “fenomenólogos existenciais podem encontrar muitos pontos metodológicos similares com a ciência goethiana”. Mais longe, poderemos encontrar referências fundamentais de Goethe na hermenêutica de Hans-Georg Gadamer. Bortoft (1986: 28) conduziu a leitura de Goethe a um debate acerca da compreensão dos fenômenos e da concepção de unidade, as quais dialogam tanto com a crítica husserliana ao dualismo cartesiano quanto com o conceito de “pertencer junto” (*belonging together*) em Heidegger, uma unidade sem unificação.

Há um duplo movimento de retomada e fundamentação histórica do pensamento fenomenológico por meio das práticas artísticas. Os filósofos encontram na arte passada uma forma de conduzir o pensamento contemporâneo, ao mesmo tempo, localiza-se a própria arte como fundamento de correntes filosóficas. Por meio desse movimento, Cézanne constituiu-se como referência decisiva para a fenomenologia francesa. Forrest Williams (1954) percorreu essa indicação ao explorar a conexão entre esse artista e o desenvolvimento filosófico, especialmente notável no plano histórico, na reação ao moderno subjetivismo. Desta feita, para além dos autores franceses, haveria correspondências indiretas nas práticas artísticas e nos debates epistemológicos, donde se depreende a comunicação entre a esfera da sensibilidade e a esfera do conhecimento. A pintura de Cézanne avança das aparências para as próprias coisas, distingue-se do impressionismo porque não aceita a arbitrariedade impressa na retina, ele procura olhar mais próximo e reflexivamente, distinguindo-se, por exemplo, de seu mentor Camille Pissarro; não descobre impressões,

não se detêm nas aparências do fenomenalismo, mas visa ao objeto aparecendo (Williams, 1954: 486).

As implicações da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty com a pintura de Cézanne são bem conhecidas e há muito debatidas entre pesquisadores de diversas áreas. Dessa aproximação, resulta a afirmação de João Frayze-Pereira (2004: 24) sobre pensamento de Merleau-Ponty ser “estético de ponta a ponta”: porque é elaborado “por uma reflexão sobre a experiência originária do sensível”, por meio da qual encontrou na arte moderna a deiscência do ser. Nas páginas de *O olho e o espírito*, lê-se: “Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: aproxima-se dele somente pelo olhar, abre-se sobre o mundo” (Merleau-Ponty, 1964: 17).

Esta concepção estética foi resumida na série de conferências pronunciadas na *Radio France*, em 1948. Cézanne está no centro daquilo que historiadores franceses chamariam de uma “viragem mental”, a qual Merleau-Ponty compreende como a passagem do pensamento clássico para o pensamento moderno, notável na distinção entre o espaço homogêneo, das coisas identificáveis em três dimensões, e o espaço heterogêneo, em uma estrutura não rígida, na qual os objetos perdem a identidade absoluta com eles mesmos, “onde forma e conteúdo estão como que baralhados e mesclados” (Merleau-Ponty, 1948/2004: 11). Cézanne não seguiu os cânones clássicos, na concepção da perspectiva geométrica, desenhando primeiro o esquema espacial do objeto para depois preenchê-lo com cores. Ele desenhava ao pintar:

nem no mundo percebido, nem no quadro que o exprime, o contorno e a forma do objeto são estritamente distintos da cessação ou da alteração das cores, da modulação colorida que deve conter tudo... [...] Cézanne quer gerar o contorno e a forma dos objetos como a natureza os gera diante de nossos olhos: pelo arranjo de cores.” (Merleau-Ponty, 1948/2004: 12)

Na pintura clássica, o espectador não participa, não está engajado na natureza. Para o filósofo, nessa paisagem pictórica o olhar desliza sem asperezas, ao passo que na pintura moderna, com a retomada da percepção na experiência vivida, observa-se “o nascimento da paisagem diante de nossos olhos”:

o sentimento de um mundo em que jamais dois objetos são vistos simultaneamente, em que entre as partes do espaço, sempre se interpõe o tempo necessário para levar nosso olhar de uma a outra, e que o ser portanto não está determinado, mas aparece ou transparece através do tempo. (Merleau-Ponty, 1948/2004: 15)

Assim, das trilhas que percorremos, uma verdade liga o filósofo francês Merleau-Ponty e o poeta alemão Wolfgang von Goethe. Naquele programa de rádio, o filósofo afirmou que quando se está situado no pensamento clássico, considerando as diferentes qualidades dos objetos, a unidade da coisa percebida permanece misteriosa. Pois, ao fragmentar-se o mundo entre os diferentes sentidos, a visão, a audição, o olfato, o tato, a gustação, entre outros, reduzidos a dados objetivos transmitidos ao cérebro em suas especialidades e de modo isolado, não se compreende a vital correspondência dos sentidos. Para Merleau-Ponty, Goethe propusera a compreensão de uma totalidade em um processo de significação afetiva, colocando em correspondência todos os sentidos (Merleau-Ponty, 2004: 20) A cor de um tapete

ou de uma parede configuram uma atmosfera moral, sons podem equivaler a temperaturas e assim por diante.

A unidade da coisa não se encontra por trás de cada uma de suas qualidades: ela é reafirmada por cada uma delas, cada uma delas é a coisa inteira. Cézanne dizia que devemos poder pintar o cheiro das árvores. (Merleau-Ponty, 1948/2004: 15)

Nessa vereda, a proposição de um conhecimento sensível, nas breves referências colhidas dos séculos XIX e XX, possibilitam situar um procedimento fundamental para muitos artistas e intelectuais. Trata-se da correlação entre corpo-imagem-ambiente, em um entrelaçamento da participação do ser no mundo e da atividade imaginativa (Andriolo, 2018). A proposta de recolher alguns elementos da história da arte possibilitou vislumbrar o conhecimento sensível e apontar suas possíveis contribuições para a pesquisa atual, não apenas nas ciências ambientais, mas sobre o que é próprio da dimensão estética na produção do conhecimento. Essa abordagem é crítica à dissociação das partes e reivindica a participação integral. A imaginação da natureza não se limita a representar uma imagem do ambiente, bem como não fixa um conteúdo específico do percebido. Busca-se acolher o que é próprio do vivido na imaginação por meio da participação do sujeito na relação com o objeto do conhecimento. Trata-se, portanto, do movimento da percepção em unidade com o fenômeno; um encontro.

7. Agradecimentos

Agradeço aos professores Leny Sato (IP/USP), Sylvia Leser de Mello (IP/USP), Bader Burihan Sawaia (PUC/SP), Marcos Ferreira Santos (FE/USP) e Annateresa Farbis (ECA/USP), pela leitura preliminar. Especialmente, ao professor Marco Garaude Giannotti (ECA/USP) pelo estímulo decisivo. À Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo, FAPESP (Programa Regular de Auxílios a Pesquisa, 2016/20164-6).

Referências Bibliográficas

- Amrine, F., Zucker, J.F., Wheeler, H. (1987). *Goethe and the sciences: reappraisal*. Dordrecht (Holand): D. Reidel Publishing Company.
- Andriolo, A. (2011). "Metamorfoses do olhar na viagem de Goethe à Itália" em *ArtCultura, Uberlândia*, 13(23), 114-127.
- Andriolo, A. (2018). "O fenômeno da imagem em psicologia social: algumas configurações" em *Psicologia USP*, 29(1), 18-30.
- Badt, K. (1950). *John Constable's clouds*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bätschmann, O. (2002). "Carl Gustav Carus (1789-1869): physician, naturalist, painter, and theoretician of landscape painting" em Carus, C.G. (2002). *Nine letters on landscape painting* (pp. 1-73). Los Angeles: Getty Research Institut.
- Bello, A. (2006). *Introdução à Fenomenologia*. Bauru: EDUSC.
- Berleant, A. (1991). *Art and engagement*. Philadelphia: Temple University Press.
- Berleant, A. (1992). *The aesthetics of environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Bockemuehl, J., Sombart, N. (1992). *Awakening to landscape*. Zurich/Freiburg: Freiburg Graphische Betriebe.
- Bortoft, H. (1986). *Goethe's scientific consciousness*. Kent (England): Institute for Cultural Research.
- Carus, C.G. (2002). *Nine letters on landscape painting*. Los Angeles: Getty Research Institute.

- Cézanne, P. (1992). *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes.
- Costa Lima, L. (1989). *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2 ed. São Paulo: Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Crary, J. (1988). "Techniques of the observer" em *October*, 45, 1-35.
- Crowther, P. (1982). "Merleau-Ponty: perception into art" em *The British Journal of Aesthetics*, 22(2), 138-149.
- Frayze-Pereira, J.A. (2004). "A dimensão estética da experiência do outro" em *Pro-posições*, 15(1), 19-26.
- Geiger, M. (1958). *Problemática da estética e a estética fenomenológica*. Salvador: Livraria Progresso.
- Giannotti, M. (1993). "Apresentação" em Goethe, J.W. (1993). *Doutrina das Cores*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 11-33.
- Goethe, J.W. (2007). *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Tecnos.
- Goethe, J.W. (2005). *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imprensa Oficial / Humanitas.
- Goethe, J.W. (1993). *A metamorfose das plantas*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Lisboa.
- Goethe, J.W. (1993). *Doutrina das Cores*. São Paulo: Editora Nova Alexandria.
- Heinemann, F. (1934). "Goethe's phenomenological method" em *Philosophy*, IX, 67-81.
- Kaplan, A. (2005). *O processo social e o profissional de desenvolvimento: artistas do invisível*. São Paulo: Instituto Fonte para o Desenvolvimento Social / Ed. Peirópolis.
- Kern, M.L.B. (2006) "Imagem manual: pintura e conhecimento" em Fabris, A., Kern, M.L.B. *Imagem e Conhecimento* (pp. 15-29). São Paulo: Edusp.
- Liotard, J-F. (1986). *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70.
- Liotard, J-F. (2000). *Peregrinações: lei, forma, acontecimento*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Lowe, D.M. (1986). *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Meca, D.S. (2007). "Introdución" em Goethe, J.W. (2007). *Teoría de la naturaleza* (pp. XI-XLVII). Madrid: Tecnos.
- Merleau-Ponty, M. (1980). "A dúvida de Cézanne" em *Textos escolhidos* (pp. 113-126). São Paulo: Abril Cultural.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fonte.
- Merleau-Ponty, M. (1989). "A linguagem indireta e as vozes do silêncio" em *Textos selecionados* (pp. 89-123). São Paulo: Nova Cultural.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Miklós, A.W. (2001). *A dissociação entre homem e natureza: reflexos no desenvolvimento humano*. Botucatu: Associação Brasileira de Agricultura Biodiâmica; São Paulo: Antroposófica.
- Molder, M.F. (1993). "Introdução" em Goethe, J.W. (1993). *A metamorfose das plantas* (pp. 9-31). Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Lisboa.
- Moreira, D.A. (2002). *O método fenomenológico na pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- Nunes, B. (1985). "Visão romântica" em Ginzburg, J. (1985). *Romantismo* (pp. 51-64). 2 ed. São Paulo: Perspectiva.
- Rilke, R.M. (2006). *Cartas sobre Cézanne*. 5 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Seamon, D. (1998). "Goethe, Nature, and Phenomenology: an introduction" em Seamon, D, Zajonc, A. (1998). *Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature* (pp. 1-14). New York: State University of New York Press.
- Serullaz, M. (1989). *O impressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Spiegelberg, H. (1971). *Phenomenological movement: a historical introduction*. 2 ed. Boston/London: Martinus Nijhoff / The Hague.
- Steiner, R. (2000). *Nature's open secret: introductions to Goethe's scientific writings*. Anthroposophic Press: Great Barrington.
- Thornes, J.E. (2008). "A rough guide to environmental art" em *Annual Review of Environment and Resources*, 33, 391-411.
- Williams, F. (1954). "Cézanne and the French phenomenology" em *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 12(4), 481-492.

