

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
CENTRO DE DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL - CDS

ARTE E NATUREZA:
uma experiência de sensibilização ambiental por meio da arte

Autora: Dulcinéia S. Schunck

Orientador: Doutor Othon Leonardos

Tese de Doutorado

Brasília-DF, agosto de 2006

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
CENTRO DE DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL - CDS

ARTE E NATUREZA:
uma experiência de sensibilização ambiental por meio da arte

Autora: Dulcinéia S. Schunck

Tese de Doutorado submetida ao Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Doutor em Desenvolvimento Sustentável.

Aprovada por:

Prof. Doutor Othon Leonardos (Universidade de Brasília) - Orientador

Profa. Doutora Márcia Metran de Mello (Universidade Católica de Goiás)

Profa. Doutora Laís Mourão Sá (Universidade de Brasília)

Prof. Doutor Jaime Gonçalves Almeida (Universidade de Brasília)

Prof. Doutora Vera Lessa Catalão (Universidade de Brasília)

Brasília-DF, agosto de 2006

SCHUNCK, DULCINÉIA S.

Arte e natureza: uma experiência de sensibilização ambiental por meio da arte, 322 p., 297 mm, (UnB-CDS, Doutor, 2006).

Tese de Doutorado - Universidade de Brasília. Centro de Desenvolvimento Sustentável.

1. Arte

3. Educação Ambiental

I. UnB-CDS

2. Natureza

4. Sustentabilidade

II. Título (série)

É concedida à Universidade de Brasília permissão para reproduzir cópias desta tese e emprestar ou vender cópias somente para propósitos acadêmicos e científicos. O autor reserva outros direitos de publicação e nenhuma parte desta tese de doutorado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor.

Dulcinéia Schuck Schunck

Para

Yana, semente

Sarthy, luz em meu caminho

Artur, Vítor, Augusto, Luan e Mariana

Arlindo e Marina (*in memoriam*)

Agradecimentos

À FAU/UnB devo a licença que possibilitou minha dedicação exclusiva ao doutorado; ao Centro de Desenvolvimento Sustentável da UnB, a preciosa oportunidade; à Escola de Extensão da Unb e à Escola da Natureza, do Governo do Distrito Federal, representada pelo diretor Estevão Monti, o apoio recebido na realização do trabalho de campo.

Aos professores Othon Leonardos e Laís Mourão Sá, agradeço a orientação, o respeito e a amizade. Uma menção especial ao professor João Nildo de Souza Vianna, pela solidariedade e incentivo. Aos professores do CDS, pela rica convivência acadêmica.

Aos funcionários do CDS e da FAU/UnB, pela prestatividade e atenção.

Sou grata ao professor e arquiteto Jaime Almeida (FAU/UnB) e ao artista Bené Fonteles que, por meio de uma salutar troca de idéias, ajudaram-me a pensar o objeto de pesquisa aqui apresentado. À professora Raquel Blumenschein, por abrir portas. Também gostaria de registrar que a utilização da metodologia heurística foi sugerida por Luciana Aires Mesquita.

Agradeço aos participantes do curso Arte e Natureza, que me ajudaram a transformar a teoria em prática. Foram eles: Adriana dos Santos, Célia Inês Luchese Marques, Clarice Valadares Duraes, Elza Cristina Castro Ribeiro, Gerson Tobias Borges, Laís Mourão Sá, Larissa Maly, Lila Rosa Sardinha Ferro, Patrícia Mazoni Cavalcanti, Paulo César Mendes Ramos, Roberta Callaça Gadioli Farage, Ronaldo de Moraes Antunes, Rosana Gonçalves da Silva, Sâmara Arbex, Stefania Montiel, Sumaya Cristina Dounis, Tarcila de Castro e Silva Machado (Sushma), Tércia Ataíde França Teles, Vanusa Cruz de Freitas Braga, Walquíria Tavares Matias e seu filho Lucas Matias.

Um agradecimento especial para Lila Rosa Sardinha Ferro, que me ajudou a esculpir o texto.

Resumo

Arte e Natureza: uma experiência de sensibilização ambiental por meio da arte trata de uma viagem no tempo, que apresenta visões de natureza e representações artísticas em diferentes contextos culturais, fazendo-as emergir e atualizar-se no imaginário das pessoas que participaram da experiência prática de sensibilização ambiental.

Um retorno ao passado é necessário para um entendimento mais amplo de nossas interações com a natureza hoje. Não se trata, porém, de uma historiografia da arte. A expressão visual é suporte para estudos de cunho ambientalista, no qual o tempo de longa duração e o tempo de curta duração conectam-se e entrecruzam suas significações.

O diálogo proposto entre arte e natureza, teoria e prática, passado e presente, universalidade e subjetividade, palavra e imagem, pontua o processo vivo da investigação heurística, evidenciando que a arte é um meio transversal de sensibilização e diálogo, apropriado à Educação Ambiental.

A experiência descrita serve de referência teórica e prática para educadores e profissionais que pretendem desenvolver caminhos criativos nesse âmbito da pesquisa educativa.

Abstract

Art and Nature: an experiment of environmental sensitivity by means of art encompasses a journey through time, which presents visions of nature and artistic representation in different cultural contexts, making them emerge and keeping them up-to-date in the imagination of the people who took part in the practical experiment of environmental sensitivity.

A reference to the past is necessary for a wide-ranging understanding of our present interactions with nature. Nevertheless, this work does not represent a historic study of art. The visual expression becomes a support for environmental studies, in which there is a connection between both long and short duration and an interaction between their meanings.

The proposed dialog between art and nature, theory and practice, past and present, universality and subjectivity, word and image, stresses the living process of heuristic investigation, highlighting that art is a transversal mean of sensitivity and dialog suitable for Environmental Education.

The described experiment serves as both theoretical and practical reference to teachers and professionals who intend to develop creative ways within the ambit of educative research.

Résumé

Art et Nature: une expérience de sensibilisation ambientale à travers l'art traite d'un voyage dans le temps, qui présente des visions de la nature et des représentations artistiques dans des différents contextes culturels, en les faisant émerger et s'actualiser dans l'imaginaire des gens qui ont participé à l'expérience pratique de sensibilisation ambientale.

Il faut faire un retour au passé pour avoir une compréhension plus ample de nos interactions avec la nature aujourd'hui. Il ne s'agit pas, pourtant, d'une historiographie de l'art. L'expression visuelle est un support pour les études de caractère ambientale auquel le temps de longue durée et le temps de courte durée se connectent et entrecroisent ses significations.

Le dialogue proposé entre art et nature, théorie et pratique, passé et présent, universalité et subjectivité, parole et image, ponctue un processus vivant d'investigation heuristique, qui démontre que l'art est un moyen transversal de sensibilisation et dialogue, approprié à l'Éducation Ambientale.

L'expérience décrite sert comme référence théorique et pratique pour les éducateurs et professionnels qui ont l'intention de développer des chemins créatifs dans le champ de la recherche éducative.

SUMÁRIO

	Pg.
LISTA DE FIGURAS.....	ix
INTRODUÇÃO.....	15
1. A PRIMEIRA ESTAÇÃO: EVOCANDO AS RAÍZES.....	37
1.1. A Memória Viva da Pedra.....	37
1.2. Oficina 1 - Raízes Minerais.....	44
2. A SEGUNDA ESTAÇÃO: APRENDENDO COM A NATUREZA.....	58
2.1. A Natureza como Escola.....	59
2.2. Oficina 2 - Árvore.....	70
3. A TERCEIRA ESTAÇÃO: FLUINDO COM A ÁGUA.....	86
3.1. Natureza e Arte - Contemplare e Meditare.....	88
3.1.1. Pintura Zen.....	93
3.1.2. Mandalas.....	95
3.2. Oficina 3 - Água.....	101
4. A QUARTA ESTAÇÃO: SOLTANDO OS BICHOS.....	115
4.1. Bichos são Gente.....	116
4.2. Oficina 4 - Trocando de Pele.....	122
5. A QUINTA ESTAÇÃO: HUMANIZANDO A NATUREZA.....	136
5.1. Natureza como Idéia, Arte como Mimese.....	139
5.2. Oficina 5 - Re-Aprendendo a Ver.....	154
5.3. Oficina 6 - Tudo vem na Estação Certa.....	160
5.4. Encontro7- Re-Encantando o Olhar	166
5.5. Oficina 8 - Enfrentando as Sombras.....	179

6. A SEXTA ESTAÇÃO - DIALOGANDO COM O IMAGINÁRIO.....	187
6.1. Um Reino que não é deste Mundo.....	188
6.2. Oficina 9 - Bricolagem.....	201
7. A SÉTIMA ESTAÇÃO - RE-MATERIALIZANDO O MUNDO.....	212
7.1. A Natureza como Objeto de Estudo.....	213
7.2. Oficina 10 - Da Parte e do Todo.....	223
8. A OITAVA ESTAÇÃO - CONSOLIDANDO CONCEITOS.....	236
8.1. Razão e Emoção.....	236
8.2. Oficina 11 - Memórias do Lixo.....	245
9. A NONA ESTAÇÃO - GIRANDO O ANEL.....	257
9.1. Complexus.....	259
9.2. Oficina 12 - A Mandala do Sujeito Ecológico.....	292
9.3. Gestos Finais.....	304
10. CONCLUSÕES.....	309
11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	316

LISTA DE FIGURAS

	Pg.
Figura 1 - <i>Pintura parietal paleolítica</i>	37
Figura 2 - <i>Preparo dos materiais</i>	46
Figura 3 - <i>Prática de pintura mineral</i>	49
Figura 4 - <i>Díptico. Laís</i>	50
Figura 5 - <i>Interconexões. Vanusa</i>	51
Figura 6 - <i>Túnel do tempo. Clarice</i>	52
Figura 7 - <i>Raízes. Clarice</i>	52
Figura 8 - <i>Cavalo. Sâmara</i>	53
Figura 9 - <i>Onça. Sâmara</i>	54
Figura 10 - <i>Janela. Roberta</i>	55
Figura 11 - <i>Cena de caça nos pântanos</i>	67
Figura 12 - <i>A árvore e a velha senhora. Larissa</i>	75
Figura 13 - <i>A chuva e as sementes. Larissa</i>	75
Figura 14 - <i>Carta enigmática. Rosana</i>	76
Figura 15 - <i>Aconchego. Vanusa</i>	77
Figura 16 - <i>Árvore meio-mulher. Stefânia</i>	78
Figura 17 - <i>Memória da árvore. Sushma</i>	80
Figura 18 - <i>Espelho. Lila</i>	82
Figura 19 - <i>Círculo yin-yang</i>	92
Figura 20 - <i>Pintura tradicional zen</i>	94
Figura 21 - <i>Pintura zen contemporânea</i>	94
Figura 22 - <i>Monges budistas executando uma mandala de areia</i>	96
Figura 23 - <i>Visão tridimensional da mandala/simulação digital</i>	98
Figura 24 - <i>Concha nautilus</i>	99
Figura 25 - <i>A água e o tempo</i>	101
Figura 26 - <i>Pintura no prato. Stefania</i>	105
Figura 27 - <i>Paulo preparando sua paleta natural</i>	105
Figura 28 - <i>Chuva. Paulo</i>	109
Figura 29 - <i>Díptico. Rosana</i>	110

Figura 30 - <i>Terra e água</i> . Lila	113
Figura 31 - <i>Pássaros</i> . Sâmara	113
Figura 32 - <i>Sem título</i> . Sâmara	114
Figura 33 - <i>Máscara cara grande</i> . Tribo Tapirapé	118
Figura 34 - <i>Banquete natural</i>	123
Figura 35 - <i>Banquete natural</i> (detalhe)	123
Figura 36 - <i>Artesania</i>	125
Figura 37 - <i>Onça</i> . Rosana	127
Figura 38 - <i>Águia</i> . Lila	127
Figura 39 - <i>Beija-flor</i> . Sâmara	128
Figura 40 - <i>Peixe</i> . Clarice	129
Figura 41 - <i>Borboleta</i> . Stefania	130
Figura 42 - <i>Barca</i> . Tércia	131
Figura 43 - <i>Berço das sementes</i> . Elza	132
Figura 44 - <i>Cavalo</i> . Ronaldo	133
Figura 45 - <i>Cobra</i> . Célia	133
Figura 46 - <i>Afresco do toureiro</i>	139
Figura 47 - <i>Cratera ática</i>	141
Figura 48 - <i>Cratera ática (Detalhe)</i>	141
Figura 49 - <i>Evolução da figuração humana</i>	145
Figura 50 - <i>Vitória de Samotrácia</i>	153
Figura 51 - <i>Taça/rosto</i> . Walquíria	156
Figura 52 - <i>Taça</i> . Célia	156
Figura 53 - <i>Escrita invertida</i> . Elza por Walquíria	157
Figura 54 - <i>Menina</i> . Egon Schiele	158
Figura 55 - <i>Menina</i> . Rosana	158
Figura 56 - <i>Pinha</i> . Adriana	161
Figura 57 - <i>Mão</i> . Célia	161
Figura 58 - <i>Stefania</i> por Stefania	161
Figura 59 - <i>Lila</i> por Lila	161
Figura 60 - <i>Clarice</i> por Roberta	161
Figura 61 - <i>Stefania</i> por Stefania	162

Figura 62 - <i>Larissa</i> por Larissa	162
Figura 63 - <i>Mandala</i> . Obra coletiva	170
Figura 64 - <i>Segredos vegetais I</i>	171
Figura 65 - <i>Segredos vegetais II</i>	171
Figura 66 - <i>Lagarta</i> . Obra coletiva	171
Figura 67 - <i>Prática</i>	172
Figura 68 - <i>Mandala</i>	172
Figura 69 - <i>Estudo</i> . Paulo	174
Figura 70 - <i>Flor</i> . Sumaya	177
Figura 71 - <i>Flor</i> . Sâmara	177
Figura 72 - <i>Interferência</i> . Gerson	177
Figura 73 - <i>Fazer fazendo</i>	177
Figura 74 - <i>Frottage</i> . Dulce e Gérson	178
Figura 75 - <i>Frottage-flor</i> . Clarice	178
Figura 76 - <i>Pigmentos Naturais</i>	178
Figura 77 - <i>Obra da Natureza</i>	178
Figura 78 - <i>Figura-fundo</i> . Sushma	183
Figura 79 - <i>Figura-fundo</i> . Ronaldo	183
Figura 80 - <i>Figura-fundo</i> . Clarice	183
Figura 81 - <i>Figura-fundo</i> . Walquíria	185
Figura 82 - <i>Figura-fundo</i> . Célia	185
Figura 83 - <i>Figura</i> . Sâmara	186
Figura 84 - <i>Fundo</i> . Sâmara	186
Figura 85 - <i>Justiniano e sua corte</i>	195
Figura 86 - <i>Fíbula</i> . Arte lombarda	195
Figura 87 - <i>Placa de bronze dourado</i> . Arte viking	195
Figura 88 - <i>A virgem e o menino com santos</i>	197
Figura 89 - <i>A manhã de Cristo</i>	199
Figura 90 - <i>Contorcionismos</i> . Rosana	204
Figura 91 - <i>Contradições</i> . Célia	205
Figura 92 - <i>Conflito</i> . Paulo	205
Figura 93 - <i>Amadurecimento</i> . Ronaldo	206

Figura 94 - <i>Transformação</i> . Vanusa	207
Figura 95 - <i>Possibilidades</i> . Adriana	207
Figura 96 - <i>Ritmo</i> . Sumaya	208
Figura 97 - <i>Links</i> . Larissa	209
Figura 98 - <i>Expansão</i> . Walquíria	209
Figura 99 - <i>Perspectiva</i> . Vredeman de Vries.....	214
Figura 100 - <i>Ilustrações Botânicas</i> . E. Sweerts	217
Figura 101 - <i>Estudo anatômico de Leonardo da Vinci</i>	218
Figura 102 - <i>A última ceia</i> . Tintoretto	220
Figura 103 - <i>Fruto de Pau-Terra</i>	224
Figura 104 - <i>Desenhos do Pau-Terra</i>	224
Figura 105 - <i>Pau-Terra (detalhe a)</i>	225
Figura 106 - <i>Pau-Terra (detalhe b)</i>	225
Figura 107 - <i>Pau-Terra, semente</i>	225
Figura 108 - <i>Pau-Terra, proporções</i>	225
Figura 109 - <i>Pau-Terra, estrutura</i>	226
Figura 110 - <i>Pau-Terra, síntese geométrica</i>	226
Figura 111 - <i>Padrões Geométricos</i>	226
Figura 112 - <i>Flor</i> . Adriana.....	227
Figura 113 - <i>Pena de Gaviãozinho</i> . Walquíria.....	227
Figura 114 - <i>Análise</i> . Larissa	228
Figura 115 - <i>Síntese</i> . Larissa	228
Figura 116 - <i>Análise</i> . Rosana	229
Figura 117 - <i>Síntese</i> . Rosana	229
Figura 118 - <i>Análise da Flor</i> . Sumaya	230
Figura 119 - <i>Limão</i> . Stefania	230
Figura 120 - <i>Folha</i> . Lila.....	231
Figura 121 - <i>Estrela</i> . Lila	231
Figura 122 - <i>Folha</i> . Elza	232
Figura 123 - <i>Folha</i> . Sâmara	233
Figura 124 - <i>Urucum</i> . Ronaldo	233
Figura 125 - <i>Detalhe</i> . Ronaldo	233

Figura 126 - <i>Tangerina</i> . Vanusa.....	234
Figura 127 - <i>A carroça de feno</i> . John Constable.....	241
Figura 128 - <i>Tempestade de neve</i> . William Turner.....	242
Figura 129 - <i>Viajante diante do mar de nuvens</i> . Caspar Friedrich.....	242
Figura 130 - <i>A poça</i> . Theodore Rousseau.....	243
Figura 131 - <i>Walquíria trabalhando</i>	247
Figura 132 - <i>Paisagem</i> . Célia.....	248
Figura 133 - <i>Lixo ancestral</i> . Larissa.....	250
Figura 134 - <i>Anel</i> . Lila.....	250
Figura 135 - <i>Pássaro</i> . Sumaya.....	251
Figura 136 - <i>Rosa</i> . Sushma.....	252
Figura 137 - <i>Palavras vegetais</i> . Rosana.....	253
Figura 138 - <i>Marionetes</i> . Clarice.....	254
Figura 139 - <i>Quadrado preto sobre fundo branco</i> . Casimir Malevich.....	261
Figura 140 - <i>Regata em Argenteuil</i> . Claude Monet.....	270
Figura 141 - <i>Moint Saint Victoria 2</i> . Cézanne.....	271
Figura 142 - <i>Corvos sobre o milharal</i> . Van Gogh.....	272
Figura 143 - <i>Natureza morta</i> . Juan Gris	275
Figura 144 - <i>Bule de chá</i> . Marianne Brandt.....	277
Figura 145 - <i>Bauhaus</i> . Walter Gropius.....	277
Figura 146 - <i>Escada na Igreja Santa Família</i> . Antoni Gaudi.....	278
Figura 147 - <i>Carnaval</i> . Juan Miró.....	280
Figura 148 - <i>O terapeuta</i> . René Magritte.....	280
Figura 149 - <i>T. 1947-25</i> . Hans Hartung.....	282
Figura 150 - <i>Postes azuis</i> . Jackson Pollock	282
Figura 151 - <i>Tropicália</i> . Hélio Oiticica	284
Figura 152 - <i>Spiral jetty</i> . Robert Smithson.	287
Figura 153 - <i>Sobre o lago prateado</i> . Andy Goldsworthy.....	290
Figura 154 - <i>As cinco peles</i> . Hundertwasser.....	291
Figura 155 - <i>Glu-Glu</i> . Amélia Toledo.....	291
Figura 156 - <i>Ressurgências</i> . Amélia Toledo.....	291
Figura 157 - <i>Tarô-mandala</i>	293

Figura 158 - <i>Célia (e) e Rosana (d)</i>	293
Figura 159 - <i>Conciliação</i> . Adriana.....	294
Figura 160 - <i>Abertura e luz</i> . Vanusa.....	294
Figura 161 - <i>A trilha é cada um</i> . Ronaldo.....	296
Figura 162 - <i>Disponibilidade e articulação</i> . Rosana.....	298
Figura 163 - <i>O louco</i> . Lila.....	299
Figura 164 - <i>Coração</i> . Sushma.....	299
Figura 165 - <i>Re-encantar o olhar</i> . Stefania.....	300
Figura 166 - <i>Quebrar padrões</i> . Sâmara.....	300
Figura 167 - <i>Criatividade e esperança</i> . Clarice.....	301
Figura 168 - <i>Atitude e temperança</i> . Célia.....	301
Figura 169 - <i>Ser guerreiro</i> . Paulo.....	302
Figura 170 - <i>Cartas na mesa</i>	303
Figura 171 - <i>Água</i>	304
Figura 172 - <i>Canto</i>	304
Figura 173 - <i>Brincadeira</i>	305
Figura 174 - <i>Alegria</i>	305
Figura 175 - <i>Pintura</i>	305
Figura 176 - <i>Interação</i>	306
Figura 177 - <i>Piquenique</i>	306
Figura 178 - <i>Mandala no chão</i>	306
Figura 179 - <i>Religare</i>	307
Figura 180 - <i>Fim</i>	307
Figura 181 - <i>O grupo</i>	308

INTRODUÇÃO

Sensibilizar para a vida é a mais elevada meta da educação.

Nietzsche

Perguntas e Hipótese

Arte e natureza: uma experiência de sensibilização ambiental por meio da arte é a descrição de uma viagem no tempo, que buscou responder e articular, ao longo de suas nove estações, as duas perguntas que nortearam esse trabalho.

A primeira pergunta, de fundamentação teórica, foi: qual é a relação que ocorre entre visões de natureza e representações artísticas, em diferentes contextos culturais?

A segunda pergunta, de caráter empírico, foi: qual é a experiência *hic et nunc* que a sensibilização artística é capaz de despertar nas pessoas em relação à natureza?

O propósito dessas perguntas foi demonstrar a hipótese aqui levantada: a arte é um meio transversal de sensibilização e diálogo, apropriado para a Educação Ambiental, capaz de articular diferentes níveis de percepção da realidade, expandindo nossas visões de mundo e natureza.

A Semente e o Todo

Muitas razões me levaram a desenvolver essa pesquisa, mas o impulso que me fez escolher esse caminho foi uma pergunta, formulada pelo professor Cristóvão Buarque no encerramento da aula inaugural da disciplina Economia Ambiental, em janeiro de 2002: *Em meio à crise ambiental e civilizacional em que vivemos, onde foi parar a poesia?*

A pergunta caiu em mim como uma semente em terra fértil, gerando uma ressonância de imagens, associações e indagações em meu ser. Um diapasão a despertar meu próprio som. Talvez, em razão da minha formação de artista plástica e educadora, senti-me tocada por essa pergunta. Acredito que a sincronicidade se estabeleceu porque ética, estética, poesia e arte, dialogam no mesmo núcleo da sensibilidade humana - caminhos milenares a socializar valores de harmonia, convivência e equilíbrio. São princípios fundadores dos novos modos de pensar, sentir e se relacionar, que a crise contemporânea vem suscitando.

A pergunta do professor veio se somar às indagações paralelas, foco de interesse de muitos artistas: como articular arte e ambientalismo? De que maneira podemos participar dessa discussão? Onde e como se situa sua ação?

A *perda da poesia* é uma crítica que recai com freqüência sobre nosso modelo cultural. Remete-se à própria condição da contemporaneidade que, orientada por forças de mercado, deixa de lado os valores essenciais do ser humano. Refere-se à visão de mundo fragmentada e desenraizada, decorrente das práticas civilizatórias. Seu efeito é acumulativo: um anel vicioso que degrada o ser humano que degrada o ambiente que degrada o humano, numa interdependência sem-fim.

Héstia

A dimensão poética da vida tem sua raiz na palavra *poiésis*: criação, produção, confecção. *Poiésis* no sentido de "conduzir ao ser e/ou à existência", ou ainda, potência criativa que guarda o "carácter genésico das interacções criadoras". Na geração dum ser por outro ser, *poiésis* atinge "sua forma biológica consumada" (MORIN, 1997, *Passim*, p. 151 - 152).

Poiésis, aqui, é princípio que está por trás da poesia - expressão criativa da palavra, da arte - expressão criativa da imagem, da natureza - expressão criativa do mistério.

Criar, que vem do latim *creáre*, tem um significado afim: produzir, fazer brotar, fazer crescer. *Creáre* é o princípio fundador de *phúsis*, física, que vem da palavra grega *phúó* - brotar, soprar, significando tanto a substância ou princípio gerador que está por trás de todas as coisas, quanto o processo pelo qual a vida e o cosmos acontecem. *Creáre* também é o princípio gerador de *ars, artis* - arte, palavra latina que significa habilidade natural ou adquirida do criar humano.

Pelos caminhos etimológicos, arte, poesia e natureza comungam raízes comuns. É possível afirmar que a criação artística corresponde a um ramo do processo criativo natural atuando dentro do sujeito, enquanto a natureza é criação no mais elevado estado de arte. Metaforicamente, criar é como a força da semente, em nós e na natureza.

A poesia da vida, que inclui a sensibilidade inspirada, a amorosidade, o cuidado com o outro, a contemplação da beleza, a magia da espiritualidade e a intuição criativa, entre outros, estabelecem relação direta com uma dimensão ética - o *éthos* lunar.

A ética lunar, na definição de Paul Taylor¹, está relacionada ao universo feminino, à morada interior vivida de dentro para fora, ao útero que gera a humanidade.

Na mitologia grega essas forças eram representadas pela deusa Héstia - o fogo da lareira, o coração da casa, o fio de ligação da coletividade e, ainda, o centro da Terra. Sua imagem primordial trata do movimento de retorno para o centro.

¹ Sobre isso, ver Paul Taylor: *A Ética Universal e a Noção de Valor* (in NICOLESCU, 2000, p. 57-81).

A humanidade, regida pelo *ethos* solar, ligado ao espírito dominador de Apolo, que sempre almeja subir mais alto e ir mais longe, que deixa a Terra para aproximar-se do Sol e das estrelas, negligenciou Héstia. Perdemos o sentimento de que a Terra é o nosso lar. "Agora, é preciso a Ecologia, a *ciência doméstica*, para lembrar-nos de tomar conta de nosso planeta, como se, ao ter deixado de ser o centro de nossa atenção, ele tivesse se tornado um fato periférico, algo para usar e jogar fora" (PARIS, 1994, p. 227).

Os valores ligados à Héstia são vórtices interligados de uma mesma teia, a teia da sensibilidade, ora submetida por uma ordem patriarcal, sedimentada na civilização ocidental. A teia da sensibilidade, que comunga, em múltiplos sentidos, com a teia da sustentabilidade, busca permanentemente suas próprias maneiras de fazer emergir suas prerrogativas. Sua natureza é reunir, ligar, afinar o sentir e o pensar, remetendo-nos de volta ao centro, à nossa essência, no anseio de uma interação dialógica entre o que nos é interno e externo. Um vetor de equilíbrio que inclui nossas interações com a natureza. Nessa ação, a educação da sensibilidade é primordial.

Romantismo, utopia, verdade ou engano?

Amoroso e romântico é o espírito de Héstia, embora a crítica racional e fria o tenha desqualificado e isolado, junto a outras interdições e fragmentações que o ideal apolíneo impôs ao mundo.

Edgar Morin nos lembra o papel dos filósofos, poetas e artistas românticos do século XVIII, como os "autênticos guardiões da complexidade², durante o século da grande simplificação", tendo eles intuído que há que se "reencontrar a natureza para reencontrar a nossa natureza" (MORIN, 1997, *Passim*, p. 340). O idealismo romântico de Rousseau e Schelling, entre outros, foi uma das inspirações do movimento ambientalista, cujas raízes remontam ao movimento das novas sensibilidades e percepções do mundo natural, na Europa daquele século.

Se recuarmos mais e mais no tempo, encontraremos os fios da teia da sensibilidade na poesia trovadoresca medieval, nas tradições orientais de base ecológica, nas escrituras sagradas mais antigas, nas cosmologias tribais, entre muitas outras que nos fala das interações ser humano e natureza. Relíquias do passado ou fragmentos vivos dentro de nós?

² *Complexidade* no sentido de considerar dialogicamente os diferentes níveis de realidade de maneira interrelacionada, recorrendo às mais diversas formas de percepção e inteligência humana, na apreensão de um todo mais ou menos coerente, cujos componentes funcionam entre si em numerosas relações de interdependência ou de subordinação. Edgar Morin especifica mais o termo dizendo que complexidade corresponde à percepção da vida enquanto organismo resultante de relações, interconexões, interdependências e intercâmbios, numa visão global de mundo e natureza, em meio ao qual o homem é parte decisiva.

Atualmente, a ciência retoma os mesmos fios quando afirma que tudo está ligado, dando-se conta que a compreensão mais profunda que o ser humano necessita alcançar é a consciência da interconectividade.

Sensibilização complexa e difícil, pois exige um esforço de autotransformação e uma superação de padrões e limites em escala individual e planetária. Compreensão, amor, solidariedade, bom senso e criatividade são suas palavras de poder, garantias do devir.

Para isso, é necessário recuperar Héstia, revalorizando e redimensionando a dimensão do feminino no mundo. Se verificarmos na história, detectaremos uma percepção social sincrônica da mulher com o mundo natural: feminino enaltecido, natureza enaltecida; feminino condenado, natureza condenada. No livro *The Death of Nature*, Carolyn Merchant (1980) destaca as conseqüências danosas que a teologia cristã, por exemplo, causou às mulheres e à ecologia.

A perda da poesia, em nossa cultura orientada por valores competitivos e materialistas, toca o âmago da alma humana. Não é por menos que pensadores e cientistas consagrados proclamam sua volta.

A volta da poesia é um canto de sereia perdido nos labirintos da racionalidade, *leitmotiv* constante em parágrafos de belo impacto nos finais de *papers* e simpósios internacionais. Bonitos discursos, frágeis e intocados caminhos.

Recuperar a poesia significa hoje capacidade de resiliência, necessidade de recuperação de essências interiores, velhas/novas lentes a redescobrir o mundo e reencantar o olhar.

A recente readmissão da magia e do mistério, veiculada pela percepção quântica da realidade, é como uma porta aberta, a revelar caminhos para que a ciência, a arte e a espiritualidade possam dar as mãos, numa fecundação recíproca.

Embora arte e ciência sejam ainda percebidas como ramos separados do saber, toda a ciência demanda uma alta dose de criatividade e invenção, enquanto todo o trabalho artístico genuíno exige certa ciência para ser realizado. Nem toda a arte é criativa, nem toda ciência é pura racionalização. Grandes descobertas científicas não brotaram de métodos testados e comprovados, mas de percepções súbitas que fugiram à lógica vigente.

A grande ordem secular da racionalização científicista, duradoura, mas enfim caduca, da certeza incontestável, do alcance de verdades definitivas, da eliminação dos erros que brotam da subjetividade, hoje bambeia em meio a rachaduras, procurando na velha teia da sensibilidade, no coração de Héstia, os princípios que faltaram em sua construção.

Motivações Pessoais

Embora os discursos mais abalizados em defesa da sensibilidade e da poesia tenham me despertado a curiosidade em relação ao tema, detectei certo grau de idealização intelectual, que resulta num distanciamento e incompletude no que concerne ao cotidiano do artista.

Por isso mesmo, decidi acatar meu chamado interior, imbuída do propósito de associar arte e sustentabilidade, articulando referências universais e subjetivas, com vistas a colocar em movimento uma experiência co-criada, teórico-prática, aplicável e multiplicável em educação. Isso para driblar outra crítica que recai sobre o campo de pesquisa da sustentabilidade: o abismo que separa a teoria da prática.

Percebi que esse trabalho seria uma oportunidade de compartilhar minha experiência pessoal, por meio dos recursos expressivos que conheço e exercito regularmente, uma oportunidade para que outros profissionais e educadores, ligados ao assunto, pudessem dividir e somar suas experiências, uma oportunidade de socializar um processo de trabalho que comumente é praticado de maneira íntima e individual.

Avaliei que essa pesquisa só seria válida para mim, se eu pudesse convertê-la num grande processo de autodescoberta e superação de meus próprios limites.

Aconchegada diariamente no preparo e manuseio das cores quentes que garimpo diretamente no solo do Cerrado, queria permanecer ali, naquele calor íntimo e silencioso, resguardada na fronteira de minha pele, no contato e busca constante de minha própria essência e prazer, vendo brotar obras e mais obras, numa seqüência sem-fim de experimentos e descobertas fascinantes.

Sempre mergulhada na interação arte e natureza, teria agora de perambular pelos becos e vielas das teorias, pelas imponentes avenidas engarrafadas das idéias consagradas, pelos caminhos pouco conhecidos dos pensadores marginais. Ao trazer o concreto para o abstrato, teria necessariamente de percorrer o caminho inverso, ou seja, arrancar-me do analógico-concreto para navegar no vasto oceano da abstração conceitual.

Para completar a aventura, descobri-me em meio à primeira gestação, aos quarenta e cinco anos de vida. Encarei como uma oportunidade única e sagrada, *poiésis* dupla e bivitelina a unir emoção e razão, possivelmente um fio-terra para não me perder nos meandros da racionalidade. Estratégia misteriosa de Gaia, duplo desafio.

Mnemósine

Quando iniciei essa pesquisa, refleti que deveria partir de minha experiência pessoal, associando fragmentos em uma síntese-foco, que eu já vinha procurando reunir.

Os processos de preparo das tintas e a pintura com terra despertaram-me continuamente para os processos e dinâmicas naturais, percepções que comecei a cultivar na infância.

A natureza viva sempre foi minha maior fonte de inspiração. Água, sons e pássaros. Cores, umidade e frescor, meu corpo interagindo com seus elementos, pisar na grama e ficar à noite olhando as estrelas brilhando no espaço negro, pirilampos fixos ou um céu todo furadinho tampando o sol?

Um sentimento profundo de acolhimento, topografias de veias, seivas, fazendo brotar em mim as mais cálidas sensações de aconchego. As constantes viagens de final de semana, ao interior da fria serra Gaúcha, quando íamos visitar minha avó paterna, trazem-me à lembrança aquela pequena campesina alemã, que mal falava o português, mas que conhecia as plantas e seus remédios. Aprendi com ela que existe a sabedoria das raízes e que a natureza é o médico do corpo e da alma. Se estiver triste, beba um chá de alecrim, dizia ela.

As caminhadas pelas matas úmidas com meus primos produziam em mim maravilhamento e prazer físico. Ver, tocar, cheirar, escutar os sons, pisar estalando as folhas caídas na terra, ver as barbas-de-pau penduradas dos galhos mais altos ampliaram a minha experiência sensorial e conduziram-me a uma percepção da realidade que continua a reverberar em minha alma.

As viagens à praia no verão levaram-me ao sol forte, ao cheiro do mar e ao vento. Fazer castelos de areia foi minha primeira experiência arquitetônica, a qual requeria uma inteligência prática e precisa, para que fosse possível alcançar as maiores alturas, que se dispersavam à primeira onda. Recupero tal artesanaria toda vez que coloco as areias a interagir com a água, em minhas pinturas.

Mais do que recolher conchas nas caminhadas, o propósito era observá-las, gravá-las na memória, devolvendo-as depois ao mar. Viver aqueles momentos era uma experiência tão intensa e profunda que até hoje estão vivas em meu ser. Recupero, num lapso de segundo, os cheiros, as temperaturas e os movimentos.

Lembro ainda do quintal de minha casa. Gostava de brincar sozinha, observando demoradamente a peregrinação linear das pequeninas formigas que eu admirava. Eu costumava me imaginar na pele de uma formiga, numa daquelas filas, carregando um fardo, entrando no buraco na terra, conhecendo seus túneis, depósitos de comida, pequenos fogões, mesinhas e cadeiras minúsculas, bercinhos para recém-nascidas.

Por volta dos sete anos de idade, minha professora anunciou que os jardins se encheriam de flores com a chegada da primavera. Na primeira manhã de primavera, mal pude esperar

para correr até o jardim. Lá chegando meus olhos ficaram vazios: o jardim estava exatamente igual ao dia anterior. Percebi que as coisas não eram tão simples assim, que a natureza era um processo bem complexo de entender, que tudo tinha um tempo para acontecer.

A formação em arquitetura e a experiência de pintura com os pigmentos naturais do Cerrado, a busca espiritual na filosofia oriental, o desejo de compreender teoricamente meu trabalho artístico, o engajamento no Movimento Artistas pela Natureza, as práticas artísticas que desenvolvi com meus alunos de arquitetura, tudo isso são desdobramentos da vivência com a natureza, ao longo de minha vida.

Aracne

Paralelamente à paixão pela natureza, eu apreciava desenhar, pintar, costurar e fazer crochê. As mulheres da família de minha mãe, de uma origem alemã urbana, eram hábeis artesãs que teciam, bordavam e faziam crochês. Tive a sorte de herdar esse conhecimento das mãos maternas, artesanias que dizem respeito não só à produção de objetos utilitários e decorativos, mas que parece simular, por meio de seus fios, uma imagem viva de nosso cérebro, metáfora rústica de um tear mágico que, por meio de sinapses, produz ligações e cruzamentos, engendra nós, pontos, combinações e tessituras.

As artes do tecer ensinam muitas coisas: encadeiam pontos, um a um, parte e todo, com vistas a obter uma interação final previamente idealizada, propiciam a criação de novas combinações, desvios ou retomadas, permitem a entrada ou saída de fios, ordens, cores e texturas da composição, possibilitam a organização e desorganização da peça em qualquer instante ou direção, podem ter partes desfeitas, substituídas ou refeitas, sem prejuízo do conjunto. Demandam simultaneamente um cálculo matemático sofisticado, de rápidas decisões e alta precisão.

Crochê no tecer e no pensar ou, simplesmente, toalha de crochê - ambos encerram uma maneira feminina de experienciar o mundo ao fazer ligações, organizando o subjetivo e o objetivo, construindo, desconstruindo e refazendo, chegando ao fim, sem perder de vista o começo, e ir buscando sínteses na percepção das análises. *Poiésis*.

Assim como no tecer, a natureza viva também resulta de urdidura, ligação. Padrões orgânicos que se repetem, desviam-se e voltam a se combinar, estruturando e organizando a imanente matéria. Tramas vegetais, desenhos nas peles dos bichos, braços e pernas que se enredam nos amantes, ou ainda, múltiplas mãos que se trançam para construir afinidades, baseiam-se em princípios comuns e manifestam sentidos essenciais: interação partilha e solidariedade. Vida é interação, ordem, desordem e organização. Embora a desordem seja

criativa, a "solidariedade é um pouco mais forte que o antagonismo" (MORIN, 1999, p. 36).

Uma urdidura brota das mãos do artista. Tramas feitas de terra, cor, símbolos e sentidos. A arte, como uma agulha de crochê puxa e enlaça seus humanos fios, sentimentos, fantasias, idéias e utopias que engendram seus sinais, evocando complexas teias de significados e significantes, propondo novos rostos para os mitos mais arcaicos. Arte e poesia, uma tessitura entre passado e presente, conhecimento e sabedoria, como o crochê de vovó Hanna, e todas suas ancestrais, herança viva redespertada em mim. Semente.

Educação Ambiental - o viés

Vislumbrei que o viés mais fecundo para desenvolver essa pesquisa seria a Educação Ambiental, campo novo, ainda aberto à diversidade de enfoques e contribuições.

Tendo a idéia da *teia* como um de seus fundamentos, a Educação Ambiental tem procurado elucidar e colocar em prática noções como complexidade, transversalidade, multidimensionalidade, transdisciplinaridade, alteridade, diálogo, mediação. *Palavras* que soam neologismos, mas que "dão verbos e adjetivos a noções que eram apenas substantivas, e vice-versa" (MORIN, 1997, p. 33). *Ações* cuja proposta é fazer frente à tendência redutora do ensino contemporâneo, que disciplinariza conteúdos e desqualifica vias de acesso ao conhecimento e dimensões da subjetividade.

Segundo Morin, a reforma do pensamento é a questão fundamental da educação e a complexidade deve começar pela integração dialógica de alguns princípios perceptivos e intelectivos no interior de nossa própria mente. Integração relevante em Educação Ambiental, cujo propósito maior é sensibilizar a sociedade em suas interações com o ambiente e com a natureza.

É no âmbito do crescimento humano, que a Educação Ambiental é contemplada, aqui, em seu sentido mais amplo, isto é, na formação de pessoas para sociedades sustentáveis. Sustentabilidade no sentido de *ter a condição de se sustentar ao longo do tempo*, de maneira a incorporar a própria dinamicidade da vida.

Na medida em que a vida planetária está ameaçada, é preciso garantir, no presente, que a sustentabilidade da teia da vida continue a existir e aprimorar-se. Como sua condição envolve interdependência e interconectividade, as dimensões da sustentabilidade devem ser pensadas em conjunto, sem descartar nenhum de seus níveis de realidade. A dimensão poética e a sensibilidade estão aí incluídas, embora ainda insuficientemente discutidas e colocadas em ação.

A intenção dessa pesquisa foi, antes de tudo, vivenciar e registrar o processo da experiência proposta em si e, a partir dela, formalizar uma base de referência teórica e prática para educadores e profissionais interessados no assunto. Dessa forma, as estratégias de sensibilização, aqui apresentadas, devem ser multiplicadas, redimensionadas e reinventadas, com diferentes temas, para diferentes públicos e faixas etárias, especialmente na educação escolar, com jovens e crianças. A dimensão ambiental deve ser entendida como um aspecto prioritário da vida, que diz respeito a tudo e a todos, o que coloca em questionamento sua circunscrição em um campo educativo específico.

Segundo Isabel Carvalho (2004), a Educação Ambiental surgiu num terreno marcado por uma tradição naturalista, fortemente inscrita em nosso ideário ambiental. A tendência dessa tradição é reduzir o meio-ambiente à natureza, entendida como vida biológica autônoma ou flora e fauna em seus estados originais e equilibrados, desvinculados das interações sociais e históricas às quais eles são submetidos. Na visão naturalista, o ser humano é percebido como presença indesejada e nefasta. O conservacionismo e o preservacionismo são movimentos que nasceram dessa visão, cujo ideal era o mito da natureza intocada.

A noção de ambiente, por sua vez, é demasiadamente ampla e admite diferentes significados, seja no campo do urbanismo, da sociologia, da ecologia. Porém, a visão socioambiental, recorrente entre os educadores, procura atualizar a percepção do ambiente e da natureza em interdependência com a dinâmica social, admitindo interfaces realistas de pesquisa, baseada na consciência da crise ambiental e humana.

Isso faz com que a palavra natureza, no presente, signifique *relação*, interação com a cultura humana que a transforma e a consome: "a natureza não é somente *physis*, caos e cosmo em conjunto. A natureza é aquilo que liga, articula e faz comunicar profundamente o antropológico, o biológico e o físico" (MORIN, 1997, p. 340).

A natureza é parte do ambiente relacional e do sujeito. Nele é que uma transformação é possível. Entretanto, há que se considerar que nossas idéias são como lentes, modos de enquadrar a realidade, ângulos parciais pelos quais acessamos a vida. É preciso trocar eventualmente as lentes para desnaturalizar os modos de ver que, pela força do hábito, consideramos óbvios.

Cronus

Nessa linha de raciocínio, a presente pesquisa propõe uma espécie de anamnese, uma rememoração gradativa capaz de articular o tempo de longa duração, um tempo de referências históricas, a um tempo de curta duração, de vivências mais recentes. Recuperar referências do

tempo de longa duração possibilita que sejam redespertados e rearticulados os diferentes modos como outras culturas pensaram e manejaram suas relações com a natureza no passado.

Procurar *ver* a natureza por meio das *lentes* (obras) dos artistas que viveram e representaram outros tempos e visões de mundo, pode nos ajudar a desembaçar e expandir nossa própria visão. Essa foi a estratégia da fundamentação histórica - referência e inspiração para o trabalho de campo.

Porém, o que está escrito sobre as expressões artísticas do passado são explicações interpretativas, muitas vezes parciais, que tomam por base os modos de vida que as produziram. Temos acesso às obras que resistiram ao tempo, geralmente associadas às classes sociais que se eternizaram em grandes dimensões e materiais duráveis. Pouco sabemos das expressões populares ou marginais, tornadas efêmeras pela singeleza de seus meios ou pela desconsideração histórica de seus significados.

Ao longo dos milênios, a arte atendeu diferentes funções e interesses. A definição de *arte* e *artista* enquanto campo destacado de conhecimento e ação é recente na cultura ocidental. Sua existência gira em torno de cinco séculos, em cujo ínterim, a arte se ramificou em vertentes, em *ismos*. Entre eles, a representação de *natureza* ou sua total ausência foi um fenômeno de mil rostos, não redutível à uma análise simplificadora.

Grandes obras se perderam enquanto obras de menor relevância são enaltecidas nos museus. Fragmentação, incerteza e forças de mercado são fatores que interferem nas teorias ocidentais da arte. Assim, adotar termos definitivos sobre a arte seria encerrá-la numa camisa de força que não combina com sua própria natureza - a de um pássaro, cujo vôo-metáfora vai além dos limites da palavra. Por isso, o presente trabalho não se ateve a um conceito único, mas procurou interligar diferentes abordagens numa experiência de sensibilização integradora e complexificadora.

É preciso ressaltar que a proposta não foi traçar uma historiografia da arte, formar artistas ou produzir obras de arte, mas examinar a arte como instrumento pedagógico, capaz de intermediar um diálogo criativo entre sensibilidade e natureza, entre percepção e representação.

O processo de percepção é fruto de um diálogo que ocorre entre a subjetividade e o mundo exterior. A percepção é recorrente, na medida em que constrói e reconstrói o mundo a partir das molduras internas de referência acumuladas por um indivíduo (e acionadas seletivamente de acordo com as circunstâncias) e das "amostras recolhidas no mundo". A percepção é holoscópica, porque produz "visões de conjunto que invadem todo o horizonte

mental" e é hologramática, nos seus modos de "inscrição e de rememoração". Um fenômeno individual e, ao mesmo tempo, sistêmico, como explica Morin (1996, *Passim*, p. 103 e 104).

Percepção associa *poiésis* e *éthos*. *Poiésis* no sentido de convergência e interação criadora. *Éthos* no âmbito do espaço íntimo da subjetividade. Quando as percepções se encontram na teia da intersubjetividade, pontos de vista em comum criam uma rede de idéias coletivas, visões de mundo compartilhadas que alcançam a dimensão social de *ethos*.

As visões de mundo e suas representações são dialógicas, recorrentes e holoscópicas, efeito e causa das sobredeterminações culturais. As representações são construções tradutoras, que dão forma às percepções e visões de mundo, num *continuum* entre *éthos* e *ethos*. Formas variadas, entre as quais a poesia e a arte são apenas ramos. Sua finalidade é comunicar, estabelecer intercâmbios por meio de códigos abertos e fechados.

Quando o artista chega a representar uma visão de mundo, por meio de sua percepção sensível, transcendendo a esfera do *eu* e alcançando o horizonte do *nós*, sua obra é considerada arte, no sentido mais pleno da palavra. Trata-se de uma condensação poética, que não é mais individual mas coletiva. Sua obra insere-se no eixo histórico da arte, tornando-se uma referência cultural.

Embora os sentidos culturais mais densos da arte tenham servido aqui de referência à toda investigação histórica, o significado da palavra *arte* no trabalho de campo adquiriu uma conotação bem democrática. Procedendo a uma arqueologia interior, a arte foi experimentada como modo de evocar percepções e representações de natureza, por meio da linguagem visual e da palavra poética, podendo ser acessada ou despertada em qualquer pessoa. Ao tempo de longa duração, foi incorporado o tempo de curta duração, isto é, a contemporaneidade daquilo que acontece num horizonte de tempo recente, em torno e dentro de nós.

Uma Mandala-Anel de Referências

Complexidade demanda complexidade. Reintegrar referências. Trazer de volta ao centro aquilo que parece fragmentado. É como a mandala budista. É o chamado de Héstia.

Mandala significa *círculo mágico*, forma arquetípica que designa reunião, centro e perímetro, antagonismo e conciliação. No Tibete, as mandalas são utilizadas pelos lamas que concluíram sua instrução, quando buscam um "pensamento difícil de ser encontrado por não figurar na doutrina sagrada" (JUNG, 1994, p. 104).

Transversal e dinâmica, a mandala foi escolhida como estrutura de fundo a circular nesse trabalho, na busca de uma complexidade difícil de ser posta em prática, por figurar ainda insuficientemente nos procedimentos científicos. Uma tentativa de aproximação à

metáfora do anel, processo que Edgar Morin descreve como "forma genésica" e "geratriz", capaz de "organização recorrente" e "reorganização permanente" (MORIN, 1997, *Passim*, p. 173).

Com o propósito de articular a teoria e a prática, a mandala-anel foi montada a partir de três camadas sobrepostas de dados, num delicado crochê, tecido de história, conceitos, memórias, experiências, *insights*, reflexões, escritas poéticas e criações artísticas.

A primeira camada de dados teve origem numa revisão bibliográfica, de longo alcance cronológico, distribuída em nove seções histórico-conceituais, que iniciam os nove capítulos de nossa viagem no tempo. Tais abordagens não apresentam o rigor de análise historiográfica. São apenas referências para que o leitor tenha uma visão geral dos contextos estudados.

Cada seção inicia com uma síntese de contexto, seguida de considerações acerca das visões de natureza que lhe são peculiares e, por fim, suas representações artísticas, notadamente as artes plásticas. "Um dos traços marcantes da reflexão que hoje repensa o político é a consciência de que é preciso ir aos fundamentos civilizacionais e espirituais da crise que vivemos" (UNGER, 2000, p. 15).

Como nossas visões de mundo estão confinadas aos modos de ser europeizados, e com o intuito de enriquecer a investigação, ampliei a abordagem histórica com dados que extrapolam nossas circunscrições culturais mais típicas. Busquei, primeiramente, referências na arte paleolítica, na escrita sagrada dos hieróglifos, na arte oriental e na sabedoria ameríndia. Tais inclusões são pertinentes, não só por trazerem referências multiculturais ao trabalho, mas porque nos ajudam a questionar como a história da arte convencional seleciona suas referências em detrimento de outras, para construir sua cronologia.

Mas nós somos, sobretudo, gregos. Traçar um perfil identitário a partir das raízes clássicas é estabelecer um fio de ligação com os fundamentos de nossa cultura, permitindo-nos entender como o processo histórico ocidental foi construído, até chegar à atualidade.

Os principais autores utilizados para descrever essa viagem foram os historiadores de arte Ernst Gombrich, Arnold Hauser, Giulio Carlo Argan, Fayga Ostrower, Frederico Morais, Michael Archer, Steven Connor, Nikos Stangos, Jean Houston e Isha Lubicz (escrita sagrada egípcia), Shin' Ichi Hisamatsu e Edward Schafer (arte oriental), Néelson Aguilar, Viveiros de Castro, Berta e Darci Ribeiro (arte e pensamento ameríndios).

Ainda contribuíram: John McCormick e Tim Hayward (ambientalismo), Joseph Campbell e Ginette Paris (mitologia), Mircea Eliade e Chevalier & Gheerbrant (simbologia), Werner Jaeger e Marilena Chauí (filosofia), Carl Jung e Aniela Jaffé (psicologia), Fritjof Capra e Thomas Kuhn (ciência) e Arnold Toynbee (religião).

A *segunda camada de dados*, também buscada nas fontes bibliográficas, refere-se ao tempo presente. São as idéias e princípios transversais que vêm sendo formulados no amplo debate sobre a sustentabilidade e que permeiam todo o trabalho, emoldurando-o conceitualmente.

Os principais autores consultados foram: Edgar Morin (complexidade), René Barbier (escuta sensível), Humberto Maturana (alteridade), Isabel Carvalho (sujeito ecológico), Basarab Nicolescu (transdisciplinaridade), Paul Taylor (ética), Nancy Mangabeira Unger (reencantamento do humano) e Gilbert Durand (imaginário pedagógico).

A *terceira camada* corresponde ao conjunto de dados coletados e selecionados no trabalho de campo. Esta *camada* foi organizada na forma de seções práticas ou oficinas que acompanham as seções teóricas dos capítulos.

O ritmo no trabalho foi pontuado, como um todo, por um diálogo entre teoria e prática, passado e presente, imagem e palavra, universalidade e particularidade.

Trabalho de Campo e Bases Metodológicas

O trabalho de campo teve a forma de um curso de extensão, chamado *Arte e Natureza*, oferecido pela Universidade de Brasília, via Escola de Extensão, com o apoio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, que ofereceu apoio técnico de informática e o espaço do atelier de Desenho e Plástica para a sua realização. Além disso, contou com o apoio da Escola da Natureza, que liberou um grupo de formadores ambientais para participarem do curso, do qual fizeram parte outros profissionais de procedências diversas.

O curso teve a duração de noventa horas, distribuídas entre dezesseis encontros de atelier: treze oficinas teórico-práticas e três aulas teóricas. Um encontro, que durou um final de semana inteiro, foi realizado num sítio na área rural de Nova Bethânia - DF e trabalhos domiciliares completaram as atividades do curso. Os encontros foram efetuados às terças-feiras à tarde, de 14 às 18 horas, entre março e junho de 2005.

O maior desafio do trabalho empírico foi integrar história, teoria e prática³, complexificando o fazer e envolvendo as pessoas no contexto da *poiésis*, aberta às contingências de cada encontro. Tal abertura legitimou e ampliou a participação dos cursistas como co-autores da experiência, não submetidos à mera condição de *objeto de análise*. Nesse

³ A maneira como foi feita tal integração em cada oficina é relatada nas seções práticas dos capítulos.

sentido, mais do que um simples relato, a experiência foi apresentada de maneira a viabilizar que o leitor acompanhe e faça os exercícios, tornando-se então mais um sujeito do processo.

Estabelecer um diálogo entre *Arte e Natureza* demandou um esforço de ligação, criação, seleção e síntese, não só entre os dados colhidos ao longo do percurso, mas, sobretudo, um empenho metodológico, em busca de uma prática do *religare*, capaz de associar a racionalidade de um método complexo à sabedoria do fazer, transversalizando-o e transdisciplinarizando-o.

Várias bases de pesquisa foram utilizadas. Para tecer as *teias*, a estratégia inspiradora foi o Método da Complexidade, de Edgar Morin, agindo como presença sutil a percorrer as entrelinhas.

Os procedimentos metodológicos que deram sustentação ao trabalho de campo foram apoiados na pesquisa heurística, conforme a orientação de Clark Moustakas (1990).

A metodologia triangular, apresentada pela arte-educadora Ana Mae Barbosa (2005), foi aplicada nas oficinas e buscou o entrelaçamento de três ações de cunho artístico: contextualizar, apreciar e fazer arte.

As práticas psico-corporais, tais como musicalização, respiração, relaxamento, imaginação ativa e livre associação, próprios da psicologia e psicoterapia foram utilizadas como estímulos à sensibilização. Procedimentos e técnicas artísticas variadas foram detalhados oficina a oficina.

Heurística

Segundo Moustakas (1990), a palavra heurística tem sua origem no grego *heuriskein*, que significa descobrir ou encontrar. Refere-se a um processo de investigação, através do qual alguém descobre a natureza e o significado da experiência vivida e desenvolve procedimentos para promover investigações e análises.

A heurística vem sendo amplamente utilizada nas áreas de psicologia, psicoterapia e artes plásticas, nos centros de pesquisa mais avançados do mundo, embora sua origem, podemos dizer que remonte à pedra lascada, já que corresponde ao processo natural de descoberta criativa do ser humano, na busca de soluções para seus problemas e necessidades.

As fases típicas da pesquisa heurística, que esse trabalho procurou acompanhar, são:

- *engajamento inicial*, quando o pesquisador define o interesse crítico e área de estudo que o entusiasma e o convida a um diálogo interior, fazendo parte de sua auto-biografia e suas relações com o mundo;

- *imersão*, quando o pesquisador procura ver a circunscrição geral de seu trabalho, as fontes que delineiam seu território de pesquisa, as ligações, um olhar geral que procura um foco;
- *incubação*, quando as relações entre as variáveis começam a ser estabelecidas, uma concretude começa a ser alcançada, a sensibilidade e a intuição estão a clarear e ampliar o entendimento, a semente está plantada, em silencioso desenvolvimento;
- *iluminação*, quando abrem-se as portas interiores para uma primeira síntese, uma nova consciência em relação ao objeto de estudo, o entendimento velho se modifica e se expande, os fragmentos começam a formar uma unidade;
- *explicação*, quando o objeto de estudo começa a ser esmiuçado, suas camadas de significado entendidas, explicadas e associadas;
- *síntese criativa*, em que todos os dados colhidos na teoria e na prática são analisados, organizados e apresentados em formato final.

Embora todas essas fases ocorram simultaneamente em diferentes proporções, a fase de *explicação*, nessa pesquisa, esteve especialmente ligada ao trabalho de campo, no momento em que os ingredientes-chave foram descobertos, novos ângulos articulados, a hipótese demonstrada, refinamentos e correções foram feitos e a essência dos temas dominantes foi desenvolvida.

A heurística é um tipo de pesquisa qualitativa sistêmica que se baseia na interação e interdependência das variáveis de um fenômeno e na consideração das dimensões objetivas, subjetivas, auto e interpessoais envolvidas no processo. A heurística pesquisa um fenômeno sem excluir o sujeito ou sujeitos que o investigam. Pelo contrário, o fenômeno é compreendido principalmente por meio das experiências vividas e relatadas pelos participantes. À medida que o fenômeno vai sendo conhecido, os participantes experienciam paralelamente o autoconhecimento. A todo trabalho de observação e descoberta do objeto, corresponde auto-observação e autodescoberta. O processo de geração e autogeração de conhecimento são inseparáveis. A imersão no tema depende de uma auto-imersão. A busca de informação externa se associa à busca das molduras internas de referência de cada participante.

Tanto as experiências prévias que os participantes trazem aos encontros, quanto os dados que emergem espontaneamente nas práticas são considerados. Tais posturas contribuem para que algumas modalidades de conhecimento, geralmente ignoradas nos procedimentos científicos tradicionais, sejam reabilitadas. O maior valor do processo heurístico reside

justamente em ser processo. Por essa razão, os nomes dos capítulos desse trabalho foram colocados no gerúndio, indicando movimento, passado a influenciar o presente.

Bases de Dados e Estímulos

A revisão bibliográfica correspondeu à busca de bases históricas e teóricas para a fundamentação da pesquisa. Das leituras, resultaram fichamentos e textos provisórios que serviram de referência ao trabalho de campo e, finalizado esse, à redação definitiva da tese.

Os dados empíricos foram colhidos durante o trabalho de campo. Os pontos cruciais para a qualificação da pesquisa nessa fase foram o compromisso e envolvimento sincero dos participantes, a escolha adequada das técnicas artísticas e estímulos à sensibilização, o mapeamento dos temas e idéias a serem articulados entre si da maneira mais livre e orgânica possível, dentro de um planejamento geral flexível e aberto às próprias demandas.

É importante salientar que nem todo procedimento artístico é adequado para se atingir os objetivos de um trabalho como esse. Alguns procedimentos são mais eficientes do que outros para que os resultados não se percam.

Na prática heurística, o pesquisador não só analisa o material colhido, mas testemunha o fazer, a verbalização, o contexto estimulador, o espaço onde ocorreu a produção, acompanhando até mesmo dados gerados fora do ambiente do grupo.

Nesse âmbito, todas as representações que emergem na pesquisa podem ser consideradas *textos* transversais de leitura, ou seja, fontes legítimas de informação: gesto, catarse, conversa, escuta, diálogo interior, silêncio, sonho, idealização, conflito, reflexão, crítica, dúvida, ruído, brincadeira, *insight*, lembrança, história de vida, acaso, sentimento, imagem, cor, linha, mancha, composição, escrita. A principal base de dados utilizada foi *ideográfica* (desenhos, pinturas, objetos, montagens), em formato A-4, de modo a facilitar a digitalização dos originais ou suas fotos. Além da base ideográfica, outros instrumentos de coleta foram utilizados sistematicamente: escritas poéticas, preenchimento de questionários sucintos pelos participantes, registro das falas, registro fotográfico, observações e anotações.

Em busca de auto-sustentabilidade e facilidade de replicação, procurou-se usar materiais artísticos de baixo custo ou custo zero, a maioria deles disponibilizados pela própria natureza.

Embora cada encontro tenha tido um planejamento flexível em termos de técnicas, materiais e conteúdos para reflexão, os modos de expressão pessoal foram deixados a critério de cada um. Assim, nenhum trabalho foi considerado divergente, o que significa que essa pesquisa não trabalhou com a idéia de *desvio*, ou seja, aquele dado que escapou ao estímulo oferecido ou ao resultado esperado.

Com os trabalhos artísticos concluídos, ao final de cada encontro, as descrições orais das experiências vividas foram feitas em escala individual e coletiva, encontro a encontro, não tendo sido enfatizada a defesa, aprovação ou crítica da obra artística em si, mas sim a percepção do grupo em relação aos tópicos abordados. Grupo não como uma entidade coisificada a produzir mecanicamente unidades de significado, mas como coletividade inter-reflexiva e co-autora da experiência.

As etapas de leitura, interpretação e pré-síntese dos dados foram feitas durante o trabalho de campo, para que seus significados mais vivos não se perdessem. As imagens produzidas, assim como as respostas aos questionários, foram digitalizadas e armazenadas para seleção. As falas dos participantes, que sempre aparecem em *itálico* no corpo da tese, foram gravadas, integralmente transcritas e, posteriormente, selecionadas.

A seleção dos dados, gerados em maior quantidade do que o trabalho pôde absorver, teve como critérios a pertinência ao tema, a universalidade da abordagem, a construção e dimensionamento do trabalho como um todo. As obras artísticas foram ainda escolhidas por sua expressividade e resolução plástica.

Com todos os dados organizados de forma ainda provisória, foi dado início à *síntese criativa final*, que correspondeu à organização, amadurecimento e redação final dessa tese.

Os estímulos adotados para sensibilizar os participantes tiveram em vista, tanto o favorecimento da experiência interior, quanto a partilha, a cooperação e a abertura recíproca de caminhos na explicação do fenômeno co-investigado.

A maior parte das oficinas foi iniciada com uma contextualização histórica, acompanhada de projeção de *slides* digitais, que contou com a participação do grupo. A contextualização e apreciação artística, além de fornecer modelos visuais que serviram de referência ou sugestão para as práticas artísticas, tiveram como objetivo ampliar o repertório artístico-cultural do grupo, sensibilizando-o em termos de conceitos e imagens ligados a cada período abordado. As imagens projetadas por meio digital foram extraídas da Enciclopédia Multimídia de Arte Universal *Alphabetum Multimedia* e do *site* de imagens *Google*. Em algumas oficinas, textos provisórios foram distribuídos com a intenção de estimular os participantes para percepções e interpretações mais objetivas e universais.

Procurou-se imprimir, em cada encontro, uma tônica ligada ao *espírito* da época abordada. Para isso, a concepção geral da oficina, a escolha do fundo musical, as práticas preparatórias e os exercícios, foram inspirados na seção teórica que lhe forneceu a fundamentação.

Alguns estímulos foram recorrentes no início das oficinas, com variações: organização do espaço, disposição das mesas em formatos específicos, preparação dos materiais de trabalho, técnicas corporais, silenciamento e introspecção auxiliada pela música, respiração pausada, relaxamento mental, leitura de textos para visualização, detalhados em cada capítulo.

A técnica chamada de *personificação imaginativa*, recomendada por Moustakas, foi utilizada várias vezes nas oficinas, estimulando a sensação e o sentimento de se sentir na *pele do outro* - um exercício criativo de alteridade, capaz de despertar sentidos de reciprocidade, compreensão e respeito, princípios fundadores da sustentabilidade.

Os trabalhos, em sua maioria, foram individuais, entremeados de momentos de partilha. Os princípios criativos incentivados nas sensibilizações foram: a livre associação sobre tema específico, a captação do presente fugaz, a percepção do processo vivo, a espontaneidade, a abertura emocional, a não-preocupação com produtos finais, a redução da técnica ao mínimo e uma atitude experimental constante.

As principais técnicas artísticas utilizadas foram: pintura mineral livre, desenho, escrita poética e carta enigmática (método de Jean Houston), aguadas minerais inspiradas na pintura *zen*, objeto criado a partir de materiais da natureza, desenhos com o lado direito do cérebro (método de Betty Edwards), arte efêmera, trilhas senso-perceptivas, mandalas, *frottage*, fotografias, colagem a partir de recortes de revista, análise biônica por meio do desenho analítico ou estrutural, objetos-síntese com material reciclável ou argila, pintura inspirada nos arquétipos das cartas de tarô.

Roteiro da Viagem

A pesquisa foi estruturada em nove capítulos, nove *estações* de uma viagem no tempo. *Evocando as Raízes*, a primeira estação, apresenta suposições acerca das interações do ser humano com a natureza, expressas nas pinturas paleolíticas e neolíticas, tema do texto *A Memória Viva da Pedra*. O texto serviu de inspiração à oficina *Raízes Minerais*, momento em que uma primeira rede de imagens e reflexões foi evocada pelo grupo, a partir de uma experiência de pintura com os pigmentos minerais do Cerrado.

Aprendendo com a Natureza aborda a cultura egípcia antiga, em que a natureza era vista como escola e a escrita sagrada um meio de penetrar em seus ensinamentos, temas do texto teórico *A Natureza como Escola* e da oficina prática *Árvore*.

Fluindo com a Água trata da relação entre sensibilidade ecológica e arte nas antigas tradições orientais, em que a natureza é considerada sagrada e a arte um meio de alcançar sua sacralidade. O texto *Natureza e Arte - Contemplare e Meditare* forneceu os fundamentos a

oficina *Água*, que recorreu às aguadas livres com pigmentos naturais, aproximando os participantes das associações analógicas que o elemento água sugere.

Soltando os Bichos fala da interação que ocorre entre a cultura indígena e a natureza expressa no *perspectivismo* e na artesanaria ameríndia, temas do texto *Bichos são Gente* e da oficina *Trocando de Pele*, que procurou articular os tópicos alteridade, criatividade e materiais da natureza para a fatura artística.

Humanizando a Natureza sintetiza a complexa teia de significados que ligaram o homem grego à natureza e à arte, tema do texto *Natureza como Idéia, Arte como Mimese*, que inspirou quatro oficinas: *Re-Aprendendo a Ver* - princípios cognitivos que regem a mimese e o desenho com o lado direito do cérebro; *Tudo vem na Estação Certa* - auto-retrato, atuações e questionamentos em Educação Ambiental; *Re-Encantando o Olhar* - experiência direta na natureza, sensibilização para o bioma do Cerrado, trilha senso-perceptiva, trilha de orientação estético-botânica, desenho mimético e arte efêmera; *Enfrentando as Sombras* - desenho de fundo-figura, uma dialógica entre o que se revela ao olhar como *figura* e os sentidos que pairam no *fundo* das reflexões e práticas ambientais.

Dialogando com o Imaginário interrelaciona percepções de natureza e representações artísticas na cultura medieval, apresentadas no texto *Um Reino que não é deste Mundo*, base teórica da experiência prática *Bricolagem* que, por meio da técnica de colagem, tratou dos programas e *imprintings* culturais contemporâneos, digitalizados nos recortes de propaganda.

Re-materializando o Mundo enfoca o contexto cultural europeu, entre os séculos XV e XVII, quando a natureza passou a ser encarada como objeto de estudo e a arte como um de seus instrumentos de conhecimento. A seção *A Natureza como Objeto de Estudo* subsidiou a prática *Da Parte e do Todo*, cujo propósito foi vivenciar o procedimento de *análise*, por meio do desenho naturalista de modelos biológicos, recorrendo às técnicas de análise biônica e desenho estrutural.

Consolidando Conceitos trata das percepções de natureza veiculadas durante o século XVIII pelos filósofos iluministas e românticos e suas expressões artísticas, enfocadas no texto *Razão e Emoção*. A prática *Memórias do Lixo* trabalhou a idéia de complexificação e síntese, por meio da fatura de objeto com materiais descartáveis, cuja reflexão versou sobre o problema do consumo, a produção de lixo, os descartáveis e a reciclagem como exercício criativo.

Girando o Anel, nona e última estação da viagem no tempo, apresenta no texto *Complexus* uma abordagem sintética acerca das interações arte e natureza ocorridas nos dois

últimos séculos, relacionando-as à crise ambiental contemporânea. A experiência de desenho e pintura teve como foco *A Mandala do Sujeito Ecológico*, prática inspirada nos arquétipos milenares das cartas do tarô.

O último encontro do grupo correspondeu ao encerramento do curso na forma de *Gestos Finais*, metáforas visuais que finalizaram poeticamente o curso de extensão.

Os Viajantes

O *espírito* de uma viagem depende de seus viajantes. Encontrar as pessoas certas para empreendê-la depende de sorte, oportunidade. A viagem pela *Arte e Natureza* começou a se materializar magicamente numa bela tarde de novembro, no Parque da Cidade, quando fui convidada a participar de uma reunião na Escola da Natureza⁴, no momento em que seriam definidas as metas e atividades para o ano seguinte (2005).

O grupo era constituído por formadores ambientais, isto é, professores da rede pública especializados, que formam professores para atuarem diretamente nas salas de aula, no ensino básico e médio⁵. Não podia desejar companheiros mais qualificados para a viagem.

Apresentei ao grupo minhas intenções em oferecer um curso de extensão, ligando arte e Educação Ambiental, no primeiro semestre de 2005. O diretor da Escola, professor Estevão Ribeiro Monti, perguntou ao grupo se gostaria de participar, e todos prontamente ergueram os braços. Algumas pessoas disseram que já vinham procurando estabelecer ligações nesse sentido em suas práticas ambientais, outros disseram que gostariam muito de expandir a criatividade em seus *módulos* de ensino.

Firmado um compromisso informal entre nós, comecei a tomar as providências necessárias para a realização do curso, enquanto fui recebendo outras adesões, provenientes de contatos diversos.

O número de participantes teve uma ligeira variação ao longo do curso, uma média de quinze pessoas. Algumas presenças foram permanentes, tais como a dos formadores da Escola da Natureza: Rosana Gonçalves da Silva (artes plásticas), Clarice Valadares Duraes (zootecnia e biologia), Elza Cristina de Castro Ribeiro (economia doméstica), Ronaldo de

⁴ A *Escola da Natureza* constitui o Centro de Referência em Educação Ambiental da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, tendo sido criada em 1996, com o objetivo de envolver e mobilizar a comunidade escolar da Rede Pública de Ensino por meio de atividades continuadas em Educação Ambiental. Dentre seus objetivos, pode-se destacar a busca por uma perspectiva multi, inter e transdisciplinar de trabalho; a articulação e diálogo inter-institucional; a aplicação de cursos para a formação de educadores ambientais e a organização de eventos públicos educativos que visam a sustentabilidade. Todas suas ações são baseadas nas leis federais vigentes.

⁵ Seus cursos de formação se dão por meio de módulos de ensino concebidos por eles, que contemplam temáticas bem específicas, a exemplo das trilhas senso-perceptivas, resíduos sólidos, recursos hídricos e direito ambiental, entre outros.

Moraes Antunes (história), Vanusa Cruz de Freitas Braga (biologia). Além deles, as professoras da rede pública Lila Rosa Sardinha Ferro (artes visuais) e Walquíria Tavares Matias (letras), o engenheiro florestal e educador ambiental do IBAMA Paulo César Mendes Ramos, a psicoterapeuta especializada em biosíntese Tarcila de Castro e Silva Machado (Sushma), a artista plástica e educadora ambiental Stefania Montiel, a estudante de artes plásticas Célia Inês Luchese Marques, a economista Sâmara Arbex, a mestranda em Gestão Ambiental (CDS) e artista cênica Larissa Maly, a arquiteta Adriana dos Santos e a administradora de empresas e educadora ambiental Sumaya Cristina Dounis.

Também da Escola da Natureza vieram as participações parciais de Tércia Ataíde França Teles (letras) e Roberta Callaça Gadioli Farage (educação artística). Por fim, as presenças eventuais da professora Laís Mourão Sá, da educadora ambiental Patrícia Mazoni Cavalcanti, do meditador Gerson Tobias Borges e do menino Lucas Matias.

A divulgação dos nomes dos autores dos trabalhos e escritas aqui apresentados foram autorizados pelos mesmos.

Primeiro Encontro

O primeiro encontro do curso *Arte e Natureza* ocorreu no começo de março de 2005, no atelier da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, quando compareceram vinte pessoas. Seu propósito foi a apresentação, ao grupo, do plano de curso, dos objetivos, das estratégias metodológicas, das formalidades institucionais e dos compromissos de cada participante junto à pesquisa.

Feitas as apresentações, foram preenchidos acordos de participação, formulários da escola de Extensão da Unb e um pequeno questionário inicial, cujas respostas me forneceram uma noção preliminar de meus informantes.

Para a primeira pergunta do questionário, "você conhece alguma experiência semelhante à que está sendo proposta", obtive dezesseis respostas negativas, sendo que em uma delas a aluna disse reconhecer uma confluência de tendências artísticas nas últimas cinco décadas que buscam articulação entre si, tendo como contexto a dimensão ambiental.

Entre os participantes que responderam *sim*, o primeiro trabalhou com danças circulares e música com alunos de ensino fundamental e médio, não especificamente voltado à Educação Ambiental; a segunda ministrou oficinas de reciclagem; a terceira participou de experiências com materiais da natureza em trabalhos de grandes dimensões e a quarta disse já vir trabalhando nessa direção em suas práticas pedagógicas.

À segunda pergunta, "quais os motivos que o trouxeram a esse curso", quase todos declararam interesse em desenvolver o potencial artístico para ampliar suas atuações profissionais e docentes, incluindo o aprendizado de técnicas de sensibilização e expressão, para melhor interagir com seus colegas, alunos e comunidade. Muitos já vinham tentando estabelecer uma ponte entre arte e Educação Ambiental, mas sem uma oportunidade concreta de experimentação. Esses declararam acreditar na arte como um meio de sensibilizar as pessoas em relação aos problemas ambientais.

Alguns participantes individualizaram um pouco mais os seus propósitos: desenvolver o lado criativo, expandir a sensibilidade, entrar em contato com modalidades de expressão e habilidades ainda não-desenvolvidas.

Uma participante respondeu que queria colaborar para a construção do conhecimento que pudesse ligar a arte à Educação Ambiental. Duas pessoas disseram que estavam em busca de auto-conhecimento. Três procuravam subsídios para a montagem de projetos que seriam submetidos às seleções de mestrado nas áreas de educação e desenvolvimento sustentável.

Considerarei a diversidade de interesses e formações profissionais dos participantes do curso como um precioso insumo da pesquisa.

Demos início então à nossa viagem.

1. A PRIMEIRA ESTAÇÃO: EVOCANDO AS RAÍZES

Evocando as Raízes corresponde à primeira estação de nossa viagem no tempo: as pinturas parietais deixadas por nossos ancestrais que viveram na Europa há algumas dezenas de milhares de anos. Sob o ponto de vista das soluções artísticas, tais pinturas parecem muito atuais. Poderiam ter sido feitas por um artista do nosso tempo, o que nos leva a acreditar que a expressão ideográfica do ser humano segue uma temporalidade própria, independente do tempo linear.

Tudo o que está escrito sobre essas pinturas são suposições. Não sabemos exatamente quais eram suas intenções e o que representavam. O que podemos inferir é que, naquele tempo, o ser humano vivenciava uma relação orgânica, de mútua interação com a natureza e que, provavelmente, a percebia como fonte de forças mágicas e misteriosas.

Essa experiência arcaica subsiste em algum nível de nosso ser, hoje tão distanciado dos processos naturais. Subsídios teóricos para essa questão foram buscados no texto *A Memória Viva da Pedra*, enquanto uma primeira experimentação artística procurou ligar os fios da história às expressões e reflexões suscitadas pelos participantes da oficina *Raízes Minerais*. A par das pinturas milenares, a experiência artística recorreu aos pigmentos naturais extraídos da terra.

1.1. A MEMÓRIA VIVA DA PEDRA

Nem em alma nem em corpo habitamos o mundo daquelas raças caçadoras do milênio paleolítico, a cujas vidas e caminhos de vida, no entanto, devemos a própria forma dos nossos corpos e a estrutura das nossas mentes. Lembranças de suas mensagens animais devem estar adormecidas, de algum modo, em nós, pois ameaçam despertar e se agitam quando nos aventuramos em regiões inexploradas. Elas despertam com o terror do trovão. E voltam a despertar, com uma sensação de reconhecimento, quando entramos numa daquelas cavernas pintadas. Qualquer que tenha sido a escuridão interior em que os xamãs daquelas cavernas mergulharam, em seus transe, algo semelhante deve estar adormecido em nós, e nos visita à noite, no sono. (CAMPBELL, 1992, p. 73)

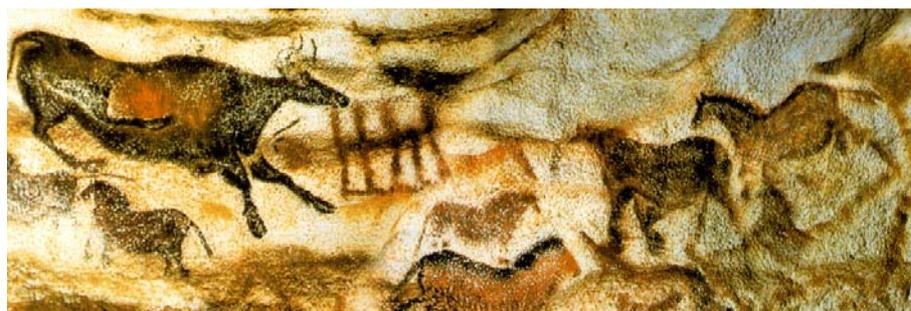


Figura 01 - *Pintura parietal paleolítica*, caverna de Lascaux, França.
Fonte: Enciclopédia Multimídia de Arte Universal. *Alphabetum Multimedia*. volume I.

No fundo escuro de uma gruta quase inacessível - foi lá que a humanidade começou a *desenhar* a sua história. A memória não ficou apenas gravada na pedra. Está gravada simultaneamente nos milenares labirintos cerebrais do ser humano, acessíveis apenas ao olhar interior que, tendo o poder de clarear suas áreas de sombra, traz à vida aquilo que poderia se imaginar perdido. A memória da pedra está viva. E, com ela, todas as memórias e sentimentos do mundo. Os artistas contemporâneos têm ido buscar lá, no fundo de suas cavernas interiores, essas referências. Certamente em busca de uma reconexão ou uma unicidade, essa sim, perdida.

As gravações e pinturas rupestres são como registros de uma memória ancestral, raízes trans-temporais portadoras de verdadeiras redes de significados, lembrando ao ser humano o impulso primal: a conexão essencialmente orgânica com a natureza.

Num estado de indiferenciação, o homem vivia na natureza assim como a natureza vivia no homem. Tal experiência, que remonta a dezenas de milhares de anos, subsiste não apenas em comunidades que vivem até hoje isoladas do processo civilizatório, mas sobrevive, em maior ou menor grau, no *arkhé* primordial de cada indivíduo e em cada sociedade, alimentando mitos, sonhos e utopias.

A organicidade presente nos desenhos paleolíticos de bisões, mamutes, renas e outros animais, apresentados de forma naturalista, plena de movimento e expressão, revela uma profunda observação e conexão com o mundo natural, somados a uma memória visual muito desenvolvida, capaz de representar cenas compostas por um grande número de animais em ação, gravadas pictoricamente em locais de difícil acesso⁶. Mesmo quando os animais eram representados um a um, sem uma relação direta de interdependência, pode-se notar uma unidade entre as figuras e o fundo de pedra que lhes servia de suporte.

É de se supor que o ser humano não tinha qualquer sentido de superioridade em relação a qualquer outro ser vivo, tanto que, era comum os grupos se auto-denominarem Clã dos Leões, dos Bisões, como se os bisões tivessem mais qualificação do que eles próprios. Porém, o ato da representação pictórica demonstra que o homem experimentava paralelamente um sentido de distanciamento e diferenciação em relação ao mundo natural, manifestado em imagens e objetos que começaram a ter vida própria, expressando significados coletivos. A

⁶ Os desenhos naturalistas nas grutas e abrigos sob rochas ao norte da Espanha e França, tais como as de Font-de-Gaume, Lascaux e Altamira, datam de um período aproximado de 50.000 até 12.000 a.C. Mas encontram-se pinturas rupestres em quase todo o mundo, com muitos caracteres comuns, mesmo que pertençam a épocas diferentes. Tais grutas, que comumente não eram habitadas, serviam de santuários e locais de cerimônia (UPJOHN, 1975). As pinturas eram feitas com terra, ossos calcinados e óleos vegetais.

expressão do *feminino*, por exemplo, como fonte de fertilidade e nutrição, era comumente simbolizada por seios fartos e ventres em gestação, presentes nas esculturas das Vênus pré-históricas, encontradas em centenas de variações em todo o mundo.

O primado da representação naturalista na paleocultura européia sustenta uma expressão simbólica articulada a uma inspiração direta na natureza.

A expressão *d'après nature* designa toda obra de arte calcada ou mesmo copiada diretamente da natureza. Por extensão, o Naturalismo pode ser definido como "a doutrina estética que busca inspiração direta na natureza e a reproduz com fidelidade. Não implica, porém, em cópia fiel da natureza, mas a sua interpretação através da sensibilidade do artista" [...] sendo a representação artística das coisas da natureza tais como se apresentam na realidade, em oposição ao idealismo que se esforça por apresentá-las como as concebe o espírito ou a imaginação. (MORAIS, 1991, p. 116)

Acerca das funções das pinturas rupestres, uma das hipóteses mais aceitas atualmente é que fossem consideradas um instrumento da magia⁷, utilizadas nos rituais de estímulo e treinamento à caçada: "parece que os caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem de sua presa - e até a espicaçassem com suas lanças e machados de pedra - , os animais verdadeiros também sucumbiriam ao seu poder" (GOMBRICH, 1999, p. 42). Essa pode ser a razão pela qual a arte paleolítica européia era naturalista e buscava a coincidência entre objeto e representação: quanto mais semelhança ao real, maior sua eficiência mágica.

Outras funções são ainda atribuídas à pintura parietal: a substituição do animal morto por sua imagem, *resguardando* assim o seu espírito; a necessidade didática de transmitir técnicas de caça⁸; o planejamento visual estratégico para obter alimento; uma dubiedade, por parte desses povos, acerca do que é imagem e o que é real.

⁷ Morin (1973, p. 98 - 99) elucida a relação que ocorre entre *imagem e magia*: "A existência do duplo é atestada pela sombra móvel que acompanha cada um, pelo desdobramento da pessoa no sonho, e pelo desdobramento do reflexo na água, quer dizer, a imagem. Desde então, a imagem não é só uma simples imagem, mas contém a presença do duplo do ser representado e permite, por seu intermédio, agir sobre esse ser; é esta acção que é propriamente mágica: rito de evocação pela imagem, rito de invocação à imagem, rito de possessão sobre a imagem (enfeitiçamento). É aqui que podemos compreender a ligação entre a imagem, o imaginário, a magia, o rito." Mais adiante, ele diz: "o mundo exterior, os seres e os objectos do ambiente, adquiriram, com o *Homo Sapiens*, uma segunda existência, a existência de sua presença no espírito fora da percepção empírica, sob a forma de imagem mental, análoga à imagem que forma a percepção, visto que não se trata senão dessa imagem lembrada" (*Ibidem*, p. 100).

⁸ Nessa época já existia uma prática educativa organizada, a qual incluía uma espécie de escolas, professores e tendências locais e tradições, visto os apontamentos, esboços de projetos e desenhos corrigidos encontrados próximos aos desenhos rupestres (HAUSER, 1982).

A imagem, como mediadora de diferentes níveis de percepção e ação, é testemunha do processo civilizatório que estava em marcha. Na busca de soluções aos problemas que se impunham cotidianamente, o ser humano ampliava sua capacidade imaginativa e criativa num processo de descobertas, fruto de acumulações, aperfeiçoamentos e substituições.

Para Edgar Morin, as primeiras sociedades humanas, consideradas *primitivas* pelo homem civilizado, já dispunham de dois modos de cognição e ação, tal como os entendemos hoje: um modo simbólico, mitológico, mágico - o *mythos*, e outro empírico, técnico, racional - o *logos*, formando um pensamento interativo que possibilitou criar um conjunto de conhecimentos e práticas acumulados pela tradição.

Os nossos antepassados caçadores-coletores que, ao longo de dezenas de milhares de anos, desenvolveram as técnicas de pedra, depois elaboraram as do osso e do metal, dispuseram e usaram nas suas estratégias de conhecimento e de ação, de um pensamento empírico/lógico/racional, e, produziram, acumulando e organizando um formidável saber botânico, zoológico, ecológico, tecnológico, uma verdadeira ciência. (MORIN, 1996, p. 144)

A partir do momento em que o ser humano passou a criar signos abstratos para designar coisas do mundo físico ou psíquico, especialmente a partir do período neolítico⁹, a expressão visual do pensamento tem se baseado em princípios comuns, revelando "todas as fases típicas de desenvolvimento por que a arte virá a passar nos tempos posteriores" (HAUSER, 1982, p. 13).

Ao longo de toda a história da humanidade, tais *fases típicas* seguem linhas de contornos ambíguos, mas que, em suas raízes, representam duas correntes entrelaçadas da alma humana: a emoção e a razão. Segundo Argan (1992), a história da arte moderna, por exemplo, pode ser compreendida a partir dessas duas tendências recorrentes e entremeadas: o Romantismo, ligado à emoção e o Classicismo, ligado à razão.

Frederico de Moraes (1991) igualmente se reportou à dupla emoção-razão para sistematizar o *Panorama das Artes Plásticas dos séculos XIX e XX*. Segundo ele, as correntes artísticas emocionais expressaram crises e conflitos sociais ou existenciais, enquanto as racionais buscaram no processo criativo uma estrutura, uma ordem, construção tanto visual quanto ideológica.

⁹ Neolítico: 4000 a 1700 a.C.

Essas noções ocidentalizadas procuram explicar racionalmente um fenômeno que brota de maneira espontânea no espírito humano. Nesse caso, servem de base para uma teoria estética. Porém, é preciso distinguir a história da arte das obras que os artistas produzem em determinados contextos e a crítica de arte das dimensões artístico-sensíveis que dialogam dentro de cada pessoa.

É provável que os primórdios do sentimento romântico em relação à natureza tenham nascido da emoção do homem diante de um mundo repleto de forças a serem enfrentadas e controladas. Como viver num mundo indomável? Que poderes invisíveis estavam por trás desse mundo? Como imprimir uma ordem a um ambiente tantas vezes hostil, resultante de forças que vêm e vão?

Ao longo de uma história de dezenas ou centenas de milhares de anos, a humanidade vem aprendendo e desaprendendo com os movimentos e ciclos da natureza, passando por invernos rigorosos, verões quentíssimos e chuvas torrenciais, geração após geração. As incertezas enfrentadas pelo homem paleolítico não diferem da incerteza contemporânea.

As profundas mudanças do clima da Terra, ocorridas com o recuo do gelo no final do período paleolítico em torno de 12.000 a.C., provocaram a elevação do nível do mar e a transformação de densas florestas em desertos.

Para alimentar seus filhos, as mulheres descobriram as germinações e as épocas propícias para o cultivo, assim como as ervas curativas, as comestíveis e as plantas venenosas - "um considerável tesouro cultural" que teve "um imenso alcance civilizador" (MORIN, 1973, p. 77). A longa observação da natureza aliou-se à necessidade de plantar e domesticar os animais. À medida que o ser humano foi aprendendo a lidar com os ciclos naturais, a organicidade intrínseca que existia entre ele, os animais e as plantas foi se perdendo.

Foi ao longo do período neolítico, na Europa Central e Ocidental¹⁰, que a humanidade passou a praticar a agricultura, buscando dar uma ordem e organização ao mundo para superar suas dificuldades de sobrevivência. O homem tornou-se agricultor, artesão, oleiro, criador de animais, organizou o trabalho, diferenciou-se em classes sociais, constituiu aglomerados de caráter permanente e instituiu sistemas de poder centralizado. A economia de exploração transformou-se em economia de produção.

Para marcar o tempo, demarcar o campo, os cercados e as construções, desenvolveu-se o raciocínio geométrico e abstrato, baseado nas pré-matemáticas, nas pré-geometrias e no

¹⁰ Tais desenvolvimentos ocorreram com similaridade ou variação em outros continentes, em diferentes épocas.

surgimento da escrita. A simbologia abstrata fez-se necessária para comunicar medidas, regras, leis, formas de convivência. Valores de troca passaram a ser medidos na circulação de mercadorias.

A revolução agrícola coincidiu com a primeira revolução em arte, ou seja, a transição do naturalismo para o abstracionismo, resultando no desenvolvimento de novos sistemas de signagem, capazes de transcender a realidade empírica, por meio da tradução de idéias em símbolos abstratos, com fortes tendências à simetria e à estilização. Tanto a expressão naturalista paleolítica quanto a simbolização abstrata neolítica já revelavam as interações básicas do ser humano com a natureza: imitação e idealização, manutenção e intervenção, reverência e dominação, que vigoram até hoje.

O historiador Arnold Toynbee diz que a revolução agrícola-pastoril fez com que, por meio da sistematização do trabalho, a humanidade se tornasse, cada vez mais, sócia ativa da natureza: "tanto a agricultura como a criação animal são frutos da previdência, da perseverança e do autocontrole, e exigem uma prática constante destas virtudes para serem produtivas" (TOYNBEE, 1987, p. 51). O impulso criativo passou a consistir cada vez mais em modificações intencionais que o ser humano foi imprimindo aos elementos naturais e ao próprio ambiente.

Edgar Morin (1999) lembra que o desequilíbrio ambiental provocado pelo homem não é um fenômeno recente, posto que o mesmo tem ocorrido desde o início da história. A diferença é que, em modelos de agricultura tradicional, a própria natureza reintegrava os desajustes através de seus ciclos e interações naturais. Foi bem mais tarde, quando o homem passou a considerar-se Senhor da Natureza, inconsciente das interdependências ecológicas, é que as crises ambientais se multiplicaram numa proporção descontrolada.

Com a organização social, surgiram as primeiras formas estabelecidas de religiões, cultos e condutas comportamentais. Em termos religiosos, a capacidade de abstração humana traduziu-se nos credos animistas que, desde tempos imemoriais, se fundamentaram na idéia da co-existência de mundos paralelos: alma e corpo, transcendência e imanência, imaginação e mundo empírico, deuses e homens. Pedras, águas, animais e plantas, representavam forças sobrenaturais que agiam de maneira benéfica ou maléfica na vida humana.

O período neolítico transformou-se num celeiro de deuses, um panteão de forças misteriosas, com as quais o ser humano tinha de fazer acordos de mútua convivência e sobrevivência, dos deuses no coração dos homens, e esses na clemência dos deuses. Cultos, sacrifícios e altares mediavam as relações entre os humanos e os poderes *sobrenaturais*.

A co-existência de *dois mundos*, um real e outro imaginário, desdobrou-se no espaço: um espaço cotidiano, considerado profano, e outro ligado a uma rede de significados metafísicos, ou seja, um espaço sagrado, comumente associado aos cultos dos mortos ou deuses e erigido em suas primeiras versões na forma de menires e dólmenes¹¹.

Segundo Mircea Eliade, a construção de um espaço sagrado simboliza a recriação ou fundação simbólica do mundo. A sacralização espacial ocorre por meio de uma diferenciação e uma não-homogeneidade em relação à natureza *informe* que o cerca. Assim, todo o espaço sagrado "implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado, que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente" (ELIADE, 2001, p. 30).

Por depender da revelação de um ponto fixo ou centro, em torno do qual o Caos se transforma em Cosmos, o espaço sagrado é geralmente circular e erigido a partir de regras de construção e orientação próprias, sendo considerado eficiente à medida que reflete uma harmonia divina.

Entretanto, a *recriação* do mundo não se deu apenas por meio de cultos às montanhas ou pedras sacrificiais, mas sim através de toda a capacidade humana de reinventar o mundo além de sua existência já instituída. Segundo Marilena Chauí, a arte é uma linguagem instituinte, criadora de novas significações - participa, à própria maneira, da recriação e fundação do mundo.

Como expressão, as artes transfiguram a realidade para que tenhamos acesso verdadeiro a ela. Desequilibra o estabelecido ou o instituído, descentra movimentos, sons, formas, cores e palavras, retirando-os do contexto costumeiro para fazer-nos conhecê-los numa outra dimensão, a dimensão criadora ou instituinte do novo. A arte inventa um mundo de cores, formas, volumes, massas, sons, gestos, texturas, ritmos, movimentos, palavras, para nos dar a conhecer nosso próprio mundo. (CHAUÍ, 2003, p. 287)

Com o propósito de recuperar sentidos, sensações e sentimentos relacionados às nossas interações com a natureza, a pintura com pigmentos naturais foi testada na oficina *Raízes Minerais* como estímulo à sensibilização, trazendo à tona memórias e impressões soterradas pelo tempo de longa duração, reabilitadas e rearticuladas numa perspectiva existencial e histórica na leitura da natureza e do ambiente.

¹¹ *Menir*: bloco de pedra vertical associado a sepulturas. *Dólmen*: duas ou mais pedras verticais encimadas por uma pedra horizontal. Destaca-se o conjunto de dólmenes de Stonehenge, erigido entre 1700 e 1500 a.C. (UPJOHN, 1975).

1.2. OFICINA 1 - RAÍZES MINERAIS

As técnicas de sensibilização utilizadas na primeira oficina do curso *Arte e Natureza* foram: preparação de pigmentos minerais; aula teórica sucinta com projeção de *slides* digitais; interiorização por meio de respiração e relaxamento com música; visualização para ativação da memória; visualização para personificação imaginativa; pintura mineral sobre papel; depoimentos escritos e orais compartilhados pelo grupo; gravação de voz e preenchimento de questionários¹².

Para que a experiência artística alcançasse uma similitude com a prática do pintor paleolítico, recorri ao potencial pedagógico dos pigmentos que a natureza disponibiliza para os artistas, com os quais estou habituada a trabalhar: as tintas minerais. Essa escolha tem suas motivações: as terras têm sido usadas, tanto na arte como nas arquiteturas primitivas e vernaculares, desde os primórdios da humanidade; os pigmentos minerais são facilmente encontráveis e manipuláveis, não demandando maiores preparos do que sua pulverização e mistura a algum aglutinante natural ou sintético; quando misturadas à água, no ato da pintura, as terras ou argilas agem da mesma maneira como se estivessem interagindo em seu meio ambiente natural, fornecendo múltiplas possibilidades de *leitura e compreensão dos processos vivos*; a preparação dos pigmentos naturais nos ajuda a perceber o quanto estamos condicionados e dependentes do consumo orientado pelo mercado: pintar com terra? Para pintar, não temos que ir a uma loja e comprar tintas industrializadas? Muitas vezes esquece-se que a maioria das tintas é feita a partir dessas mesmas *terras*, dentre outros minerais.

As tintas naturais têm vibração própria, podendo causar uma reverberação particular na sensibilidade de quem as utiliza ou contempla, visto que suas cores são belas e harmônicas, algumas delas exuberantes. Não demandam instrumentos sofisticados para a sua aplicação e permitem uma grande variedade de técnicas de aplicação artística, desde suaves aguadas de terra até massas consistentes, com as quais é possível criar texturas.

Por serem orgânicas, as cores se combinam quando livremente misturadas. Seu uso é sustentável: a quantidade de material demandada é mínima, não causando qualquer dano à natureza; não são tóxicas; não empalidecem com o tempo; seu custo é zero, fator esse relevante, em vista dos recursos materiais que uma escola dispõe. Além das qualidades físicas e plásticas desse material, são importantes as associações de significado que ele propõe.

¹² Essa oficina ocorreu em 08/03/2005, no atelier da FAU/UnB, com 15 participantes. As pranchetas foram dispostas em linhas regulares.

A utilização das tintas naturais na sala de aula veicula um importante aprendizado ecológico: a afinação do olhar para ao (in)esgotável acervo vivo criado pela natureza e a elaboração de valores a serem internalizados espiritual e esteticamente pelo ser humano.

A aplicação artística da terra convida então a incursões, cuidadosos e pequenos *garimpos* no cenário natural: buscar as essências da terra, treinar o olhar para ver e se reencantar com elementos que cotidianamente passam despercebidos.

Para quem vive no Cerrado, tais pigmentos são dignos de uma especial atenção, já que brotam espontaneamente em todos os lugares, em abundância de matizes e em diferentes granulaturas e tipos: do branco fino, passando pelos rosas, amarelos e terracotas, até chegar às argilas cinzas e pretas.

Em 1982, foi apresentada no Centro Cultural Georges Pompidou-Paris, uma exposição sobre as *artes da terra* na arquitetura mundial, apresentando informações importantes sobre esse campo de conhecimento que se mantivera, até então, pouco sistematizado. Segundo seus organizadores, a terra permite uma fusão completa de criações ambientais e artísticas e o ato de trabalhar com a terra subsume uma magia especial:

Quando se fixa o elemento mais fecundo do planeta, a fertilidade do material produz em muitos dos seus usuários um impulso criativo bastante peculiar, que os leva a ampliar o prazer de modelar essa matéria viva, fazendo nascer de suas mãos formas prontas a serem acariciadas. É um exercício de prazer, prazer dos sentidos, capaz de fazer emergir uma dimensão sensual, seja no âmbito pessoal ou coletivo, tão exaltada é a liberdade de conceber formas da matéria saída do ventre da terra. (POMPIDOU, 1982, p. 48)¹³

O preparo das tintas minerais foi a primeira atividade realizada pelos participantes da oficina, iniciado a partir de algumas instruções fornecidas por mim. Seus objetivos foram propiciar a interação do grupo com o elemento terra, desmistificar os materiais e processos artísticos convencionais, congregar o recém-formado grupo em torno de um interesse comum, propiciar uma atmosfera de curiosidade, descoberta e prazer.

Quando as tintas ficaram prontas, foram distribuídas nas pranchetas.

¹³ Tradução livre da autora.



Figura 02 - *Preparo dos materiais*
Foto: Dulcinéia Schunck

Na segunda fase da oficina foram apresentados alguns tópicos do texto *A Memória Viva da Pedra*, ilustrado por *slides* de arte paleolítica e neolítica européia.

Durante a apreciação das imagens, aspectos relevantes das pinturas foram identificados pelos participantes: a estreita conexão que o ser humano estabelecia com touros, bisões, cavalos, mamutes, e o conhecimento que tinham acerca de seus hábitos e suas trajetórias; a impressão de continuidade entre os desenhos e a superfície irregular e difícil que lhes servia de base; as condições precárias de trabalho em termos de acessibilidade; a necessária presença do fogo como iluminação dos escuros ambientes; a utilização de materiais locais para a pintura, como as terras coloridas e o carvão vegetal; a impressionante capacidade de observação e memória visual¹⁴ do pintor mágico.

Uma elevada capacidade de *pregnância*¹⁵ imagética tem relação com o grau de intensidade com que uma pessoa ou grupo de pessoas internaliza e aprofunda suas experiências de mundo?

Sushma explicou que, no enfoque psicanalítico, a visão orgânica de mundo, representada naquelas pinturas, provavelmente *"demonstra uma presença de mundo internalizada e integrada dentro do sujeito"*. Ao contrário, *"uma expressão fragmentada simbolizaria uma presença de mundo fragmentada no interior do sujeito ou até, em outras palavras, uma ausência"*.

¹⁴ A rememoração de acontecimentos ou formas físicas engendrada pela memória cerebral é "uma duplicação do acontecimento, sob a forma de imagem" (MORIN, 1997, p. 301). Por meio da imaginação, a rememoração pode ser reformulada, idealizada, ampliada ou deformada, recebendo novos contornos à cada processo vivido, sempre com novas interligações e configurações, aberta às associações e interpretações do sujeito que a formula.

¹⁵ Assimilação daquilo que produz forte impressão.

A afirmação de Sushma trouxe uma indagação preocupante: o que deixamos de vivenciar, em termos cognitivos e sensíveis, ao longo do processo civilizatório? Perdemos a capacidade de observar, de associar, de internalizar as experiências, de amadurecê-las? Que qualidades humanas nos escaparam quando fomos nos distanciando da natureza?

Stefania respondeu: *"a velocidade e a intensidade com que as informações nos bombardeiam em nosso dia-a-dia fazem com que percamos dimensões¹⁶ não só de nossa percepção e sensibilidade, mas nosso senso de magia - a capacidade de nos encantarmos com as coisas aparentemente mais comuns"*.

Sobre isso, Nancy Mangabeira Unger ensina que

É importante reatarmos com percepções que sempre estiveram presentes em outras épocas da humanidade, nas quais o Universo se revela, e é o que a ciência contemporânea volta a descobrir, como uma tessitura de fios da qual nós fazemos parte, uma grande dança cósmica da qual nós também somos gestos [...] É preciso dizer, quando falamos em desencantamento do mundo, que este desencantamento é, na verdade, o desencantamento do nosso olhar [...] O reencantamento do mundo significa redescobrirmos aquilo que nos constitui, reencantar o mundo é poder novamente ter uma vivência da realidade que não se reduza à reificação. (UNGER, 2001, p. 56-57)

A terceira fase de sensibilização teve caráter intimista. Foi proposto aos participantes que entrassem em contato com suas *molduras internas de referência*. Como estímulos à interiorização, solicitei que todos fechassem os olhos, respirassem lenta e profundamente (inspirar, reter, expirar, reter, repetidamente), movimentassem cabeça e ombros relaxando a mente e os músculos superiores, ao som de uma música suave especialmente selecionada para esse fim¹⁷, procurando visualizar imagens suscitadas pela memória a partir da seguinte leitura, feita de maneira pausada:

Se desejarmos traçar um mapa completo da memória humana, é necessário que nos reportemos primeiramente à formação biológica da humanidade, passando pelas etapas de formação mineral, vegetal e animal da própria vida. Tais etapas, embora pareçam muito remotas na memória do tempo linear, não o são. Os nove meses de gestação refazem essa trajetória, rememorando o embrião humano de sua origem e evolução.

¹⁶ *Dimensão* no sentido de conjunto de aspectos significativos do pensamento, do conhecimento, do ser humano.

¹⁷ Earth - Vanraj Bhatia, Living Media India, 1995 - *Himn to the Earth* (15 minutos)

A memória de ser pedra - ossos - está no ser humano, a memória de ser planta - seiva/sangue está no ser humano, a memória de ser animal - emocional - está no ser humano, a memória de ser uma espécie entre outras espécies está no ser humano. Por mais que tenhamos nos desconectado psicologicamente da natureza, a natureza persiste e persistirá em nós incondicionalmente.

Passei então à técnica de transferência ou personificação imaginativa:

Imagine agora que você está em uma daquelas cavernas paleolíticas. Observe o que está ao seu redor e conecte-se com o seu coração. Acenda o fogo brando que nele existe e conecte-se com o coração da Terra, por meio de raízes ou fios.

Da Terra, você se dirige ao coração do Sol e do Sol você vai se interligando aos outros corpos celestes, formando uma imensa teia de fios e campos magnéticos interrelacionados.

Deixe seu corpo dançar ao som da música. Sinta-se como parte dessa grande rede de relações. Entre em contato novamente com o seu coração, com o fogo brando.

Aos poucos, a Terra chama você de volta, você a vê de longe, uma majestosa bola azul flutuando no Cosmos, você sente os fios de ligação trazendo-o de volta, você é um microcosmos inerente, faz parte desse mundo, uma só natureza, microcosmo e macrocosmo. Pausa.

Pedi que todos abrissem os olhos e, procurando manter o foco na experiência interior, expressassem livremente, por meio da pintura mineral, aquilo que mais lhes chamou a atenção durante a leitura do texto. Esclareci que as referências visuais oferecidas na mostra de *slides* poderiam ou não ser levadas em consideração. Frisei que o resultado final não era o principal objetivo. Mais importante era deixar que a expressão brotasse espontaneamente, registrando o processo em si, sem julgamentos ou correções. Lembrei que as pessoas seguem ritmos diferentes e que teríamos um tempo aproximado de sessenta minutos para a atividade.

Alertei ainda que, quando alguém sentisse o desejo de parar, que parasse imediatamente: não reconhecer esse momento em pintura geralmente põe o trabalho a perder. Saber parar é um treinamento básico para a intuição. Disse ainda que poderiam ser feitas anotações pessoais complementares à prática da pintura.

O grupo se mostrou bastante aberto à proposta de trabalho, revelando que os estímulos à sensibilização surtiram efeito, o que foi comprovado no silêncio e concentração absoluta que tomou conta da sala durante uma hora. Uma imersão profunda no tesouro interno de cada um, um mergulho no ventre da Terra.

Pintar com os pigmentos minerais encantou a todos. As associações e analogias do pensamento mágico-simbólico começaram a fluir. O estado de profunda receptividade dos alunos é mais do que uma aceitação ou abertura, é uma entrega, uma prova de confiança sem a qual o trabalho não acontece.



Figura 03 - *Prática de pintura mineral*
Foto: Dulcinéia Schunck

Algumas dúvidas técnicas foram surgindo, às quais procurei responder ou demonstrar. Fiquei observando e fazendo anotações. Pedi que, ao terminarem suas pinturas, os participantes respondessem sucintamente a um pequeno questionário.

Por fim, solicitei que os resultados pictóricos obtidos fossem colocados sobre uma mesa central e que cada um falasse de sua experiência, relacionada ao tema proposto *Evocando as Raízes*. O gravador foi ligado.

Tocado pela música, Ronaldo foi o primeiro a falar:

Eu tenho experiência de música, eu toco violão, mas foi a primeira vez que eu fiz uma pintura na minha vida. Eu pensei que fosse ficar bloqueado. Não sei se foi a música que ajudou. Foi explicado que eu deveria apenas deixar o pincel correr solto. Eu fiquei muito impressionado.

Eu nunca havia feito um risco, e agora consegui colocar uma série de emoções dentro do papel, e rápido! Quando eu senti o stop eu parei. Eu consegui fazer dois trabalhos. Para mim, foi um renascimento, uma redescoberta. Pude revisitar minha pré-história pessoal!

Referindo-se igualmente à sua história pessoal, Laís descreveu sua experiência ao ver os ossos de seu pai, cujo corpo havia sido exumado recentemente. Sua memória foi ativada pela menção à memória mineral que subsiste em nosso corpo e que se relaciona com a constituição

de nosso planeta e a relação de ambos no tempo, levando-a ainda a experimentar a "espontaneidade do fluir", o que foi alcançado em suas duas pinturas resultantes de manchas coloridas harmônicas e bem integradas.

Ao falar de filho, eu vou falar de pai e mãe. Quando se falou sobre os ossos na meditação, eu vi os ossos do meu pai. Aquilo foi muito interessante para mim, pois ele morreu há muito tempo.

A sensação do mineral ficou muito forte em mim, nossos ossos.

Quando eu comecei a pintar, a pigmentação dos minerais ficou tão forte, e esse sentimento que nós somos a terra, nós somos esse mineral que perdura, a gente vai e isso fica, a gente é, mas isso é Maior, o sentimento do tempo que flui. Com as tintas e a água foi mais forte, o pigmento vinha mas ele vinha na água, comecei a deixar ele fluir, comecei a mexer o papel, deixar ele fluir e ainda está fluindo, não acabou. Essa foi a minha experiência, de corpo que perdura como o corpo da Terra, e o fluxo do tempo...



Figura 04 - *Díptico*. Láis

Para Rosana, o que mais chamou a atenção foram as raízes. Ela afirmou estar vivendo um momento de "reconstrução de raízes" aliado a um "sentimento de concretude e realização". O enfoque na memória e na magia a tocou profundamente, permitindo-lhe "criar uma ponte entre a minha infância e meu momento atual".

Sushma, por sua vez, identificou a entrada da "caverna imaginária" com formas uterinas inacabadas, relacionando ambiente externo com uma percepção interior, associados à sensação do "prazer de observar as formas na pintura conectando-se ludicamente entre si".

A entrada da caverna foi representada como uma espécie de útero, umbigo. Aí a forma veio e dessa forma vieram todas as outras e, junto delas, uma sensação de inacabamento. Uma sensação generalizada de ser humano inacabado, representado por essas formas inacabadas, em gestação, uma natureza inacabada, expressa aqui pela texturas e densidades da tinta mineral.

Por meio do mineral, as formas foram vindo e foi muito gostoso, pois elas me deram a sensação de link entre uma forma e outra... aí eu fui brincando no papel!

Enquanto Paulo brincava com as cores que "ficavam escorregando uma para dentro da outra", Vanusa se concentrou nas relações que foram surgindo no desenho, o "sentido de pertencimento do ser humano na grande Teia da Vida". Ela disse: "fiquei me imaginando como parte dessas interconexões que ligam todos os seres da natureza, os animais e os seres humanos entre si". Seu desenho focalizou figuras e linhas de conexão, numa interação instintiva entre figura e fundo, conceito e imagem.



Figura 05 - *Interconexões*. Vanusa

Larissa chamou a atenção para dois mundos paralelos: "o mundo prá dentro dos olhos e o mundo prá fora dos olhos". Clarice contou que a "experiência para dentro dos olhos" repercutiu fortemente em sua corporeidade. Foi como entrar num "túnel do tempo" e isso a fez parar para pensar. Logo em seguida, ela percebeu o problema de sua divisão em relação aos propósitos do exercício: "eu estava pensando demais, não era hora de ficar pensando, mas de exteriorizar o que eu havia visualizado". Sua primeira pintura ajudou-a a entrar em contato com as memórias e referências expressas na segunda pintura: "uma conexão por meio de raízes!"

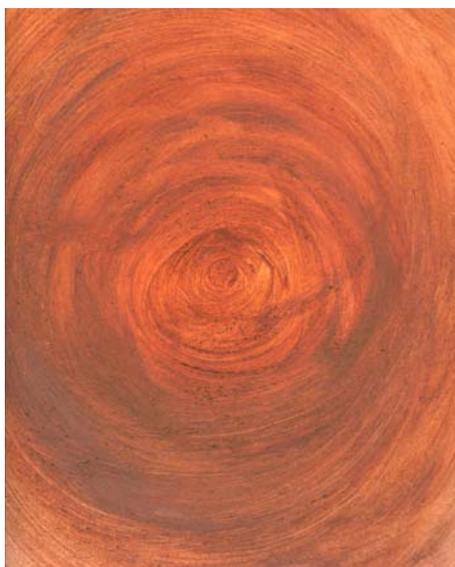


Figura 06 - *Túnel do Tempo*. Clarice



Figura 07 - *Raízes*. Clarice

Eu coloquei para fora a primeira imagem que eu vi quando fechei os olhos: crianças e macacos brincando juntos numa copa. A copa e lá embaixo a terra [...] no momento em que eu estava desenhando, me veio essa emoção... das imagens de raiz, das raízes eternas da gente - as raízes do coração!

Adriana se ateu às descobertas pictóricas em si, ou seja, como transferir uma forma imaginada para o papel. Nessa experiência ela percebeu duas atitudes que o pintor pode assumir ao pintar: "*pré-determinar as formas de maneira bem racional ou deixá-las fluir com naturalidade, como a água*". Ela confessou que a música a inspirou muito, ajudando-a a resolver o conflito que ocorreu entre sua tendência à racionalização e a abertura de seu canal de sensibilidade.

Primeiramente, eu quis brincar com as texturas, então eu virei o pincel de ponta-cabeça: qual seria o efeito resultante? Logo depois fui deixando a água tomar conta do papel. Misturando algumas cores, a própria água se encarregou de misturar os pigmentos minerais, dando formas espontâneas à pintura.

Stefania chamou a atenção, em seu desenho, para a espiral que, segundo ela, "*fala de contingência e transformação*". Para os simbologistas, a espiral é uma forma recorrente em todas as culturas, cuja riqueza de significados está presente em inúmeras interpretações,

A espiral, cuja formação natural é freqüente no reino vegetal (vinha, *volubilis*) e animal (caracol, conchas etc.), evoca a evolução de uma força, de um estado.

Essa figura é encontrada em todas as culturas, carregadas de significações simbólicas: é um tema aberto e otimista - partindo de uma extremidade dessa espiral, nada mais fácil do que alcançar a outra extremidade [...] Ela manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito: é o tipo de linhas sem fim que ligam incessantemente as duas extremidades do futuro... (A espiral é e simboliza) emanção, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica mas em progresso, rotação criacional [...] representa os ritmos repetidos da vida, o caráter cíclico da evolução, a permanência do ser sob a fugacidade do movimento [...] a ordem do ser no seio da mudança [...] (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993, p. 397-398)

Sâmara, que garantiu nunca ter pintado antes, provocou a admiração dos colegas pela beleza e resolução precisa de suas "*primeiras pinturas*":

Achei incrível a experiência. Ao fazer a pintura, era como se a minha mão seguisse a música e o meu coração [...] Eu me fixei nas imagens dos bichos e me vi como cavalo, eu galopava feliz da vida [...] mas quando me vi na pele de uma onça, eu achei estranho, eu fiquei triste, porque a onça estava olhando para longe, mas no sentido de alguma coisa perdida ou buscada, eu fui diluindo e misturando as tintas, junto eu fui, me diluindo e me misturando com o desenho.



Figura 08 - *Cavalo*. Sâmara



Figura 09 - *Onça*. Sâmara

O cavalo e a onça pintados por Sâmara trouxeram à tona a questão das habilidades criativas inatas ao ser humano que, por força dos valores massificados que orientam nossa cultura, mantêm-se cerceadas na maioria das pessoas.

Embora essas capacidades sejam espontâneas nas crianças, pouco são valorizadas na sociedade e insuficientemente exploradas na educação. A arte-educadora Ana Mae Barbosa considera paradoxal que

[...] ao mesmo tempo em que a sociedade moderna coloca na hierarquia cultural a arte como uma das mais altas realizações do ser humano, construindo verdadeiros palácios que chamamos museus para expôr os frutos da produção artística [...] despreza a arte na escola. (BARBOSA, 2005, p. 32)

A vivência artística fez Roberta lembrar *"a importância da observação, da contemplação, saber transformar tudo isso em experiência, digerir, deixar falar a voz do coração"*. Ela se questionou em que momento de sua vida *"havia deixado de desenhar"* e *"como resgatar efetivamente as dimensões amortecidas de nossa subjetividade, transformando-as em experiência?"* Sua pintura surgiu como uma resposta, uma janela, por meio da qual ela procurou olhar além.

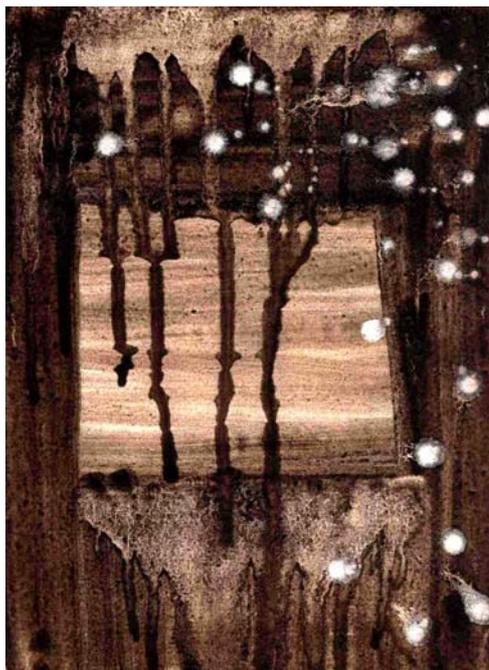


Figura 10 - *Janela*. Roberta

A idéia de *coração* associa-se à sensibilidade que, segundo René Barbier, é uma "forma elaborada do sentimento de ligação (*reliance*): uma 'empatia generalizada' em relação a tudo o que vive e a tudo o que existe" (BARBIER¹⁸ in BARBOSA, 1998, p. 183). O autor entende que tal sentimento de ligação é o amor ou a compaixão. Para ele, um dos seus florescimentos é a sensibilidade ecológica que faz "com que nos sintamos envolvidos, implicados, por fatos, acontecimentos, situações que se referem ao equilíbrio da vida na Terra" (*Ibidem*, p. 185).

Muitas vezes a sensibilidade ecológica é expressa de maneira oculta, *por acaso*. Tércia descreveu poeticamente como ela havia superado a dificuldade em contactar sua expressão sensível, expressa em duas pinturas, a primeira onde trabalhou o fogo e a segunda, a água:

Procurei sentir o que poderia provocar medo naquela época, então deparei com o fogo - algo em relação ao qual o ser humano não tinha controle, algo desconhecido, com um incrível poder de destruição.

Depois de enfrentar o fogo, meu medo foi diminuindo.

Eu gosto muito da chuva, ouvi trovões, e logo comecei a sentir a sensação gostosa que a chuva trás e, depois da chuva, o seu resultado: o nascer do alimento, que naquela época era fundamental depois de um momento de destruição.

O alimento renascia como se fosse um presente, uma benção.

¹⁸ BARBIER, René. *A escuta sensível na abordagem transversal*. (in BARBOSA, 1998, p. 168-199)

Essa fala pode ser assim interpretada: a superação do fogo (a emoção do medo de se expressar artisticamente) pela fluidez das águas interiores (umedecendo o solo interior e despertando a semente da criatividade) fez renascer o alimento - *o pomar oculto no coração da semente*, na metáfora do poeta popular.

Para Fayga Ostrower, os acasos revelam analogias ocultas nos fenômenos e a fonte da criatividade é o próprio viver. Mas é no contexto da busca interior

[...] que devemos entender a importância dos acasos significativos e de mensagens de "inspiração" que contêm. Constituem momentos, em que as circunstâncias se interligam de um modo surpreendentemente significativo, de maneira irrepetível e tão específica como se fosse uma chave que de súbito abrisse determinada fechadura. A pessoa os vivencia como momentos de maior clareza e poder de decisão [...] portanto, sempre realizando algo de concreto em que a pessoa sente que cresceu, em conhecimentos e em sua individualidade. (OSTROWER, 1990, p. 6)

Essa vivência demonstrou que os estímulos utilizados para a sensibilização foram eficientes, já que propiciaram a participação e produção reflexiva de todo o grupo que se manteve atento ao tema proposto, embora o grau de imersão de cada participante e a pertinência das percepções individuais alcançadas tenham sido diversificadas.

A diversidade de experiências pessoais evocadas a partir dos mesmos estímulos chamou nossa atenção. Particulares ou universais, as idéias e associações foram surgindo livremente dentro de cada um e, num segundo momento, à medida que tais experiências foram sendo compartilhadas com o grupo, a percepção de um participante foi sendo associada com a seguinte e, assim organicamente, até o último a falar. Para Maturana (2000, p. 88), aprender é "uma transformação em coexistência com o outro, na construção de um saber que é resultado de um processo interativo".

O exercício realizado evidenciou que os procedimentos artísticos reabilitam os potenciais sensíveis, ajudando a restabelecer associações, interrelacionamentos - princípios básicos de uma educação voltada para o "pensamento ecológico" ou "olhar ecológico", nas expressões utilizadas por Edgar Morin (1999, p. 77).

Segundo ele, a visão de mundo atual está atrelada às estruturas redutoras do pensamento cartesiano, que é racionalizador e analítico, por meio do qual os indivíduos e a cultura estão profundamente programados. O conhecimento e a educação devem ser repensados para que a percepção do mundo alcance a complexidade da natureza, da qual somos parte. À medida que nos identificamos com o mineral dentro de nós, o vegetal dentro de nós, o animal dentro de

nós, percebemos o quanto nosso corpo está identificado com a estrutura física do planeta e dela depende.

A arte é um campo de possibilidades, canal de acesso ao núcleo da sensibilidade, dos sentimentos, da emoção e da razão em seus estados mais profundos, mais livres de condicionamentos culturais. Ali, a natureza interna e natureza externa falam linguagens similares. A reflexão do grupo em torno da pergunta: "*para você, qual é a relação que ocorre entre arte e natureza*", revela a extensão da experiência artística em cada um.

Para a professora Laís "*a natureza é a arte em seu estado puro*". Larissa disse que "*a arte é a maior contribuição do homem para o universo, enquanto a natureza é o maior presente do universo para o homem. Dar e receber.*"

A idéia de anel virtuoso foi evocada por Ronaldo "*a natureza se manifesta por meio da vida, e a vida, por si só, é o próprio caminho da arte*" ou, nas palavras de Sâmara, "*uma pode ser a expressão da outra*". No grande anel-teia da vida "*tudo está ligado*".

Fazer com que dimensões adormecidas da subjetividade tornem-se manifestas, ativas e dinâmicas por meio de técnicas de resgate e estímulos à sensibilização, é um dos propósitos desse trabalho e uma das tarefas da educação: trazer as águas do poço à tona.

René Barbier explica que o termo *educação* significa tanto nutrir ou cultivar, pelo latim *educare*, como conduzir para fora, pelo latim *educere*. Segundo ele,

[...] a educação aparece como uma 'condução para fora do nosso pequeno mundo', uma orientação sobre o caminho singular da pessoa, concebida como um pro-jeto do indivíduo em direção ao Si. Trata-se, então, de um processo de individuação, no sentido junguiano, que engendra uma verdadeira aventura ontológica. (BARBIER, 2000, p. 2)

Considerando os resultados alcançados nessa prática inaugural por um grupo que mal acabara de se conhecer, formado por pessoas de formação heterogênea, que em sua maioria nunca havia pintado antes, avaliei que a experiência foi bastante produtiva.

Os fatores tempo, pressa, auto-crítica e ansiedade foram aspectos que interferiram no trabalho, a serem melhor dimensionados e compatibilizados. Nesse sentido, cabe ao professor o cuidado de equilibrar teoria e prática em atividades educativas que impliquem processos artísticos, evitando a inibição no ato de criar e a conseqüente redução da intensidade emocional e do envolvimento pessoal.

2. A SEGUNDA ESTAÇÃO: APRENDENDO COM A NATUREZA

Aprendendo com a Natureza é a segunda estação de nossa viagem: aborda os caminhos que a cultura egípcia antiga tomou para desenvolver sua visão acerca da natureza e como a traduziu por meio do sistema hieroglífico. Para os egípcios a natureza era percebida como escola e modelo ético a guiar a vida humana.

Os hieróglifos, de *hierós*, sagrado - escrita sagrada, assim como a arte de uma maneira geral, faziam parte de um sistema de linguagem codificada que intermediava simbolicamente¹⁹ diferentes níveis de realidade, estabelecendo pontes de ligação entre os planos sagrado e profano. Arte e escrita eram hierofanias - manifestações reveladoras do sagrado, que exerciam grande poder na cultura egípcia.

Os símbolos fundiam os mitos dos deuses com a realidade da vida dos homens. No Egito faraônico o símbolo era um dispositivo pictórico propositadamente escolhido para proporcionar uma compreensão interior e também transmitir informação. A imagem visível possui a tremenda capacidade de contornar o hemisfério esquerdo do cérebro e ir direto às vísceras. Como a poesia, ela fala diretamente para a inteligência do coração. No antigo Egito, o simbolismo evocava uma idéia em sua totalidade, estabelecendo assim uma rede de significados. (HOUSTON, 1997, p. 138)

E, mais adiante,

O símbolo desperta sugestões; o discurso pode apenas explicar. O símbolo puxa todos os fios do espírito humano de uma só vez; o discurso é compelido a apanhar um único pensamento de cada vez. O símbolo lança raízes nas profundezas mais recônditas da alma; a linguagem cobre a superfície do entendimento. (BACHOFEN²⁰ apud HOUSTON, 1997, p. 139)

Sua inclusão na presente pesquisa ocorre pela riqueza e complexidade que tal sistema propõe como processo de apreensão e compreensão analógica²¹ - um modo de interação com

¹⁹ As modalidades de expressão simbólica recorrem a palavras ou imagens que, por um princípio de analogia formal ou de outra natureza, substitui ou sugere algo. No caso egípcio, os símbolos possuíam valor evocativo, mágico e místico.

²⁰ J.J.Bachofen. *Myth, religion and Mother Right*, trad. Ralph Manheim, Bollingen Series 84, Princeton/USA: Princeton University Press, 1967, p. 49.

²¹ O termo *analogia* significa relação ou semelhança entre coisas ou fatos, referindo-se a formas e configurações, incluindo a poesia e a arte. Edgar Morin (1996, p. 131) diz que "o conhecimento por analogia é um conhecimento

as dinâmicas naturais que foi se perdendo nos percursos civilizatórios.

A segunda imersão arqueológica recorreu às referências teóricas contidas no texto *As Escolas da Natureza* e às percepções do grupo suscitadas pelo exercício de escrita sagrada voltado para o tema *Árvore*, tendo buscado no desenho e na escrita poética sua expressão.

2.1. AS ESCOLAS DA NATUREZA

Imagens e letras são na verdade parentes consanguíneos.
(GOMBRICH, 1999, p. 53)

O poder do símbolo, experimentado como força viva pelo povo egípcio, talvez possa explicar a atração e aderência que essa cultura exerce sobre o imaginário humano até hoje²². É *mythos* fazendo seu chamado mágico, tal qual as divindades vedas das escrituras sagradas hindus, que sopram o búzio sonoro, chamando o coração humano de volta à sua origem divina, una, natural.

O búzio veda corresponde ao mito egípcio da Criação, simbolizado pela Fênix. Ao pronunciar o canto cósmico criador, a Fênix fez seu corpo incandescer e o calor gerado na incandescência tocou os germes da criação, que eclodiram em mundos, estrelas, planetas e seres Universais. Um desses seres é *kepher*, o escaravelho sagrado que simboliza os giros luminosos necessários para formar a matéria-prima constituinte da Criação. Um dos giros deu nascimento ao Sol, outro à Terra e um terceiro ao coração humano. Por isso, na mumificação egípcia, o coração do morto era retirado e substituído por um besouro, cujas inscrições mágicas faziam soprar o Som Primordial, capaz de recuperar a vida, libertando assim seu usuário da morte.

As noções de corporeidade estavam por trás da formação de todo pensamento e linguagem egípcia, e o sistema hieroglífico era baseado em imagens extraídas da experiência empírica. Símbolos e ritos evocavam concretamente a presença e a virtude do que era representado. A conduta ritual não representava apenas as coisas, mas as *incorporava* concretamente, assinalava sua presença corpórea, eram a própria coisa: "dizer um nome, conhecê-lo, proferi-lo, constituía um poderoso ato de criação. Estendia o poder sobre o objeto nomeado" (OSTROWER, 1983, p. 75, nota 8).

do semelhante pelo semelhante que detecta, utiliza, produz similitudes de maneira a identificar os objectos ou fenómenos que percebe ou concebe".

²² Considera-se que a civilização egípcia teve início no IV milênio a.C., tendo se estendido até os séculos III e IV

Revestida de significados religiosos, a natureza era vista como *matriz simbólica*²³, fonte inspiradora de leituras metafóricas que serviam de modelo ético para o homem.

Para as culturas de teor mitológico, como a cultura egípcia o foi, a natureza nunca é exclusivamente natural, já que a ela são atribuídos valores que transcendem em muito a sua materialidade: "uma pedra sagrada é venerada porque é *sagrada* e não porque é *pedra*; é a sacralidade *manifestada pelo modo de ser da pedra* que revela sua verdadeira essência" (ELIADE, 2001, p. 100).

A sacralização da natureza operava assim uma espécie de encantamento do mundo, habitado por poderes admiráveis que agem magicamente, fazendo com que o natural e o sobrenatural se mantivessem visceralmente ligados. As cosmogonias egípcias legitimaram um processo em que os indivíduos, ao se identificarem com o divino, "puderam paralelamente se distinguir do mundo em que viviam, conquistando assim alguma ascendência sobre os imprevisíveis fenômenos naturais" (SILVERMANN²⁴ in SHAFER, 2002, p. 27).

A vida do povo egípcio dependia do rio Nilo. Por ele, ela era delineada e organizada. A importância do curso d'água era tão decisiva que o Egito foi chamado de *País das Duas Margens*, formado por dois sistemas distintos: da terra preta - ou cultivável e da terra vermelha - da aridez do deserto. O rio oferecia irrigação, transporte, comunicação, água potável, sistema de saneamento, peixes, aves e caça abundantes. Irrigando na cheia e adubando na estiagem, pontuava um ritmo que servia de parâmetro para o desenvolvimento de estratégias de manejo da terra, das plantações, das colheitas, do uso da água e das eventuais inundações.

O homem já tinha conquistado sua decisiva vitória sobre a Natureza não-humana por volta do fim do quarto milênio a.C., quando conseguiu regularizar o regime de águas na bacia do baixo Tigre-Eufrates e na bacia do Baixo Nilo, transformando assim os pântanos inóspitos da jângal primitiva em campos irrigados e altamente produtivos. Foi este o primeiro trunfo dramático da ação humana organizada, e esta animadora experiência levou o homem a fazer de seu próprio poder coletivo objeto de adoração em lugar do poder da natureza não-humana. (TOYNBEE, 1987, p. 359)

d.C., quando a arte de ler e escrever a escrita sagrada perdeu-se.

²³ Há uma estreita relação entre as palavras *mãe* e *matriz*: do latim *matrix*, *ícis* 'fêmea que está criando os filhos, que amamenta'; *mãe*, tronco, origem.

²⁴ SILVERMAN, David. *O Divino e as Divindades no Antigo Egito*. (in SHAFER, 2002, p. 21-75).

Embora a interação ser humano e natureza fosse ainda essencialmente orgânica, a ação humana organizada refletia-se na apropriação livre dos recursos naturais e na modificação desses a partir de parâmetros alheios à sua organicidade, geralmente ligados à lógica geométrica, a exemplo da construção dos gigantescos monumentos mortuários, que demandavam recursos naturais e humanos descabidos, se pensarmos na tecnologia disponível naquela época.

Se, por um lado, a natureza-matriz era tida como sagrada, por outro, ela representava um universo a ser explorado e domesticado pela racionalidade e engenho humanos.

As artes se desenvolveram junto do processo de humanização do mundo natural. O artista egípcio era um servidor religioso. Por conhecer os mistérios sagrados, era um oficiante de cultos e desempenhava simultaneamente as atribuições de mago, artesão, escriba e iniciado. O conceito isolado de arte sequer existia. Religião, arte, escrita, ciência e natureza faziam parte de uma compreensão integrada do mundo, na qual o pensamento mágico-simbólico e o pensamento empírico-racional estavam ligados por um anelamento:

[...] o florescimento das grandes civilizações históricas, começado há dez milênios, fez evoluir os dois pensamentos, e também a sua dialética: não corroeu o pensamento simbólico/mitológico/mágico. Este desenvolveu-se, transformou-se e integrou-se no pensamento religioso, e continuou a interpretar e a acompanhar todos os actos práticos da vida individual e social, como nascimentos, casamentos, mortes, caçadas, sementeiras, colheitas, guerras, etc. O conhecimento técnico/empírico/racional efectuou múltiplos progressos, não só fora da esfera religiosa, mas no interior dela. Assim, uma ciência de observação e de cálculo, como a astronomia, fundou-se entre os sacerdotes-magos do antigo Egito e da antiga Caldéia, estreitamente ligada a um pensamento simbólico/mitológico/mágico (astrologia). (MORIN, 1996, p. 145)

Ao longo de milhares de anos, os egípcios desenvolveram paralelamente os pensamentos lógico e mitológico, a mente abstrata e a mente concreta. Sua linguagem escrita fundamentada em sistemas figurativos, que tratam das formas reconhecíveis, apoiou-se nas funções analógico-associativas do lado direito do cérebro. Talvez seja essa a razão pela qual a cultura egípcia seja envolta por uma aparência mística ou imperscrutável para a mente ocidental, que é predominantemente abstrata e analítica.

Jean Houston (1997) atribui à racionalização analítica dos pesquisadores europeus a principal causa dos constantes equívocos nas traduções e interpretações hieroglíficas que,

muitas vezes, reduziram a compreensão dos complexos conhecimentos do espírito humano, contidos naquelas escrituras milenares.

Quais são os mecanismos cognitivos e comunicativos que estão por trás da sabedoria hieroglífica? O que ela evoca em termos de uma experiência coletiva tão arcaica, mas ao mesmo tempo tão presente? Que percepções e formas de compreender os processos vivos o homem ocidental perdeu pelos caminhos da racionalidade? O que essa cultura é capaz de nos ensinar agora? Qual a correlação entre linguagem simbólica e processos da natureza a ser reconstituída?

É bem provável que algumas dessas perguntas tenham rondado exaustivamente o espírito de Schwaller de Lubicz, filósofo e egiptólogo nascido na Alsácia, em 1885²⁵. Schwaller de Lubicz e sua esposa Isha dedicaram-se a decifrar os princípios do sistema hieroglífico. Jean Houston, baseando-se nas pesquisas dos Lubicz, explica o funcionamento dessa forma de linguagem.

Os antigos egípcios não usavam letras ou palavras abstratas, nem separavam o desenho da escrita. A escrita resultava de figurações da realidade empírica, ou seja, analogias a elementos da natureza ou objetos cotidianos: o sol, um rolo de papiro amarrado, as águas do rio etc. A figura unia-se ao som, gerando palavras onomatopaicas, isso é, palavras que soam como aquilo que representam.

O escaravelho *kheper*, por exemplo, símbolo sagrado dos egípcios, como já foi dito, é um animal que passa por fases: de ovo que, enrolado em esterco, é enterrado em lugar quente para chocar, depois torna-se larva e, por fim, ninfa, que sai voando ao nascer. O escaravelho representava assim a "transformação da vida a partir de algo tão vulgar quanto uma bolinha de estrume" (HOUSTON, 1997, p. 145). Assim como o escaravelho, o chacal ou a fênix, cada figura evocava uma complexa rede de associações de significados físicos e metafísicos.

Na cultura oriental, ao escaravelho corresponde a flor sagrada do lótus que brota do lodo. Ambas metáforas referem-se ao processo de transformação do ser humano que, embora mergulhado no *lodo*, tem o potencial de se transformar em lótus. Alguns mitos arcaicos são universais, levando a crer que, há milênios e milênios, o ser humano já deparava com os mesmos conflitos interiores enfrentados hoje.

²⁵ Juntamente com o alquimista francês Fulcanelli, o filósofo dedicou-se inicialmente ao estudo do simbolismo alquímico impresso nos vitrais das catedrais góticas. A partir desse estudo, interessou-se pelo simbolismo presente na arte, tendo praticado pintura com Henri Matisse e convivido com artistas modernos como Fernand Léger e Jean Arp. Influenciados pelas pesquisas de Lubicz, Arp saiu em busca da representação do "orgânico" ou do "princípio formador da realidade" (ARGAN, 1992, p. 363).

O que é o mito da ecologia profunda senão a conciliação amorosa do homem com a natureza, baseada na compreensão da interconectividade e interdependência de todos os seres vivos?

Para os egípcios, cujos modos de compreensão e comunicação estavam fundamentados na leitura da natureza e no pensamento visual, o centro da inteligência era o coração - ou *inteligência da alma* - como os Lubicz a denominaram. Segundo eles, a inteligência do coração é associada às funções cognitivas predominantes na lateralidade cerebral direita: figuração, intuição, emoção, apreensão das formas globais, síntese, globalidade e simultaneidade, entre outras.

A inteligência do coração também se associa ao universo de *mythos*²⁶ - o pensamento mitológico, simbólico e mágico, que ocorre por meio de linguagens figuradas e revela o modo como elementos e fenômenos se relacionam. Está ligada ao modo de ver do artista e do poeta que, segundo Edgar Morin, fala por meio da palavra encantatória, mágica, que atinge os sentidos antes da inteligibilidade. A poesia

[...] reencanta o mundo desencantado pela prosa conquistadora. É encantamento sem rito e sem altar. Está carregada do Segredo, do Sagrado, do Mistério. Dirige-se para o limite do dizível e do concebível, *no man's land* onde as palavras falam do que não pode ser dito e <<traduzem o silêncio>>. As nossas verdades mais profundas procuram-se (encontram-se?) na Poesia: *Dichtung und Wahrheit*²⁷. (MORIN, 1996, p. 165, nota 10)

Por mais determinante que tenha sido a inteligência do coração para os egípcios, é preciso lembrar que ocorreram desenvolvimentos proporcionais em sua mente abstrata²⁸. O pensamento abstrato investiga as diferenciações, é analítico, lógico, seqüencial, linear, serial, calculante - qualidades predominantes no lado esquerdo do cérebro. Identifica-se com *logos*, ou seja, o pensamento empírico, técnico e racional, em que a linguagem é engendrada por meio de palavras, conceitos e idéias abstratas.

Fruto de *logos* e *mythos*, todo o saber egípcio compunha uma cosmovisão em que o pensamento humano era unidual, uno e duplo, abstrato e concreto. A escrita sagrada e o

²⁶ Nessa fase da história, *mythos* está ainda ligado à religião. "Sua função é resolver as contradições da realidade social (que não podem ser resolvidas pela própria sociedade) num plano simbólico e imaginário. É uma lógica de compensação e conservação da sociedade" (CHAUÍ, 2003, p. 265).

²⁷ *Dichtung e Wahrheit*: poesia e verdade (nota minha)

²⁸ Sobre *mythos* e *logos*, ver Edgar Morin (1996, p. 86): *1. O cérebro bi-hemisférico*, onde o autor refere-se às pesquisas de Roger Sperry acerca das funções específicas de cada hemisfério cerebral.

simbolismo na arte intermediavam esses diferentes sentidos e níveis de percepção, fazendo os vasos da alma humana - emoção e razão – se comunicar.

Para os egípcios, os símbolos encarnavam vivamente as forças causais da natureza, os *neteres*, essências divinas naturais ou funções de poder dela imanentes.

Se seguirmos o curso da palavra *neter* através do cóptico e do grego, chegaremos à forma radical de nossa palavra 'natureza'. Masculinos ou femininos, os *neteres* revelavam sua divindade por intermédio da natureza, e a divina natureza estava presente em todas as coisas - animais, plantas, as águas em movimento, os céus, a terra. O universo era vivo em toda a sua extensão [...] Os *neteres* eram tirados das imagens criadoras da própria terra. (HOUSTON, 1997, p. 165)

Essas formas de compreender e interpretar as forças naturais eram desenvolvidas nas escolas da tradição templária tebana: as escolas de escribas, onde os ensinamentos de caráter esotérico não eram divulgados ao público e seu acesso demandava uma iniciação muito longa.

Isha de Lubicz, no livro *Her-Bak - egyptian initiate*, transcreve um fragmento extraído de um manuscrito de um Mestre tebano ensinando seus alunos escribas:

O homem depende dos *neteres*, as funções de poder da natureza, em tudo o que concerne à evolução natural de sua vida terrena [...] Vocês sabem que cada parte do seu corpo é a encarnação de uma ou mais dessas funções [...] Os princípios minerais, vegetais e animais são encontrados no homem, com a consciência inerente a cada uma de suas disposições: esses são os elementos básicos do instinto. Mas à consciência orgânica são adicionadas as características pessoais que vinculam o homem desde o momento de seu nascimento através das influências hereditárias e celestiais. (LUBICZ, 1978, p. 190)²⁹

As escolas secretas eram, em essência, escolas da natureza. Ou melhor, a própria natureza era considerada escola: escola de mistérios e escola da vida. A observação dos processos naturais relacionados às plantas, aos animais, aos cursos de água, ao movimento dos astros, aos equinócios, funcionava como espelho-metáfora das leis universais ou *neteres*, que serviam de base para a concepção hieroglífica. Nesse sentido, tanto a linguagem simbólica, quanto a arte e a natureza, eram consideradas hierofanias.

A maneira hieroglífica de conhecer focaliza o conteúdo que se expressa em forma, ou seja, um conjunto de significados emerge sob determinada configuração visual. O hieróglifo é

como uma semente que, caindo no solo certo, cria uma "tremenda ressonância de atividade, associações, crescimento cerebral, dendrítico³⁰ e químico, proporcionando assim as conexões que nos permitem receber o desdobramento da essência" (HOUSTON, 1997, p. 152).

A escrita egípcia não foi um fenômeno cultural isolado. A caligrafia chinesa, por exemplo, originou-se de princípios semelhantes. Mas nem todas as tradições antigas eram expressas em sinais figurativos. A Cabala Judaica é um exemplo. Cada uma das vinte e duas letras que formam o alfabeto hebraico designa um específico estado da energia cósmica primordial una - essência e aparência de tudo o que existe manifestado ou imanifestado.

Embora as letras hebraicas correspondam a sons, números, símbolos e idéias, elas excedem qualquer conjunto de categorias: são, de fato, projeções da energia biologicamente estruturada em diferentes estágios de organização. Sua origem provém dos alfabetos sumério e aramaico, que desenvolveram escritas cuneiformes, cursivas e abstratas (SUARÈZ, 1985).

As culturas semíticas, de uma maneira geral, proibiam o culto às imagens. Conforme relata Carlo Suarez, em *The Qabala Trilogy*, essa proibição teve início na Caldéia, terra onde os magos e astrólogos exerciam uma forte influência sobre o povo. A saída de Abraão da cidade caldéia de Uhr, ou *Aur-Kasheem*, que significa *Luz dos Magos*, marcou o rompimento dos hebreus com hábitos que eles consideravam retrógrados – a tradição da magia, o culto às imagens e alguns tipos de sacrifícios animais – e marcou sua aliança com Jahvé, um Deus sem atributos físicos ou imagens associadas.

As palavras imagem e magia guardam estreita relação, já que a palavra latina *imagem* decorre da raiz grega *mageía*³¹. Assim, o imaginário e a imaginação também entraram no rol das desconfianças e proibições relacionadas à imagem e à magia, evidenciando que a ascendência do pensamento abstrato sobre o pensamento concreto significou para a cultura daquela época desenvolvimento do espírito humano, humanização, ampliação da consciência e compreensão do mundo.

Enquanto uma desconfiança iconoclasta foi ganhando corpo, na expressão de Gilbert Durand (2001), a iconofilia tão cara a alguns povos antigos foi se fragilizando gradualmente.

²⁹ Tradução minha.

³⁰ Aqui relacionado às células nervosas cerebrais (observação minha).

³¹ *Imagem*: do latim *imágo*, *inis* 'semelhança, representação, retrato'. *Magia*: do grego *mageía*, 'doutrina dos magos, feitiçaria', pelo latim *magía*, 'culto e invocação de poderes mágicos'. Segundo Morin (2002, p. 43): "magia é uma atividade operatória que age sobre o universo empírico a partir do universo simbólico (possuir o nome, possuir as palavras rituais, agir sobre o que elas nomeiam), a partir de um universo analógico (finçar uma agulha numa imagem ou numa figurinha para atingir o indivíduo representado), a partir de uma solicitação de espíritos, demônios ou deuses, para salvar, defender, atacar".

Os egípcios diferenciavam *ais* - inteligência do cérebro, de sua palavra invertida *sia* - sabedoria ou inteligência do coração. Segundo eles, a inteligência do coração era capaz de fazer com que uma pessoa se sentisse ou se transformasse em outra coisa - uma modalidade de *personificação imaginativa*: tornar-se fluido como a água, quente como o fogo ou leve como um pássaro.

Interessada em resgatar, compreender e aplicar a maneira de pensar analogicamente pela sabedoria do coração, Jean Houston desenvolveu exercícios para colocar a personificação imaginativa em prática, em busca de autoconhecimento, dentre outras aplicações de cunho psicossocial e pedagógico.

Segundo ela, o propósito desses exercícios é estimular os campos da memória, da imaginação, do pensamento analógico-associativo e da sensibilidade, além de abrir os canais da emoção, religando o sujeito aos aspectos de sua essência pessoal ou universal, ajudando-o a expandir sua consciência de maneira transversal.

Aprendendo a perceber hieroglificamente, podemos entrar nos vários níveis da consciência; podemos nos acomodar a muitas transformações de toda uma existência, descobrir os vários significados, as ambivalências sagradas, viver simultaneamente nos planos temporal e durativo, enquanto avançamos para o passado e recuamos para o futuro a fim de recuperar o quem e o quê dos muitos elementos e níveis de nossa identidade. (HOUSTON, 1997, p. 153-154)

No âmbito da ética, a personificação imaginativa é um exercício da *alteridade* - natureza ou condição do que é outro - expressão que adquiriu relevância na filosofia moderna, tendo se tornado um dos fundamentos do pensamento ecológico. Na medida em que um dos objetivos da sensibilização ecológica é despertar o sentimento de respeito, identificação e pertença ao mundo natural, tal prática não é somente útil, mas necessária.

A personificação imaginativa com fins mágicos foi amplamente utilizada na arte egípcia, especialmente na auto-representação das classes de poder. Se entre os povos mais arcaicos a idéia de divindade era associada às forças e elementos da natureza, a antropomorfização de um poder divino apareceu de maneira organizada a partir do deus-faraó, que passou a ser o mediador entre o mundo humano e o mundo divino, representante legítimo dos deuses, medida de todas as coisas, em torno do qual tudo girava e se orientava.



Figura 11 - *Cena de Caça nos Pântanos*

Fonte: Enciclopédia Multimídia de Arte Universal. *Alpha Betum Multimedia*, volume I.

Segundo Arnold Hauser (1982), as imagens devocionais de altos dignatários, sacerdotes e divindades, aproximavam-se mais de um racionalismo ordenador, construído a partir de determinações magicamente orientadas, do que uma reprodução do real. As convenções e tradições situavam-se acima da liberdade expressiva. Essa maneira rigorosa de representar não resultava de uma limitação técnica, já que a representação naturalista era encontrada em pinturas da vida quotidiana e na livre expressão de plantas e animais, que apareciam com frequência nos desenhos da corte e na arte popular.

O artista da corte egípcia deveria representar as coisas como *eram* concretamente, independentemente de como lhes *apareciam* visualmente.

O que mais importava não era a boniteza, mas a plenitude. A tarefa do artista consistia em preservar tudo com a maior clareza e permanência possível. Assim, não se propuseram a bosquejar a natureza tal como se lhes apresentava sob qualquer ângulo fortuito. Eles desenhavam de memória, de acordo com regras estritas, as quais asseguravam que tudo o que tivesse de entrar no quadro se destacaria com perfeita clareza [...] Tudo tinha de ser mostrado a partir do seu ângulo mais característico. (GOMBRICH, 1999, p. 60-61)

As figuras humanas ou híbridas³² apresentadas nos desenhos, gravuras, pinturas e esculturas eram representações simbólicas idealizadas, que tanto podiam revestir seus portadores de poderes especiais, como protegê-los de ações mágicas impetradas por terceiros.

³² Tais figuras, meio humanas-meio animais, "dão testemunho de que, nessa época, o espírito aparece a si mesmo como ainda imerso na natureza" (RIBON, 1991, p. 66). Entre suas variações, pode-se citar o deus Khnum com cabeça de carneiro e corpo humano, Hathor com orelhas bovinas, Hórus que surge às vezes com cabeça de falcão, Thot representado como íbis ou babuíno ou ainda homem com cabeça de íbis, e a deusa Taweret que

Na busca de clareza formal, as representações bidimensionais da figura humana eram concebidas sobre moldes quadriculados e baseavam-se na técnica do complemento ou lei da frontalidade, que resultava da sobreposição do plano frontal do tronco com os perfis dos membros e da cabeça, na qual um dos olhos também é mostrado frontalmente. As esculturas, quando representações das divindades, eram concebidas em rigorosas simetrias e colocadas em nichos, de maneira a permitir somente sua visão frontal. Saíam às ruas nos festivais, para que o povo pudesse ter um contato direto com as *divindades* nelas incorporados.

Como representação social, a arte egípcia comportava um significado mais denso: a recusa à representação naturalista trazia em sua esteira uma forma de exclusão social. Como a simbologia oficial era antiindividualista e toda a orientação moral provinha do deus-faraó, o específico e peculiar era desencorajado. A cultura, nesse sentido, “abre o conhecimento ao repassar à sociedade o seu saber acumulado, mas ao mesmo tempo fecha o conhecimento com suas normas, regras e a auto-sacralização das classes de poder” (MORIN, 1992, p. 17).

Em todos os tempos e lugares, a edificação mais alta de uma nação simboliza seus valores existenciais mais significativos. A representação idealizada da figura humana e as pirâmides simbolizavam vivamente o sistema de valores sociais e culturais egípcios. Ambas caracterizam-se por uma formalização geométrica altamente racional, representando conceitos e *imprintings* culturais de ordem mágico-religiosa. A imposição geométrica da pirâmide sobre a paisagem do deserto, tal qual uma antena arcaica que conduz o olhar do observador invariavelmente para o alto, representava uma marcação de posse e território, relacionando a experiência do sagrado com a fundação de mundo (ELIADE, 2001).

Na Antigüidade, assim como hoje, os símbolos coletivos atuam na constituição cognitiva, espiritual e comportamental das sociedades e são responsáveis por boa parte das formas de apreender, mitologizar e representar o mundo. Se antes, a capacidade dos símbolos de produzir sentido era plenamente reconhecida e utilizada, a *intelligentsia* contemporânea vive a ilusão de estar liberta do *arcaísmo* dos símbolos. O conhecimento, para ser legitimado, deve ter bases racionais, demonstrável e quantificável – o mundo pode ser reduzido a um modelo matemático.

incorporava partes de hipopótamo, crocodilo e leoa. A serpente alada, por exemplo, simbolizava a união da terra com o céu, da matéria com o espírito. As forças da natureza pareciam assustadoras e misteriosas, mas a partir do instante em que pudessem ser compreendidas e representadas como entidades, um deus-animal ou um deus-humano, podiam então ser reinterpretadas de maneira familiar e recorrente. A força humanizava-se e podia ser dominada. Era colocada em termos que o indivíduo fosse capaz de compreender.

Tal perda revela uma redução valorativa das aptidões associativas da inteligência que, em última análise, resulta na supremacia do lado esquerdo sobre o lado direito do cérebro, e independente do gênero, a preponderância do *masculino* sobre o *feminino* e da lógica sobre a sensibilidade. O fato de a sociedade atual menosprezar a arte na escola, por exemplo, é uma das conseqüências mais danosas e sutis dessa tendência.

Porém, o diálogo ininterrupto entre as aptidões bi-hemisféricas do cérebro é apontado por Morin (1996) como um modo de equilibrar tendências e valores culturais. Mas como propôr um diálogo equilibrado entre supostos lados que se tornaram desiguais? Numa linguagem ortopédica, há que se reabilitar primeiramente o membro em atrofia, reanimar seus nervos mortos, para que, a partir de bases semelhantes, se possa chegar a uma estrutura equilibrada.

Por mais que a ciência analítica tenha se imposto como verdade única, criando para si mesma o maior de todos os mitos - o mito da razão abstrata - a capacidade analógico-simbólica é parte inextricável do pensamento humano. Como disse Bachofen (apud HOUSTON, 1997, p. 139) no início desse capítulo: o símbolo lança "raízes nas profundezas mais recônditas da alma" e, mesmo clandestinamente, ele atua nos bastidores dos mais elaborados conceitos e idéias, nas mais cotidianas ocupações e preocupações humanas.

No cinema e na televisão, na publicidade e na moda, a imagem mitológica conduz a sociedade à magia do mercado e alimenta os interesses de minorias. Efemeridade e substituição: na sociedade contemporânea os símbolos nascem e renascem para imprimirem sentido aos produtos em série das máquinas.

Entre as formas de representação social possíveis ao homem contemporâneo, a linguagem artística mostra-se capaz de fazer a ponte para um diálogo intercognitivo, por tocar o espírito, o coração, a memória, o imaginário, a razão, reassociando-os num novo *religare* - o *religare* ecológico. A arte é impulso lúdico que busca essências, recupera dimensões cingidas do ser e amplia os sentidos. Permite-nos caminhar nos territórios do belo, do sagrado, do mágico e do simbólico.

Não são poucos os pesquisadores contemporâneos, sob diferentes abordagens, que expressam a necessidade urgente de recuperar o pensamento analógico-associativo em nossa cultura. Isha Lubicz (1978) diz que todos temos a posse das chaves internas para decifrar e colocar em prática nossa inteligência do coração. Jean Houston (1997) foi mais longe e concebeu exercícios baseados na escrita sagrada que buscam atender a esse propósito. A segunda imersão arqueológica propõe experimentá-los na prática.

2.2. OFICINA 2 - ÁRVORE

Os estímulos e técnicas utilizados nesse encontro foram: aula teórica com apresentação de *slides* digitais; interiorização por meio de respiração, relaxamento e música; visualização do anel; leitura de texto e personificação imaginativa sobre o tema *árvore*; escrita sagrada por meio do desenho, escrita sagrada e carta enigmática; depoimentos escritos e orais compartilhados pelo grupo, gravação de voz e preenchimento de questionários³³.

Na primeira fase da oficina foram apresentados aspectos da cultura egípcia abordados no texto *As Escolas da Natureza*, especialmente o poder dos símbolos; a importância da sabedoria do coração; a rede de significados contida na escrita sagrada; a percepção de natureza baseada na *leitura* dos processos vivos e a arte como linguagem simbólica, mágica e religiosa.

Um objetivo importante desse encontro foi valorizar, enraizar e integrar as presenças no grupo, tendo como alvo *tocar o coração (sia)* dos participantes estimulando o contato de cada um com suas emoções, suscitadas por lembranças vividas, associadas a sentimentos de encantamento, bem-estar ou identidade em relação à natureza: uma compreensão interior ampliada capaz de estabelecer conexões, a qual Michel Random chama de trabalho de integração, de comunhão. Segundo ele, "uma percepção interior justa religa-nos imediatamente à grande Árvore do Conhecimento" (RANDOM³⁴ in NICOLESCU, 2000, p. 128).

Começamos com uma ambientação musical suave e práticas de respiração e relaxamento semelhantes às empregadas na prática artística anterior. Num estado de interiorização, visualizamos um anel de luz que sai do coração e em sentido horário circula pelo lado direito do cérebro, passa pelo esquerdo, volta para o coração e fica girando nesse circuito, ilustrando bem o caminho cognitivo a ser percorrido durante o exercício.

Logo depois iniciamos a visualização da *árvore*. O propósito do exercício foi expandir a percepção analógico-associativa dos participantes em relação aos processos vivos e redes de significados simbólicos suscitados pelo tema proposto. Intuí que a escrita sagrada, mesmo reinventada, poderia constituir uma ferramenta valiosa na estruturação das práticas subsequentes do curso. Isso porque seu princípio é ligar, associar, sintetizar, recompôr a percepção da parte com o todo.

³³ Essa oficina ocorreu em 15/03/2005, no atelier da FAU/UnB, com 17 participantes. As mesas de trabalho foram dispostas aleatoriamente.

³⁴ RANDOM, Michel. *O Belo*. (in NICOLESCU, 2000, p. 115- 137)

Solicitei aos alunos que não se preocupassem com o resultado final do desenho ou da escrita, mas que se mantivessem atentos e receptivos ao fluxo de idéias, imagens mentais e associações que fossem surgindo, ordenada ou aleatoriamente, no decorrer de seus processos criativos. Toda criação envolve um jogo de transformação dinâmico, flexível e não-linear, em meio ao qual ordenações emergem de estados de desordem, abertos à imprevisibilidade e indeterminação dos resultados ou acontecimentos.

Na interdependência de relações formais, que se restabelecem continuamente em ordenações e níveis de complexidade diversos, concretizam-se novas configurações, articulando cada vez novos significados e novos conteúdos expressivos [...] Não se trata, portanto, de um processo quantitativo. Trata-se de um processo de *qualificações mútuas* e cambiantes, *cujo final - quando? como? - não é previsível*. (OSTROWER, 1998, p. 54-55)

Qualificações mútuas e cambiantes em diferentes níveis de percepção são essências que o exercício da escrita sagrada procura alcançar:

[...] o tipo de informação contida nessa escrita é não-linear e seqüencial; de preferência oferece-se à totalidade da mente, e em muitos níveis de conhecimento e compreensão. Isto ela faz com uma simultaneidade de símbolo, som, trocadilho, sonho, mito, ritmo, filosofia, emoção e visão de mundo que é virtualmente impossível para a escrita alfabética realizar. Permite assim uma abertura da mente e dos sentimentos em níveis de compreensão geralmente inacessíveis aos pontos de vista 'normais'. (HOUSTON, 1997, p. 154)

Como alguns alunos manifestaram dificuldade em relação ao desenho, sugeri que as experiências da árvore fossem expressas tanto por meio de desenhos estilizados quanto pela palavra poética, esta também uma forma de linguagem analógica e artística. Afinal, como já tínhamos verificado, escrita e desenho se articulam na escrita sagrada.

Começamos então, com os olhos fechados, respirando calma e profundamente, ao som de uma música especialmente escolhida para aprofundar as emoções harmonizando-as entre si³⁵. A duração da vivência foi de aproximadamente trinta minutos e o material utilizado, papel sem pauta e lapiseira. O processo de visualização foi conduzido de forma a permitir que

³⁵ *Wind Yoga* - sopros para Corpo e Alma, de Vagner Nazareth, MCD World Music.

cada participante fosse construindo mentalmente as cenas que seriam posteriormente descritas. As técnicas utilizadas foram leitura de texto e personificação imaginativa:

Comece a respirar com o vazio do papel. Respire calma e tranquilamente até que lhe ocorra a imagem de uma árvore. Visualize com atenção essa árvore. Entre na árvore. Transforme-se na árvore. Sinta-se árvore. Seus pés são raízes que buscam a umidade da terra. As raízes buscam apoio, firmeza, estrutura. Seu tronco é forte, madeira cheia de veias, a seiva circula, sobe em direção ao Sol. Você-árvore abre os braços para o Sol, recebe seu calor, sua energia. As folhas se movem com a brisa. Você é a árvore.

Desenhe no centro do papel essa árvore - um desenho pequeno e simples. Faça um círculo em torno dele. Fique se refletindo na imagem desenhada até que a separação você-árvore se dissolva. Imagine-se fazendo o que você-árvore faz. Sinta seus galhos balançando com o vento. Sinta o vento. Escute o barulho das folhas, dos pássaros. Você está sendo nutrido pela água, pelo Sol, pelo ar, pela terra. As folhas se agitam quando a brisa atravessa você-árvore. Os raios de Sol fazem as folhas brilharem e refletirem essa luz. Tudo é magia na natureza, harmonia, beleza sutil.

Volte a si. Separe-se da árvore. Olhe para ela como se você fosse uma criança olhando para a árvore. Imagine-se agora como um grande mamífero olhando para a árvore como um gato, ou uma ave, um pássaro. Qual a ligação entre o pássaro e a árvore?

Olhe para a árvore como uma pessoa que sente muita raiva. Como alguém que vê nessa árvore apenas um pedaço de madeira para construção. Corte a árvore. Olhe agora a ausência da árvore e tudo o que foi cingido pela sua ausência.

Mas isso felizmente não aconteceu. A árvore ainda está lá. Podemos respirar aliviados.

A árvore está lá, no mesmo lugar, bem firme. Olhe para a árvore como alguém apaixonado o faria. Você olha para a árvore como se ela fosse a única árvore do mundo. E ela é única.

Olhe para a árvore como uma velha sábia o faria, sem pressa. A árvore também é muita velha.

Agora volte a olhar para a árvore como uma outra árvore olharia para ela. E agora como a divindade ou o neter da árvore - olharia para ela. Observe a natureza da árvore olhando para si mesma. Pausa para respiração.

Veja ainda: a árvore no meio de uma tempestade e agora você-árvore, no meio da tempestade. Qual é o sentimento, qual é a sensação?

Procure sentir-se como a árvore: num dia de verão, numa noite fresca, numa refrescante manhã de primavera com tudo verdejando ao redor, depois no frio, as folhas secas caindo...

Visualize uma árvore branca, gelada, congelada, árvore que não morre, ela sabe bem como resguardar seu calor interno, sua seiva-essência está preservada, a natureza da árvore é mais forte.

Aos poucos, com a temperatura externa que sobe, a árvore começa a voltar a seu estado verdejante, muito devagar, a cada dia, a seiva circulando, as raízes em busca da umidade, as folhas renascendo, buscando novamente os raios de Sol.

Reverencie a sabedoria da árvore. Curve-se perante ela. Despeça-se dela e abra os olhos.

Solicitei aos participantes que traçassem linhas radiais a partir do círculo desenhado em torno da árvore e ali representassem pensamentos, imagens ou idéias que a figura central havia lhes trazido à tona. Pedi que o fizessem nos próximos vinte a trinta minutos, misturando imagens e palavras.

Ao final, sugeri ao grupo que criasse uma carta enigmática – na qual os desenhos substituem as palavras – fazendo uma síntese dos conteúdos suscitados na experiência³⁶.

Após o trabalho de visualização, os alunos mantiveram-se absorvidos em seu processos imaginativo-simbólicos. A percepção interior continuava a acontecer no âmbito da sensibilidade. Lembrei a eles que o silêncio era a *matéria-prima* daquele momento. Era preciso manter a atenção "*no mundo prá dentro dos olhos*", não permitindo que interferências externas perturbassem esse estado de sensibilização tão delicado e ao mesmo tempo tão denso. Ostrower (1990, p. 217) assinala que a sensibilidade estética "nos transmite um sentimento de expansão de vida, e ao mesmo tempo, desencadeia em nós a compreensão de certas verdades, sobre o mundo e sobre nós".

Ao final da oficina, os trabalhos foram colocados sobre a mesa central e os participantes passaram a descrever suas experiências. Era o momento de compartilhar e permitir que as percepções do grupo se associassem livremente entre si e por si mesmas.

³⁶ Jean Houston ainda propõe a continuação do exercício: uma segunda inversão perspectiva ou personificação imaginativa onde o participante, percebendo-se como árvore, olharia para ele mesmo como pessoa. A autora explica que o "pensamento egípcio sempre contém sua inversão" (HOUSTON, 1997, p. 158). Essas inversões não são simples jogos aleatórios, mas servem para demonstrar o quanto nossas mentes são sujeitas à flexibilidade e à relatividade: basta nos colocarmos no lugar de um *outro ser* para adquirirmos um ponto de vista ou percepção completamente diferenciada ou nova. Tal inversão não foi adotada por considerar-se que o exercício ficaria extenso demais para pessoas que estavam entrando em contato com o processo hieroglífico pela primeira vez. Para a mente analítica ocidental, articular idéias e imagens de maneira analógica pode demandar um imenso esforço mental: é como desimpedir um canal obstruído. O exercício completo pode ser encontrado em Houston (*Ibidem*, p. 154-161). Cópias do mesmo foram distribuídas para os participantes da oficina.

Larissa lembrou-se do tempo em que "sabia ser árvore":

Hoje eu me lembrei de muitas coisas. Lembrei-me do tempo em que eu sabia tudo, mas que eu fui esquecendo com o tempo! Eu me lembrei de quando eu sabia ser árvore e ficar quieta, só observando, sentindo a chuva, sem pensar, sem analisar: porque Deus mandou essa chuva agora, logo agora? Eu fui esquecendo de sentir as coisas e fui ficando cada vez mais senhora. Então hoje foi um encontro entre a senhora e a árvore.

No começo era uma árvore muito grande e eu era muito pequenininha. Quando a senhora ficou do tamanho da árvore é que eu achei que podia começar um diálogo com ela. Porque hoje, eu acho que emburreci um pouco: tudo parece maior do que eu. A árvore parece maior do que eu. Deus, então? Nem se fala! Ele não cabe em mim. Mas teve um tempo que ele cabia dentro de mim, ele era do meu tamanho! Nesse tempo eu conseguia sentir melhor a natureza.

Por isso a aula de hoje foi linda, eu lembrei do tempo em que tudo estava ligado!

Mostrando seu desenho para o grupo, ela leu a escrita poética contida no verso da folha:

*A árvore velha observa a velha senhora
Elas são do mesmo tamanho
Elas têm a mesma raiz
Estão ambas sentadas sobre as pedras.
Vem a chuva e elas abrem a boca
Vem a tempestade e elas se fincam nas pedras
Vem o Sol e elas bebem a chuva
Curvam-se diante do Sol.
Como se murchassem
Nos dedos mais finos da árvore
Estão os rostos de seus filhos
Nas mãos velhas da velha tem as linhas
Tudo está escrito na terra
Tudo está na ponta dos dedos, os brotos
Tudo tem seu tempo de florescer [...]
No coração da árvore tem uma flor
Na flor da velha, um coração.
A velha põe seu coração nos cabelos
E o coração da árvore brotou todo dentro dela.*

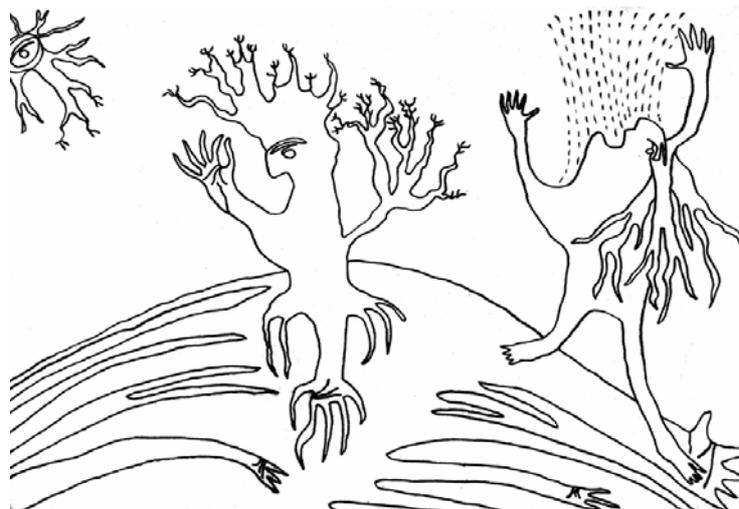


Figura 12 - A árvore e a velha senhora. Larissa

Um texto acompanhava seu segundo desenho:

A chuva é o vento condensado. Eu sou Deus condensado. A árvore tudo vê, condensado.

Se a chuva diluir vira vento e segue. Se eu diluir viro Deus e sigo. Se a árvore diluir vira semente e segue.

Segue. Segue, semente. Segue, chuva. Segue Deus.

Segue.

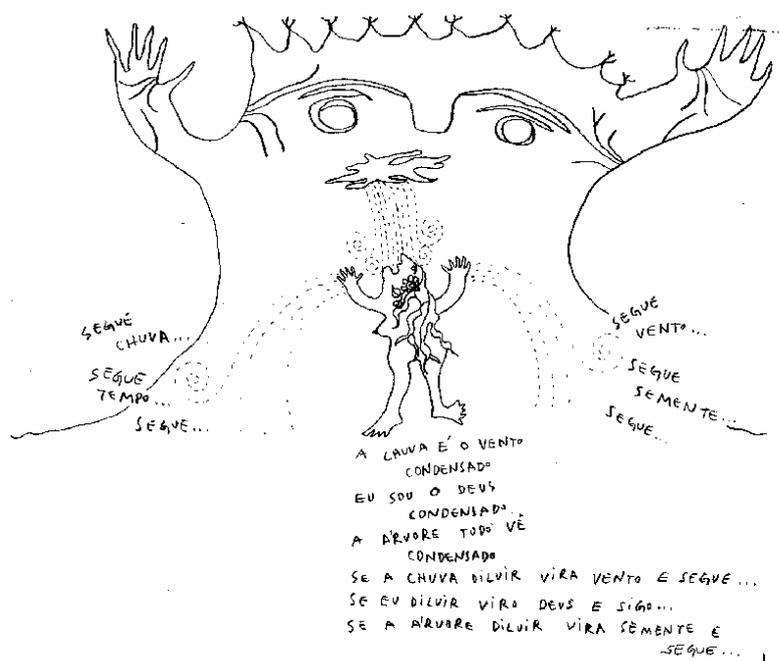


Figura 13 - A chuva e as sementes. Larissa

As metáforas de Larissa evidenciaram que imagem e palavra andam juntas no universo da criação, podendo tocar raízes do sentimento e nos remeterem a valores universais da existência. Revelam o artista e poeta que habita em cada pessoa.

Humberto Maturana diz que somos todos co-criadores no fluir de realidades variáveis que vivemos, mas os artistas, em especial, são os poetas da vida cotidiana que "vêm ou captam as coerências do presente que a comunidade humana à qual pertencem vive, revelando-as, de acordo com suas preferências e escolhas de um modo de viver" (MATURANA, 2001, p. 195).

As lembranças do tempo em que se "*sabia tudo*" a floraram de maneira intensa e espontânea no grupo. Bastante tocada pela emoção, Rosana lembrou em detalhes de uma árvore significativa de sua infância: "*eu fui direto na jabuticabeira do quintal do meu avô*". No imaginário de sua infância, a árvore era "*uma cidade, onde cada criança tinha sua casa e onde um galho servia de avião que permitia o trânsito entre as casas, fazendo ainda a ligação entre a árvore-cidade e o mundo exterior*". As memórias de criança redespertaram em Rosana uma expressão infantil, na forma de uma carta enigmática:



Figura 14 - Carta enigmática. Rosana

Choros e risos se misturaram na escuta sensível das memórias de Rosana. Se a emoção abre os canais da sensibilidade, a sensibilidade abre os canais da emoção³⁷. Uma cumplicidade virtuosa havia se estabelecido no grupo somada a um sentimento de confiança entre pessoas que perderam o medo de se expor. Rosana continuou:

O sentimento que eu tenho trazido para esses encontros é o desejo de resgatar a minha criança criativa, sensível, pura, que quer se libertar das amarras, enraizando sentimentos belos e ternos diante da vida, manifestando a delicadeza, a esperança e

³⁷ "A configuração do emocionar não pode ser imposta, nem pode ser exigida sem negá-la - ela deve ser vivida espontaneamente como um dado, porque é desse modo que aprendemos a viver em nossa infância" (MATURANA, 2001, p. 199-200).

a pureza no meu viver e no meu trabalho. Esse foi o aprendizado da experiência de hoje para mim.

Em *A Escuta Sensível na Abordagem Transversal*, René Barbier (in BARBOSA, 1998, p. 168 - 199), reafirma que a questão da sensibilidade não é devidamente considerada nem teorizada na educação. Segundo ele, é o refinamento da sensibilidade que desenvolve, no ser humano, a capacidade de entrar nos sentimentos, depurando e elaborando as emoções e, desencadeando a partir dessas, uma escuta poética. Para tal, é necessário uma abertura, uma socialização no sentido de interagir com a totalidade do outro, valorizar a experiência do outro, aceitar a alteridade.

O tema *árvore* fez emergir lembranças referentes à infância para várias pessoas do grupo, o que provavelmente favoreceu o clima emocional dessa oficina. Para Adriana, Tércia e Vanusa, a identificação com a árvore renovou sentimentos de acolhimento, companheirismo, refúgio. *“Brincando em árvores aprendi a sentir o espaço, a pisar com mais firmeza, a sentir o meu corpo, meu volume”*, revelou Adriana. Tércia falou do prazer de se sentir árvore. Ela contou que na infância *“encostava o ouvido nos troncos das árvores para ouvir quem morava lá dentro e sentia uma sensação agradável ao abraçá-las: aconchego, saudades”*.

Vanusa lembrou da árvore de sua infância: *“a árvore era minha amiga: nos momentos de solidão eu ficava deitada lá em cima. Uma vez eu vivi a experiência de ser árvore, foi muito intenso o sentimento de conexão e aconchego que eu senti com a árvore e com a natureza”*. Em sua carta enigmática ela escreveu: *“A árvore representa o Sol em nossas vidas, porque nela encontramos luz e calor”*.

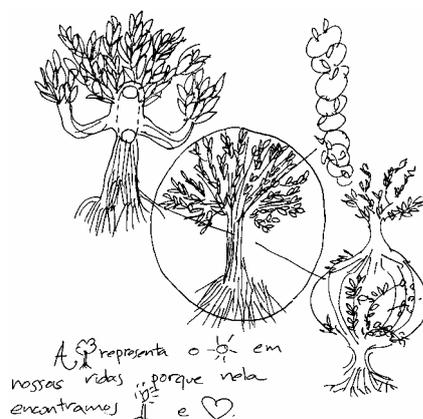


Figura 15 - Aconchego. Vanusa.

Ronaldo falou sobre a capacidade que a árvore tem em servir: *"essa humildade, essa força, essa sabedoria, a consciência da unidade do todo"*, já que ela é *"ao mesmo tempo fruto, morada e pouso"*. Ele comentou que o fato de não ter de se preocupar com o resultado final do desenho somado à magia da música o ajudaram muito *"a relaxar e dar forma a todo turbilhão de emoções vivenciadas a cada dia do curso"*. Segundo ele, o sentimento durante a experiência foi de *"encantamento e conexão com o sagrado"*.

No desenho de sua *"árvore-meio-mulher"*, Stefania também fez menção a um desejo de conexão:

Eu relatei a experiência da árvore com a mulher. Durante a visualização, a imagem mais forte foi o ser humano e a árvore como um só ser. Pensei na mulher como árvore porque a mulher tem a natureza muito completa [...] Entrei em contato com a capacidade de ser natural, ser essencial, ser simples, ser semente. Eu estou tentando voltar, nesse mundo caótico, muito corrido, elétrico. Quando eu chego aqui eu consigo me centrar, me concentrar e pensar somente na essência do ser humano. O que eu quero é fluir, voltar a ficar calma e observar. Quando você se acalma você se conecta com a natureza. Um reencontro com minha essência que ao mesmo tempo é mãe e é semente [...] Percebo como estamos ligados a um fio, um fio comprido que nunca se acaba.



Figura 16 - *Árvore meio-mulher*. Stefânia.

Em seu depoimento, Sâmara revelou para o grupo a sua visão: *"o que mais me marcou foi olhar para os meus pés e ver raízes saindo deles. Eu achei isso fora do comum - eu, a árvore e a natureza somos um só ser - eu me vi dentro do coração da árvore!"*.

Sâmara falou do instante no qual teve de *cortar a árvore: "senti muita raiva e a raiva trouxe a sensação de separação. Compreendi naquele momento que os sentimentos negativos também tem de ser acolhidos pois eles fazem parte da natureza, da nossa natureza."* Tais sentimentos não devem ser considerados *"estranhos ou alheios à nossa realidade"*. Ela concluiu dizendo que *"a raiva reprimida tem de ser trabalhada - até mesmo a natureza tem raiva, é só observar a descarga elétrica dos trovões!"*

Larissa voltou a lembrar ao grupo o significado de alteridade, entendido como *"perceber e respeitar o outro enquanto outro legítimo no sentido empregado por Maturana"*, ponderando que o mesmo é *"um conceito teórico, mas pouco exercitado na prática. Se nós nos colocamos no lugar do outro, mudamos totalmente a visão que temos sobre o outro e sobre nós mesmos"*, mas fez uma ressalva: *"colocar-se no lugar do outro com o pensamento do outro, com o sentimento do outro, sem exigir do outro uma solução que é sua!"*

Nesse momento, o grupo concluiu que o *"exercício de transferência imaginativa veiculado pela técnica da escrita sagrada é capaz de ampliar a percepção da condição do outro"*, isto é, *"daquilo que é distinto de nós mesmos"*, e a escola foi citada como um local propício para o desenvolvimento dessa noção, imprescindível numa sociedade sustentável.

Quando você aceita o outro na sua legitimidade, quando você se comporta de uma maneira tal que o outro emerge na sua legitimidade, nesse novo campo há amor; e quando há amor, há expansão, há auto-respeito, e quando isso acontece, vemos que o bem-estar acontece imediatamente. (MATURANA³⁸ in NICOLESCU, 2000, p. 105)

Inspirada pela música andina que foi *"um passaporte para um lugar paradisíaco"*, Sushma disse que a experiência *"a fez entrar em contato com sua natureza mais íntima"*. Sobre isso, Carl Jung diz que o processo imaginativo da arte consiste numa ativação de imagens primordiais que são *"uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista, dando novamente a cada um a possibilidade de encontrar o acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado"* (JUNG, 1987, p. 70). Referindo-se a um ambiente de pureza vivenciado em seu tempo de criança, Sushma descreveu:

Senti muitas saudades daquele tempo. Emoção de saudades, muitas saudades. A recordação intensificou o sentimento de fazer parte, de estar contida no mesmo tecido onde tudo que é vivo se constitui. Gostei de parar para respirar, relaxar e

³⁸ MATURANA, Humberto. *Transdisciplinaridade e cognição*. (in NICOLESCU, 2000, p. 83 - 114)

expandir o espaço interno, reencontrando dentro de mim a saudade da natureza e a força para religar-me a ela.

Tive a percepção daquela coisa incrível que é a generosidade da natureza, se oferecendo assim, para dar um show para a gente a toda hora. Lembrei da sabedoria das árvores, da paciência das árvores. Senti então vontade de desenhar sementes: eu imaginei a superfície da terra como um céu e as sementes como estrelas - uma constelação de sementes brilhando no céu da terra!

E toda essa maravilha que é tão palpável e disponível, mas que tantas vezes esquecemos de admirar. Eu olho para o céu e penso: ai, se eu pudesse tocar as estrelas! Mas aí eu me dou conta que tudo está aqui também!

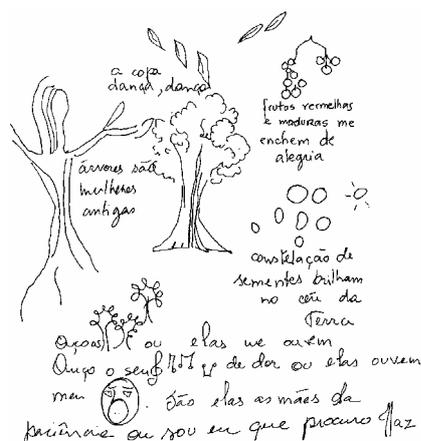


Figura 17 - *Memória da árvore*. Sushma.

Joseph Campbell diz que estar em contato com a bem-aventurança não é uma experiência que pertence à esfera transcendental, como propõe a maioria das religiões: "no céu, você terá um enlevo tão maravilhoso contemplando Deus que nem terá condições de se dedicar à sua própria experiência. O céu não é o lugar para se ter essa experiência - o lugar para ela é aqui" (CAMPBELL, 1992, p. 127). O autor ainda recomenda: "Persiga a sua bem-aventurança e não tenha medo, que as portas se abrirão, lá onde você não sabia que havia portas" (*Ibidem*, p. 128).

Sushma disse que, em meio ao seu ritmo de vida, percebeu-se como um *eu-correndo*: "*existia entre o eu-árvore e o eu-correndo uma interação e um vazio dentro da interação. Um vazio cheio de vida, um vazio grávido*". Em seguida, ela compartilhou sua experiência:

Entre o espírito e eu uma ponte feita de vazio e silêncio.

Entre o mundo e eu uma luta com muitas frentes de batalha.

E esta sensação que eu preciso respirar o silêncio e beber do neter da vida,

Doses dessa maestria que nutrem o meu coração e clarificam minha mente.

*A lembrança de que tudo está vivo, pulsando.
Quando eu-árvore me abro e me vejo é como reconhecer-me,
Sou trazida de volta à minha essência!*

Voltando-se para o grupo, ela sugeriu: *"imagina o universo mental de cada pessoa imaginando milhões de coisas, e todos árvores! Isso aqui virou uma floresta, em pleno subsolo da Unb! "* Mesmo consciente de que a sua visão era individual, ela disse: *"percebi a sala e o mundo ligados por fios em movimentos diversos. Visualizei a sala e cada um de nós como árvore: tivemos uma pequena floresta animada pela imaginação de cada um".*

Para Walquíria, a experiência foi uma alegria: *"eu quis ficar muito tempo abraçada com a árvore, eu não quis escrever, não foi por preguiça, não me veio inspiração, eu só queria sentir. Então me veio a percepção que nós somos um e foi dessa maneira que eu quis permanecer".*

Laís nos falou da sutileza de *"ver surgir o inesperado e poder resgatar o esquecido".* Ela descreveu assim sua experiência: *"entrei num portal, a copa era um portal, um emaranhado de tramas que abria para um mundo [...] mas ela me levou para uma outra dimensão, um mergulho direto num nível de percepção que só pode ser acessado quando não se está em completo estado de vigília".*

Ligando a memória à emoção, o passado ao presente, Lila percebeu que essa história havia começado há muito tempo:

Eu abri umas pastas antigas que eu tenho só de árvore que eu fiz - árvores de várias formas. Quando você começou a falar da árvore, isso me levou direto ao quintal da minha infância [...] eu fiquei sem saber se eu escolhia a pitombeira ou o beribá que tinha um oco enorme onde morava um pica-pau, eu fiquei na dúvida, como uma criança.

Depois eu percebi que essa memória me trouxe muitas sensações - pura sensorialidade - o cheiro, as texturas, os galhos, uma vida aérea cercada de folhas, nas alturas, nos quintais, nas matas raízes fincadas em barrancos à beira d'água, vida de correnteza... Pulei os anos e me lembrei da minha juventude aqui em Brasília - às vezes eu perdía o ônibus, e não tinha onde dormir, eu subia numa árvore e ficava lá em cima, esperando o dia clarear.

Lila descreveu suas lembranças:

*Uma noite inteira a dormir num galho largo
bem arranjado, pronto para ser cama*

*corpo de galhos, pontas presas, mãos, pernas, galhos
cama, ninho, galho, travesseiro de folhas
flor no nariz, fruto ao alcance da mão
descer da árvore como água da chuva
escorrendo, escorregando
pousar nas raízes, banquinho perfeito, feito para mim
penetrar no chão, subir pela seiva*

A experiência para ela foi como um jogo de cartas:

Um trunfo, uma cartinha na manga, um jogo de lembranças que veio vindo. Foi muito gostoso lembrar de tudo, fazia tempo que eu não lembrava. Foi assim, quando o pessoal chorou, eu comecei a chorar também, me deu uma vontade de chorar, uma saudade [...] a infância foi maravilhosa, uma existência tão larga, tão ampla, eu sentia que havia eu e o planeta naquela época, o resto era figuração.

Ela ainda escreveu:

*A árvore dançante farfalha, sussurra um segredo
Eu árvore, tu árvore. Capa couro casca pele
Tu no meu ser eu em ti
Miragem*

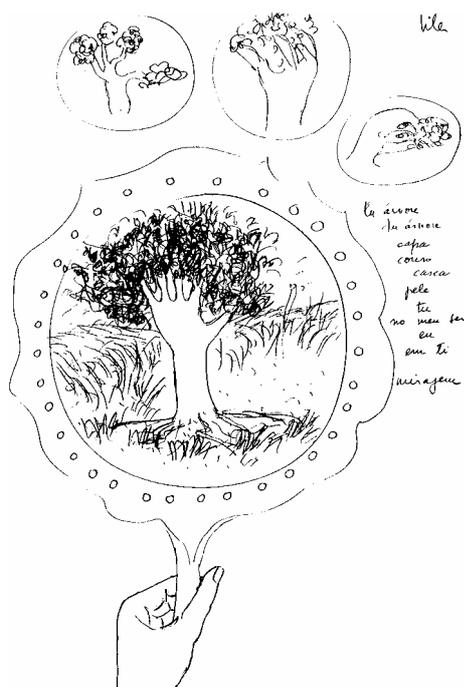


Figura 18 - Espelho. Lila

Heureka! A poética se fez, o pensamento analógico se teceu, a inteligência do coração lançou raízes nas profundezas da alma. O tempo *hic et nunc* da presença se entrelaçou com o tempo de longa duração pessoal e coletivo, trazendo à tona a criança intuitiva de cada um. E com a criança, reestabeleceram-se os invisíveis fios de ligação entre "*mim e o planeta*", "*estar contida no mesmo tecido onde tudo que é vivo se constitui*", "*eu, a natureza e a árvore*"! E entre esses fios, a união com a magia, o encantamento e o mistério.

Moustakas (1990) diz que a intuição é uma fonte de conhecimento essencial na abordagem heurística, uma abertura cognitiva de acesso direto e imediato, uma capacidade interna de estabelecer pontes e associações, de compreender as coisas como totalidades interligadas.

Ao que tudo indica intuição, memória, imaginação, visão poética e criatividade convivem *sob o mesmo teto* nas estruturas cerebrais. E é nesse abrigo que podemos encontrar verdadeiras preciosidades para o trabalho de sensibilização em educação.

Embora a *perda da poesia* pese sobre as sociedades contemporâneas, os resultados obtidos nessa oficina demonstraram que o pensamento analógico-poético é inerente à natureza humana, sendo responsável pela busca de verdades e sentidos essenciais, mesmo quando as miragens da sociedade de consumo estão sempre a escondê-los. Isso porque, em nossa cultura, "só se admitem como válidos e 'reais' aqueles relacionamentos que conduzem a definições e conceituações" (OSTROWER, 2003, p. 85).

Segundo Fayga, é importante reconhecer os limites da razão não os confundindo com os limites do ser, o que colocaria em pé de igualdade o pensamento e o ser. Para ela, a condensação poética da experiência é uma via de conhecimento da realidade, uma maneira de se manter em contato com a própria bem-aventurança. Joseph Campbell também se refere à relação que ocorre entre experiência e sensibilidade:

Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos. (CAMPBELL, 1992, p. 5)

Para desfrutar a *experiência de estar vivos*, em ressonância com nosso interior e nosso meio, "temos que reaprender o antigo acordo com a sabedoria da natureza e retomar a consciência de nossa fraternidade com os animais, a água e o mar", porque, o único mito que valerá a pena cogitar no futuro imediato "é o que fala do planeta, não da cidade, não deste ou

daquele povo, mas do planeta e de todas as pessoas que estão nele" (CAMPBELL, 1992, *Passim*, p. 33).

Uma das vias para reestabelecer tal acordo é, primeiramente, reestabelecer um acordo intrapessoal, um esforço de superação e sabedoria diária, por meio de uma compreensão extensiva a todos os seres vivos.

A compreensão traz uma possibilidade de inteligência da subjectividade pela subjectividade. Esta compreensão que nós utilizamos espontaneamente entre humanos e com os nossos animais familiares deve e pode doravante abrir-se também, nos casos de certas condutas fundamentais, para todos animais e, no caso do auto-egocentrismo, para todos os seres vivos. (MORIN, 1999, p. 273)

Embora o resultado dessa experiência tenha se configurado mais como uma oficina da palavra do que uma oficina de desenho, a essência do exercício foi tocada, ou seja, o pensamento analógico foi despertado associando idéias aos estímulos propostos, embora a tendência para abordagens subjetivas tenha sido mais acentuada do que o esperado.

O fato de os participantes terem trazido à tona percepções de cunho pessoal não foi considerado um resultado inválido visto que um dos objetivos específicos desse encontro era exatamente identificar e enraizar as presenças no grupo estreitando-as entre si, o que aconteceu de fato, como pudemos constatar nos encontros que se seguiram.

O transbordamento emocional também não foi considerado como dado perturbador da vivência, visto que sentimentos e emoções andam juntas no processo artístico. A súbita abertura desses canais serviu de estímulo não-premeditado para que algumas percepções pudessem aflorar.

Embora essa pesquisa não trate de terapia ou arte-terapia, existem sempre obstáculos psico-emocionais a serem trabalhados. Seu não-enfrentamento pode resultar em bloqueios ou inibições que só irão aparecer mais tarde ou permanecer ocultos, prejudicando a livre-expressão.

Enquanto a palavra poética fluiu com espontaneidade, evidenciou-se uma defasagem entre os desenhos e as falas. Verifiquei que, num trabalho como esse, o ideal é que as pessoas recebam um treinamento prévio para o desenho. Muitos se declararam tolhidos em sua expressão gráfica pela falta de prática. Isso gerou no grupo uma emergência: a inadiabilidade do desenho.

Avaliei que, numa próxima oportunidade, poder-se-á contornar o problema de duas maneiras: tratando a oficina como momento específico para a escrita poética ou, sendo desenho, ordenando-a num estágio mais avançado do curso.

Comparando à primeira oficina realizada, observei o quanto pintar se afigura mais fácil para as pessoas do que desenhar. Pela liberdade que oferecem, pincéis, tintas e manchas coloridas são mais bem recebidos do que lápis, lapiseiras e linhas, que parecem sempre demandar figurações.

Constatei que o exercício de escrita sagrada vai além de seus propósitos imediatos. Seu princípio é bem abrangente, vindo ao encontro dos propósitos mais essenciais dessa pesquisa. Uma maneira prática e lúdica de alcançar complexidade, um instrumento dialógico gerador de complexidade, útil à educação, de uma maneira geral, podendo ser aplicado e reinventado com diferentes materiais, temas e procedimentos.

3. A TERCEIRA ESTAÇÃO: FLUINDO COM A ÁGUA

Certa vez, a Imperatriz Wu perguntou ao Mestre Fa Tsang se ele poderia fornecer a ela uma demonstração prática e simples do princípio do inter-relacionamento cósmico, do relacionamento do Um com o múltiplo, de Deus com suas criaturas e das criaturas entre si.

Fa Tsang pôs-se a trabalhar e pediu para que, num dos aposentos do palácio, oito grandes espelhos fossem dispostos conforme os oito pontos cardeais. Em seguida, acrescentou mais dois espelhos, um no teto e outro no assoalho. Uma vela, presa ao teto, foi suspensa no centro do aposento.

Quando a Imperatriz entrou, Fa Tsang acendeu a vela. A Imperatriz exclamou, "Que maravilha! Que beleza!"

Fa Tsang apontou para o reflexo da chama em cada um dos dez espelhos e disse: "Veja, Vossa Majestade, isso demonstra o relacionamento do Um com o múltiplo, de Deus com cada uma de suas criaturas."

A Imperatriz disse: "Sim, de fato. Mestre. Mas onde está o relacionamento de cada criatura com as demais?"

Fa Tsang respondeu: "Observe, Vossa Majestade, como cada espelho reflete não apenas a chama única central, como também cada espelho reflete os reflexos da chama em todos os outros espelhos até que um número infinito de chamadas os preencham totalmente. Todos esses reflexos são mutuamente idênticos; em um sentido, eles são intermutáveis, num outro sentido, cada um existe individualmente. Isso mostra o verdadeiro relacionamento de cada ser com o seu próximo, com tudo o que existe. "Naturalmente", prosseguiu Fa Tsang, "Devo observar, Vossa Majestade, que se trata de uma simples parábola, aproximada e estática, do verdadeiro estado de coisas no universo. Pois o universo é ilimitado e nele tudo se encontra em perpétuo movimento multidimensional." Então o Mestre cobriu um dos infinitos reflexos da chama e mostrou de que maneira cada interferência aparentemente insignificante afeta o organismo de nosso mundo.

A seguir, Fa Tsang, a fim de concluir sua particular representação teatral, ergueu uma pequena bola de cristal e disse: "Agora observe, Vossa Majestade, como todos esses grandes espelhos e todas as miríades de formas neles refletidas são espelhadas nesta pequena esfera. Observe de que modo na realidade suprema o infinitamente pequeno contém o infinitamente grande, e o infinitamente grande contém o infinitamente pequeno, sem qualquer obstrução! Oh, se eu pudesse ao menos vos demonstrar a livre interpretação mútua do tempo com a eternidade, do passado, presente e futuro. Mas ai de mim, esse é um processo dinâmico que deve ser apreendido num nível diferente..."³⁹

³⁹ Parábola taoísta extraída de *O Segredo dos Segredos - discursos sobre o "Segredo da Flor de Ouro"*, volume I, de Bhagwan Shree Rajneesh, São Paulo: Editora TAO, 1982, p. 150-151.

Fluindo com a Água é a terceira estação de nossa viagem no tempo: trata da relação que ocorre entre sensibilidade ecológica e arte nas antigas tradições da sabedoria oriental, em que a natureza é venerada e a experiência artística é compreendida como prática espiritual.

Embora as intuições alcançadas por essas tradições aproximem-se dos princípios da Física contemporânea⁴⁰, nossa maneira de perceber o mundo difere muito da visão oriental. Por isso, para que possamos experimentar um pouco de suas compreensões milenares, muitas vezes faz-se necessário lançar mão de artifícios cognitivos. A parábola taoísta *Os Espelhos de Fa Tsang* é um desses artifícios - uma espécie de ensinamento complexo a ser veiculado pela capacidade imaginativa-analógica do nosso pensamento.

Não só as parábolas taoístas, mas grande parte da arte oriental é uma condensação poética de significado espiritual. Entre suas expressões, elegemos a pintura *zen* e as mandalas como modalidades a serem aqui averiguadas teoricamente: a pintura *zen* por sua fluidez e liberdade de criação e a mandala por suscitar idéias de unidade, totalidade, inter-relação e complexidade, buscadas ao longo dessa pesquisa.

Uma prática inspirada na pintura *zen* foi adotada na oficina *Água*, com o propósito de despertar os participantes às qualidades que o elemento *água* sugere: sua adaptabilidade, a impermanência de suas formas, sua força e poder, os sentimentos que ela desperta etc.

Tanto a pintura *zen* quanto as mandalas são consideradas imagens psicagógicas, isso é, imagens ou processos de livre associação que atuam na percepção humana, favorecendo o que a psicanálise chama de *autodesenvolvimento*, a heurística de *experiência de crescimento simbólico* e, guardadas as devidas proporções, o que a tradição oriental denomina de *caminho interior*, *Tao* ou iluminação.

A visão de natureza desenvolvida pela tradição oriental é uma concepção idealizada, colocada em prática por iniciados. Por constituir uma referência ética e comportamental a ser seguida e ampliada, extrapolou seus muros, tornando imprescindível sua inclusão nesse trabalho.

A valorização do Oriente faz parte do clima contracultural que surgiu na década de sessenta como reação à ordem racionalista e tecnicista ocidental, denunciando a problemática ambiental decorrente dos padrões de vida gerados pelas sociedades industriais modernas e impulsionando os movimentos de sensibilização ecológica.

⁴⁰ Foi somente a partir da Física moderna que a ciência ocidental descobriu alguns princípios sistêmicos que os orientais já haviam alcançado intuitivamente: o Universo é uno, as polaridades são aparentes, o espaço-tempo é relativo, sujeito e objeto fazem parte "da contínua e mutante dança cósmica universal", entre outros apontados por Fritjof Capra (1992, p. 99).

Isso não significa que as sociedades orientais tenham efetivamente internalizado seus ideais mais elevados. A exploração da natureza lá se impôs em proporção igual ou ainda mais dramática que no Ocidente.

3.1. NATUREZA E ARTE - *CONTEMPLARE* e *MEDITARE*

Salta uma truta, movem-se nuvens no fundo do rio.
Onitsura ⁴¹

A tradição oriental desenvolveu uma visão orgânica da natureza, baseada na consciência da unidade e interação de seus fenômenos, no conhecimento dos ciclos naturais e no respeito a todos os seres animados e inanimados. As origens de tal visão remontam aos povos mais antigos que prestavam culto aos deuses das montanhas, rios e mares, entre outros elementos da natureza. Segundo eles, tais elementos irradiavam uma *força oculta* que permeava todo o mundo vivo (HISAMATSU, 1974).

Nessa visão, humanidade e mundo natural são manifestações sagradas de uma mesma realidade última, indefinível e divina - a essência ou processo cósmico do universo. No hinduísmo essa essência é chamada de *Brahman*, no taoísmo de *Tao* e no budismo de *Dharmakaya*: o grande todo que tudo integra.

O olhar oriental para a natureza é um misto de interiorização e contemplação, *meditare* e *contemplare*. *Meditare* vem do latim *meditatio* e significa agir com medida, ponderar, submeter a exame interior, ou ainda, pensar com grande concentração de espírito. *Contemplare*, por sua vez, significa olhar como templo, olhar com admiração, com encantamento, aprofundando-se em reflexões, meditar. A palavra contemplar também expressa o sentido de conceder algo a alguém ou a alguma coisa: algo mais é atribuído ao objeto contemplado. Tais sentidos estão associados nas antigas tradições já que essas reverenciam a natureza como expressão de suas divindades.

No hinduísmo⁴², por exemplo, a divindade unificadora *Brahman* manifesta-se em cada ser, coisa ou evento. Para eles, acreditar na dualidade conduz à *maya* - ilusão. Fritjof Capra explica que *maya* tem sido erroneamente interpretada como o mundo sendo uma ilusão. *Maya*, porém, é a ilusão do ser humano que acredita estar separado do todo:

⁴¹ Uejima Onitsura (1660-1738), poeta japonês do *haikai* na era Edo.

⁴² O hinduísmo é uma designação geral que reúne um grande número de sistemas filosóficos, cultos e disciplinas espirituais. Baseia-se nos antigos textos *Vedas*, escritos entre 1500 e 500 a.C., na Índia.

A ilusão reside meramente em nosso ponto de vista, se pensarmos que as formas e estruturas, coisas e fatos existentes em torno de nós são realidades da natureza, em vez de percebermos que são apenas conceitos oriundos de nossas mentes voltadas para a medição e categorização. *Maya* é a ilusão de tomar tais conceitos pela realidade, de confundir o mapa com o território. (CAPRA, 1992, p. 73)

O Taoísmo⁴³ é a escola filosófica que desenvolveu uma das mais belas e sensíveis visões de natureza. Segundo Edward Schafer (1973), o objetivo taoísta é agir em harmonia com os processos naturais e em consonância com a verdadeira natureza de cada indivíduo, por meio das virtudes da espontaneidade, da feminilidade e da docilidade. Para atingir tais virtudes é necessário o conhecimento das mudanças e permutabilidades dos processos vivos, pontuados por padrões constantes nessas mudanças. Trilhar o *Tao* é reconhecer esses padrões e viver de acordo com eles. O autor diz que se alguém perguntasse *qual é o meu lugar na natureza?*, o taoísmo responderia: "você é parte dela e deve entender suas sutilezas - para seu próprio bem" (*Ibidem*, p. 66).

A filosofia budista, uma das visões de natureza mais próximas da visão ecológica contemporânea, enfatiza as noções de impermanência e transitoriedade, fluxo e mudança. A natureza constitui uma cadeia interminável de causa e efeito, uma teia cósmica complexa, onde todas as coisas e eventos interagem. Essa teia é chamada de *tantra*, que significa tecer, assim como no latim *complexus* significa o que é tecido junto, conceito central do pensamento complexo, conforme o apresenta Edgar Morin: "Ora, a vida não é apenas a célula constituída por moléculas. Não é apenas a árvore multiramificada da evolução constituída por reino, ramificações, ordens, classes, espécies. É também eco-organização" (MORIN, 1999, p. 22).

A figura de Buda é comumente representada de olhos fechados - um olhar que se dirige para dentro: tomar conhecimento de si para melhor compreender o Universo. Olhando o mundo para dentro dos olhos pode-se conhecer o mundo para fora dos olhos e vice-versa. Natureza interna e externa são consideradas aspectos diversos de uma realidade única, um diálogo intermediado pela prática da meditação.

Síntese do budismo, taoísmo e hinduísmo, a tradição *zen* baseia-se igualmente numa visão de mundo identificada com as dinâmicas naturais⁴⁴. O *zen* não se fundamenta em abstrações teóricas ou conceituações, ao contrário, procura libertar-se de qualquer dogma ou idéia pré-concebida, preferindo a via intuitiva e a experiência sem palavras. Embora os

⁴³ O Taoísmo é atribuído ao mestre Lao Tsé que escreveu o *Tao Te Ching* no século VI a.C.

⁴⁴ O *zen* foi adotado no Japão em torno de 1200 d.C.

propósitos teóricos e conceituais dessa pesquisa divirjam radicalmente da busca do *vazio zen*, considerou-se pertinente recorrer à prática da pintura *zen* como maneira de tocar e renovar sentimentos e intuições relacionadas ao elemento *água*.

Os ensinamentos *zen* ocorrem na forma de ações repentinas, capazes de apontar diretamente para a verdade ou, ainda, por meio de desafios mentais, os chamados *koans*, frases de caráter paradoxal que visam transcender o pensamento lógico-conceitual.

“Qual era o seu rosto original - aquele que você possuía antes de nascer?”

“Você pode produzir o som de duas mãos batendo uma na outra. Mas qual é o som de uma das mãos?”⁴⁵

No *zen*, a iluminação ou *satori* é uma experiência que deve ocorrer em meio às ocupações cotidianas. Trata-se "da crença na perfeição de nossa natureza original, a compreensão de que o processo de iluminação consiste simplesmente em nos tornarmos aquilo que somos desde o começo" (CAPRA, 1992, p. 97).

Nessa visão, servir um chá, praticar a caligrafia ou exercitar o silêncio são maneiras de cultivar o espírito e dominar a mente e o corpo, estabelecendo contato com a essência mais profunda do ser. É um culto à paciência, à disciplina, um respeito à natureza interior e, num anel virtuoso, o respeito ao mundo natural.

Em seu livro *Zen and the Fine Arts*, o pesquisador Shin'Ichi Hisamatsu (1974) revela que a harmonia e espontaneidade das formas são qualidades buscadas nas artes *zen*, seja nos arranjos florais das *ikebanas*, no manejo do arco e flecha, nas práticas marciais, nas artes plásticas ou ainda na arquitetura e jardinagem. Cada uma dessas práticas é considerada um *do* - um treinamento espiritual, um caminho para a iluminação. A presença das linhas curvas, sinuosas e assimétricas é constante nas representações: não há rigidez alguma em suas formas e movimentos ondulantes.

Gombrich afirma que a tradição oriental, de uma maneira geral, foi a primeira cultura a considerar a arte como prática de desenvolvimento humano, não como criação subalterna.

Os artistas devotos começaram a representar água e montanhas num espírito de reverência, não com o intuito de ensinar lições, nem meramente fazer decoração, mas com a finalidade de fornecer material para uma meditação profunda. Seus quadros em rolos de seda eram guardados em recipientes preciosos, e eram

⁴⁵ Extraídos de Capra (1992, p. 45).

desenrolados somente em momentos de grande tranquilidade, para serem contemplados e meditados da mesma forma que se poderia abrir um livro de poesia e reler um belo verso. (GOMBRICH, 1999, p. 150)

A experiência do *sublime* é outro recurso sensorial que a tradição oriental lançou mão para despertar no ser humano sentimentos de grandeza e elevação espiritual. O budismo foi o que mais produziu obras de arte imbuídas dessa concepção, a exemplo das gigantescas imagens de Buda escavadas em rocha maciça, em diferentes regiões asiáticas, e na implantação de seus jardins e templos, exemplos de comunhão entre arte e natureza⁴⁶.

Uma imensa vastidão de espaço é sublime. Os budistas sabem como conseguir esse efeito, ao buscarem a localização para os seus templos, que geralmente ficam em altas colinas. Por exemplo, alguns jardins de templos no Japão são projetados de modo a que você primeiramente vá experimentando a proximidade, a harmonia íntima. Enquanto isso, você está subindo, até que subitamente ultrapassa um limite e a extensão do horizonte se abre e, de algum modo, com o minguar do seu próprio ego, sua consciência se expande para uma experiência do sublime. (CAMPBELL, 1992, p. 232)

Os jardins *zen* são igualmente concebidos por esse espírito de reverência meditativa. Neles é difícil saber onde termina a criação da natureza e a arte começa. Segundo Schafer (1973), tais jardins são como *espelhos da natureza* ou *jardins do conhecimento*, que representam dois mundos interligados: o mundo físico e o mundo espiritual.

Utilizando a pedra, a água e a vegetação, simbolizam a própria recriação da ordem cosmológica por meio de uma estética metanaturalista, epítome simbólico e principal parâmetro para as artes *zen* em geral.

Pedras e água eram os componentes essenciais usados para representar o mundo físico. Pedras eram análogas à estrutura do esqueleto humano, e água correspondia ao sangue vitalizante e à respiração; pedras e água juntas representavam a anatomia da terra. Ao mesmo tempo, um jardim era um modelo dos paraísos dos deuses em seus inconcebivelmente distantes topos de montanhas e as árvores e arbustos em flor nele plantados simbolizavam as árvores-mundo e as árvores-jóias que ornamentavam aqueles distantes Édens. (SCHAFER, 1973, p. 108)

⁴⁶ Grande parte dos templos budistas se instalou em meio às cordilheiras do Himalaia, no Tibete. Sua retirada foi coordenada por Mao Tsé Tung, durante a revolução comunista na China, quando houve um grande extermínio de monges e destruição de templos. Os sobreviventes transferiram-se para o Nepal e para o Norte da Índia.

Para os orientais, existe uma grande imagem sagrada do Universo que costumava ser reproduzida em seus palácios, cidades e jardins devocionais. Poderosos são os cinco elementos que lhe dão forma: água, fogo, madeira, metal e terra, entremeados pelos fluídos invisíveis chamados *chi*.

Toda a cosmologia e vida terrestre são explicadas a partir dessa imagem dinâmica da natureza que deu origem à arte de harmonização dos ambientes conhecida como *Feng Shui* e que também está por trás das mandalas budistas.

Essa estrutura consistia de uma plataforma de terra, atravessada por tubulações subterrâneas transportando fluidos vitalizantes e coroada pela abóbada celeste, salpicada de estrelas inflamáveis que controlavam o destino humano. Acreditava-se ser o conjunto invisivelmente entrecruzado por linhas de força e por linhas de poder crescente. (SCHAFFER, 1973, p. 101)

Suas linhas de força distribuem-se associando as polaridades de energia *yin* e *yang*, formando uma imagem circular⁴⁷.



Figura 19 - *Círculo yin-yang*
Fonte: www.pooklaroux.com

O desejo de aproximar opostos unindo diversidades pode ser considerado como o impulso mais vívido das expressões orientais clássicas, que têm suas bases estabelecidas na acumulação de gerações e gerações de conhecimento e formas de fazer. Enquanto a arte ocidental está sempre rompendo com o passado, num movimento permanente de ruptura e recuperação, a arte oriental trabalha com a concepção de um *anel* retroativo e recorrente, reunindo e recuperando vínculos entre o passado e o presente, a tradição e a inovação.

⁴⁷ Sobre o círculo *ying* e o *yang*: "A figura forma-se, não a partir do centro, mas da periferia, e nasce do encontro de movimentos com direcções opostas. O *ying* e o *yang* estão intimamente esposados um no outro, mas distintos, são ao mesmo tempo complementares, concorrentes e antagônicos." (MORIN, 1997, p. 213)

A imagem do anel é metáfora utilizada por Morin em seu Método da Complexidade. Seu simbolismo remete a *elo* cuja função é vincular, articular idéias, pessoas ou coisas - *a ecologia dos seres, dos atos, a existência!* (MORIN, 1997, p. 195).

O anel pode confundir-se, sob as suas espécies selvagens ou arcaicas, com uma forma turbilhonar, circular e esférica. Mas a *idéia* do anel não é uma idéia mórfica, é uma idéia de circulação, circuito, rotação, *processos retroactivos que garantem a existência e a constância da forma.* (*Ibidem*, p. 174)

Segundo o autor, a forma do anel é criadora, genésica. Por ser constante, é genérica. Por organizar o movimento, é organizacional. Ao gerar e regenerar, o anel é generativo. Por sua capacidade de recomeçar pelo fim, é recorrente. Por fazer retroagir o todo sobre o todo e as partes, é retroativa. Ao regular essas múltiplas interações, é produtor e organizador-de-si⁴⁸.

O anel está ligado à simbologia da espiral e do círculo. A espiral representa a ordem do ser no seio da mudança, os ciclos evolutivos e a rotação criacional, enquanto o movimento circular é "perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações; o que o habilita a simbolizar o tempo" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993, p. 250).

Tanto a pintura *zen* quanto as mandalas representam processos e estruturas em anel e atuam no sentido de associar opostos harmonizando diversidades. Enquanto modalidades complexas e complexificadoras são pertinentes à abordagem aqui proposta.

3.1.1. Pintura Zen

A pintura *zen* fala da sabedoria da água e do tempo. Fala também de unidade e interrelação, de processos vivos e intuição, de fluidez e adaptabilidade. Resultante da presença *hic et nunc*, a pintura *zen* associa interioridade à contemplação, sintoniza essência à organicidade. No *zen*, o segredo é transformar-se na coisa pintada.

O vazio do *zen* é um vazio fecundo, cheio de vida. Feita com água, sua prática de pintura evoca o fluir junto, no pulsar da natureza. Ao expressar tudo isso, a pintura *zen* estabelece conexões com os fundamentos do pensamento ecológico, pondo à mostra ensinamentos que dificilmente poderiam ser experimentados pelos sentidos de uma maneira mais evidente e direta.

⁴⁸ Sobre *anel*, ver O MÉTODO I - A natureza da NATUREZA, *Do turbilhão ao anel.* (MORIN, 1997, p. 173-174).



Figura 20 - *Pintura Zen Tradicional*
(dinastia Chou 450 d.C.)
Fonte: www.buddhistdoor.com



Figura 21 - *Pintura Zen Contemporânea*
Fonte: www.chinapage.com/paint

O objetivo da pintura *zen* não é simplesmente representar a aparência externa dos fenômenos, mas captar e expressar seu espírito vital por meio de imagens *vindas do coração*. Metaforicamente, seus gestos devem ser como "um bando de pássaros arremessando-se da floresta", "uma serpente assustada desaparecendo na relva", ou ainda, "semelhando fissuras em uma parede abalada" (SCHAFER, 1973, *Passim*, p. 113).

Para seus artistas, a pintura é uma prática de meditação por meio da qual o aprendiz passa por um demorado treinamento de controle mental e físico, em busca de pinceladas rápidas, precisas e delicadas, não sendo permitidos retoques ou correções. A necessidade de correção denuncia uma falta de atenção seguida de uma ação corretiva compensatória, o que provoca uma interrupção irrecuperável na oportunidade de captar e entrar em ressonância com o pulsar espontâneo da natureza.

Baseando-se nos mestres da tradição *zen*, os iniciantes aprendiam primeiramente a pintar nuvens, montanhas, rochedos e pinheiros, entre outros. A partir dessa instrução básica, eles viajavam para observar diretamente a natureza, procurando captar então sua essência. Quando voltavam para casa, eles combinavam as formas em uma síntese resultante de suas contemplações meditativas.

Com o passar do tempo, essa tradição de pintura foi se repetindo incansavelmente em meio a combinações padronizadas, sem qualquer inovação ou criatividade. Foi só a partir do século XVIII, entre mútuas influências entre Ocidente e Oriente, que os artistas japoneses e chineses voltaram a criar novas temáticas (GOMBRICH, 1999).

Hisamatsu (1974) explica que o conceito de *mimese* na pintura *zen* é, sobretudo, uma representação interpretativa, presença e experiência, conexão. Seu domínio só é alcançado quando a técnica é transcendida e a arte torna-se *arte sem arte*. A mente e o ego desaparecem, artista e obra se fundem, tornando-se um.

Enquanto a arte clássica ocidental trabalha com o conceito de obra acabada com finalidade estética e comunicativa, a tradição artística oriental trabalha com a idéia de processo e experiência. A expressão livre, desde que o objeto representado seja reconhecível, é mais importante que uma representação exata, a qual para eles nem sempre é capaz de captar o fluxo da vida. Parte da arte *zen* é não-figurativa, mas isso não impede que seus praticantes persigam os princípios que lhe são próprios: assimetria, economia e clareza visual, espontaneidade e sinuosidade.

Enquanto o pintor naturalista clássico cria seu objeto artístico por uma seqüência quase científica de observações, medições, conferências e correções a partir de um modelo externo, o artista *zen* coloca-se em comum com a essência do modelo, apenas transportando-a para o papel, organicamente. Tais posturas são ilustrativas para o entendimento das formas de apreensão do mundo e da natureza, características da diversidade cultural.

A natureza *zen* é sagrada na medida que um *eu* possa estar sintonizada com ela. Essa foi a vivência proposta para a oficina *Água*.

3.1.2. Mandalas

Em sânscrito, mandala significa círculo ritual mágico, ou ainda, representação circular de ordem cosmológica, podendo muitas vezes encerrar-se numa moldura quadrada⁴⁹. É o símbolo espacial de *Purusha* - "presença divina no centro do mundo" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993, p. 585). Uma variação da mandala é o *iantra*, que corresponde a uma

⁴⁹ Carl Jung (2002/b) descreve as regiões e elementos que compõem uma mandala: a beirada externa é de fogo, representando o mundo dos desejos; dentro há um pátio de mosteiro com quatro pórticos significando o isolamento sagrado e a concentração. No interior desse pátio encontram-se as quatro cores básicas representando os pontos cardeais e as funções psíquicas. O centro ainda é separado por um círculo mágico, designando a meta específica da contemplação.

representação geométrica das forças divinas, formada por dois triângulos que se interpenetram, representando o masculino e o feminino, a união dos opostos.

A mandala aparece em diversas tradições orientais como guia imaginário na meditação, sendo praticada individual e coletivamente. Sua execução requer concentração absoluta, atenção perfeita, controle do corpo, postura e respiração, desapego. O minucioso trabalho de *soprar* a mandala através de finos tubos vegetais pode levar semanas. Efemeridade é um de seus princípios já que, ao ser concluída, ela é literalmente varrida, simbolizando a impermanência e a desordem, após a paciente construção da ordem perfeita.



Figura 22 - *Monges budistas executando uma mandala de areia*
Fonte: www.atc.org.au/tibet/gallery.com

Simbolicamente, o centro da mandala funciona como integrador e ordenador de todas as coisas, em torno do qual ocorre uma periferia ou área circundante onde ocorrem os pares de opostos. Com tendência pronunciada para concentrar a totalidade, a mandala representa, por meio de seu vórtice gerador, "a última unidade de todos os arquétipos como também a multiplicidade do mundo dos fenômenos, e forma por isso a correspondência empírica para o conceito metafísico de '*unus mundus*' (mundo uno)" (JUNG, 1990, p. 217).

Na linguagem espiritualista, o centro da mandala é associado à caverna do coração, jóia do lótus, flor de ouro ou *vibhuti*, entre outras denominações referentes à sede da consciência no coração, conforme os orientais e gnósticos a entendem. A jóia do lótus, segundo eles, é a presença divina no ser humano conectada à fonte divina cósmica e macrocósmica.

A mandala, em seu sentido mais elevado, só pode ser construída através da imaginação de um lama que já concluiu sua instrução:

Nenhuma mandala é igual a outra, sendo individualmente diferentes [...] A verdadeira mandala é sempre uma imagem interior, construída pouco a pouco através da imaginação (ativa), somente em períodos de distúrbio do equilíbrio anímico, ou quando se busca um pensamento difícil de ser encontrado por não figurar na doutrina sagrada. (JUNG, 1994, p. 104)

Para Carl Jung, o propósito da mandala budista é que "o iogue perceba (interiormente) o deus, isto é, pela contemplação ele reconhece a si mesmo como deus, retornando assim da ilusão da existência individual à totalidade universal do estado divino" (JUNG, 2002/b, p. 353). Ainda segundo Jung (1990), tal concepção aproxima-se do *mysterium conjunctions*, expresso na simbologia universal da *quadratura do círculo*, ou seja, a comunhão entre o quadrado imanente e o círculo transcendente, que corresponde ao casamento alquímico entre os pares de opostos complementares presentes na vida e na natureza.

Complexa e transversal, a mandala é uma forma estrutural que articula diferentes níveis de percepção da realidade, colocando dualidades em anel: microcosmo e macrocosmo, ordem e desordem, abstrato e concreto, subjetividade e universalidade, padrões da natureza e padrões psíquicos, tempo de longa e curta duração.

O que fazer com todas essas coisas tão opostas entre si? É possível rejeitá-las e livrar-se delas? Ou é preciso reconhecer a presença delas, e é nossa tarefa colocá-las em harmonia, e do seu aspecto múltiplo e cheio de contradições estabelecer uma unidade, que naturalmente não resulta por si mesma, mas por meio do esforço humano. (JUNG, 1990, p. 311)

Com finalidades terapêuticas, pedagógicas e artísticas, a mandala tem sido cada vez mais utilizada e atualizada como meio de expressão. Sua simbologia básica é arquetípica e milenar, trata de uma fenomenologia que se repete e é idêntica em toda parte. O círculo é seu símbolo estruturador. Há uma relação entre essa forma geométrica e a real estruturação das funções cognitivas, já que o círculo "sugere imediatamente uma totalidade completa, quer no tempo, quer no espaço". Ao compôr uma mandala, seu autor está tentando "coordenar seu círculo pessoal com o círculo universal" (CAMPBELL, 1992, *Passim*, p. 225).

Embora as mandalas budistas apresentem aparência bidimensional, elas designam um diagrama tridimensional de uma mansão sagrada, ou melhor, o palácio de uma divindade meditacional específica e seguem as mesmas proporções dos templos indianos e altares védicos, que foram buscar seus cânones nas proporções observadas na natureza.

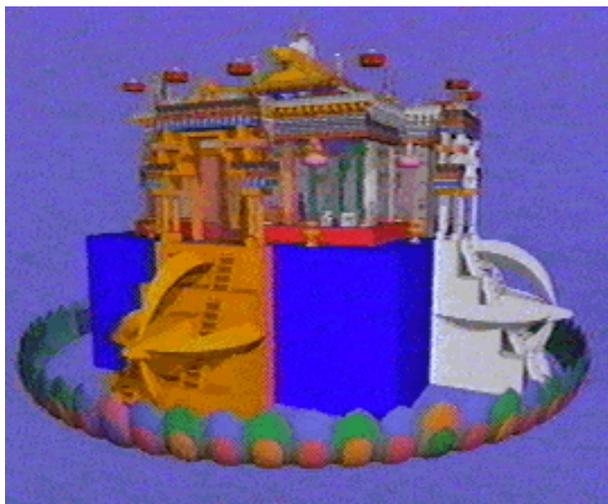


Figura 23 - *Visão tridimensional da mandala/simulação digital*
Fonte: www.ccat.sas.upenn.edu

O princípio da mandala não se restringe à tradição oriental, estendendo-se a outras representações abertas e fechadas, desenhadas, talhadas e dançadas, como as circunvoluções dos derviches rodopiantes da tradição sufi, as rodas de ciranda, as rosáceas das catedrais góticas, os monumentos celtas em pedra, as estupas tibetanas e os templos circulares.

Jung esclarece que toda construção, religiosa ou secular, baseada no plano da mandala, é uma projeção arquetípica do "interior do inconsciente humano sobre o mundo exterior. A cidade, a fortaleza e o templo tornam-se símbolos da unidade psíquica, assim, exercem influência específica sobre o ser humano que entra ou que vive naquele lugar" (JUNG, 1992, p. 243).

Na natureza, as mandalas-anel são forma recorrente, desde o *quanta* até as estrelas. Dando dinamicidade centrífuga ou espiral aos campos gravitacionais e às órbitas dos planetas e partículas subatômicas, as estruturas em forma de mandala estão presentes em grande parte do mundo natural, tais como os cristais de neve, plantas, conchas, teias de aranha e minerais. Representam ritmos e repetições, em uma vasta variedade de formatos e cores, entre harmonias e desvios naturais.

Como mandala, a natureza é oráculo, um imenso portal para leituras plurais e complexas, por meio das quais pode-se penetrar em suas leis, aprendendo com ela, à maneira do *Tao*. Michel Random ilustra poeticamente essa visão dizendo que

[...] quando a imagem de uma ponta de tungstênio é aumentada 750.000 vezes vemos aparecer outro cosmos. Esse é o espectro fractal: no infinitamente pequeno não há ponto no qual não encontremos nada; sempre há algo atrás. Essa é a beleza das energias, a beleza oculta. Por isso se diz que cada grão de areia é como mil

Budas. Todos nós conhecemos os cristais de neve. Há bilhões e bilhões de cristais de neve, mas nenhum é como o outro. Há bilhões e bilhões de grãos de areia, mas nenhum é como o outro. (RANDOM⁵⁰ in NICOLESCU, 2000, p. 131)

György Doczi (1990) refere-se às formas da natureza como derivadas de uma *anatomia do compartilhar*, resultante de padrões geométricos que, inconsciente ou conscientemente, são trazidos à tona pelas artes e representações sócio-culturais. Ele lembra que Buda, ao fazer seu famoso *Sermão da Flor*, não disse uma só palavra, simplesmente mostrou uma flor para a multidão. E com a flor, todas as analogias foram sugeridas.

As formas dos caracóis, por exemplo, são foco de estudos científicos que demonstram como elas se abrem em espirais logarítmicas caracterizadas pelas proporções da seção áurea⁵¹. Os desdobramentos em espirais são encontrados em numerosos fenômenos da natureza, tais como as sementes do girassol, a galáxia em espiral, as escamas do abacaxi, etc. O corpo humano igualmente pode ser descrito pela proporção áurea e inserido na quadratura do círculo, como fez Leonardo da Vinci, baseado em esquemas simbólicos gnósticos muito anteriores à Renascença.



Figura 24 - *Concha Nautilus*

Fonte: www.wheelockweb.com/images/nautilus.jpg

⁵⁰ RANDOM, Michel. *O Belo*. (in NICOLESCU, 2000, p. 115- 137)

⁵¹ Uma típica espiral logarítmica do crescimento de uma concha mostra que cada estágio consecutivo de expansão é contido por um retângulo áureo que é um quadrado maior que o anterior (conchas *Nautilus*, Relógio de Sol Atlântico, búzio, *Haliote*, etc.)

A idéia da mandala foi trazida ao Ocidente por diversos pesquisadores. Entre eles, Carl Jung, que a utilizou em suas práticas psicanalíticas com um instrumento que "visa à unidade", e representa uma "compensação da cisão do homem moderno", oferecendo-se à imaginação como uma "superação simbólica". A mandala atua duplamente: "conserva a ordem psíquica se ela já existe ou reestabelece-a, se essa desapareceu" (JUNG, 2002/a, *Passim*, p. 289).

Nise da Silveira, seguidora de Jung e mentora do trabalho internacionalmente reconhecido do Museu do Inconsciente, no Rio de Janeiro, tratava da *arqueologia da psique* de internos em um hospital psiquiátrico por meio de mandalas, entre outros estímulos de sensibilização. Nesse caso, as mandalas não se baseavam em tradições ou modelos. Aparentemente representavam criações livres da fantasia, embora manifestassem pressupostos arquetípicos geralmente desconhecidos por seus autores, circunscrevendo, assim, uma fonte de dados bem palpáveis no tratamento dos pacientes.

Entre os povos tribais, os xamãs navajos também vêm um importante instrumento de cura em suas mandalas de areia feitas no chão. A pessoa que deve ser curada "movimenta-se dentro da mandala como se estivesse se movendo num contexto mitológico, com o qual deverá identificar-se; ela se identifica com o poder simbolizado" (CAMPBELL, 1992, p. 227).

Embora a mandala não tenha sido a prática específica utilizada na oficina *Água*, sua lógica complexa esteve presente na estruturação dessa pesquisa, seja na busca de anelamento entre os capítulos, seja no anseio de se alcançar ao final do trabalho uma mandala sintética, dialógica e integradora dos conteúdos abordados, seja nos detalhes das oficinas práticas, como a disposição circular das mesas de trabalho, as dinâmicas corporais, a partilha e leitura em círculo dos trabalhos ao final de cada encontro, na disposição de todos de reconhecer e equilibrar polaridades, identificando-as dentro e fora do ser.

Procurou-se percorrer juntos, ao longo de todo o processo, uma mandala-espiral, círculo ativo que nos levasse de volta ao ponto de partida: um retorno à natureza, porém trazendo alguma distinção, pelo grau de consciência e liberdade, constituído ao longo de nossas práticas.

3.2. OFICINA 3 - ÁGUA

No zen-budismo encontram-se muitas vezes desenhos de círculos concêntricos. Esses círculos simbolizam as etapas do aperfeiçoamento interior, a harmonia progressiva do espírito.

(CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993, p. 251)



Figura 25 - *A água e o tempo* (Serranópolis, julho de 2003).

Foto: Dulcinéia Schunck

A imagem mostrada acima talvez expresse a alma do *zen* - máxima espontaneidade e mínima interferência - deixar as coisas serem como elas são. A natureza estaria intacta se não fosse o delicado arremesso de uma pequena pedra a formar suaves ondas, representação do tempo e da presença humana. A efemeridade desse momento inspirou a vivência poético-lúdico-meditativa proposta para essa oficina: água, um jardim aquático não premeditado, vivo com seus ágeis peixinhos.

O estado estético é um transe de felicidade, de graça, de emoção, do gozo e de felicidade. A estética é concebida aqui não somente como uma característica das obras de arte, mas a partir do sentido original do termo *aisthètikos*, de *aisthanesthai*, "sentir". Trata-se de uma emoção, uma sensação de beleza, de admiração, de verdade e, no paroxismo, de sublime [...] (MORIN, 2002, p. 132)

Segundo Morin, "a estética e o lúdico têm em comum o fato de serem sua própria finalidade, inclusive quando comportam finalidades utilitárias" (*Ibidem*, p. 133).

Entre os vários caminhos para se alcançar o estado poético, há o caminho da relação estética com a natureza:

[...] a poesia chinesa, as *Bucólicas* e *Geórgicas*, de Virgílio, mil hinos ao sol e à lua, em todas as civilizações, foram manifestações disso: a partir de Rousseau e do romantismo, intensificou-se no mundo ocidental, realizando-se pela pintura, pela literatura, pela poesia, mas também diretamente nas viagens de férias, democratizou-se no século XX, com as excursões e o turismo nos montes, nas florestas, nos oceanos, nos desertos. (*Ibidem*, p. 137)

O curso intensivo de pintura *zen* que fiz na Índia⁵² vinha agora compor minha particular mandala da complexidade: uma peça inestimável para o curso *Arte e Natureza*. Cada experiência vivida naquele curso permanece viva no meu ser. Sempre quis reviver e replicar aquele estado mágico, mesmo consciente de que as práticas ali vivenciadas eram adaptações, aproximações das técnicas tradicionais.

Mais uma vez combinei uma série de estímulos à sensibilização: reciclagem das tintas minerais; aula teórica com projeção de *slides* digitais; personificação ou transferência imaginativa; pintura efemêra em prato raso; pintura mineral sobre papel; depoimentos escritos e orais compartilhados pelo grupo, gravação de voz e preenchimento de questionários⁵³.

As tintas minerais restantes da primeira oficina foram recicladas e reaproveitadas pelo grupo. Além delas, foram preparadas mais duas cores sintéticas: o azul ultramar e o dourado que, por sua luminosidade e vibração profunda, têm sido utilizados há séculos em diferentes culturas, sempre que se deseja simbolizar o sagrado - tema a ser evocado nessa oficina. Exemplos dessa aplicação são os vitrais góticos de intensos azuis; os mantos sacerdotais das pinturas em retábulos e iluminuras medievais; as longilíneas janelas da Igreja Dom Bosco em Brasília que, banhadas pela luz solar, oferecem uma atmosfera azul de impressionante impacto sensorial.

Com o material de pintura pronto e disposto sobre as mesas de trabalho, foi dado início à segunda etapa da oficina: uma contextualização histórico-conceitual cuja ênfase foi uma farta mostra de *slides* sobre pintura *zen* tradicional e contemporânea, além de imagens de mandalas de várias origens e finalidades, feitas por crianças, artistas, monjes, terapeutas, até aquelas engendradas pela própria natureza.

⁵² O curso ocorreu em Poona, Índia, em 1998, e teve a duração de um mês, em regime intensivo. Várias técnicas foram aplicadas, mas a ênfase das práticas recaiu sobre a relação entre pintura não-figurativa e meditação.

⁵³ Essa oficina aconteceu em 22/03/2005, quando estava sendo comemorada a Semana da Água. Dela participaram 14 pessoas. As mesas de trabalho foram dispostas em círculo.

Com o objetivo de estimular a sensibilidade de cada participante em relação ao elemento *água*, foi aplicada uma terceira prática. A leitura, inspirada na técnica de personificação imaginativa e acompanhada de sons de água correndo, foi mais ou menos assim⁵⁴:

*Feche os olhos. Respire profundamente.
As águas são as veias da Terra.
Escute o som da água, impregne-se desse som.
Sinta-se água. Você é água, grande parte de seu ser é água.
Perceba-se água correndo sobre as pedras, numa corredeira.
Procure sentir a temperatura da água, sua velocidade, seu movimento,
sua textura, densidade, som,
sua força, sua suavidade, sua incansabilidade,
a não-contenção de sua natureza.
Visualize a água girando em torno das pedras,
sempre descendo, descendo, descendo,
você água abre seus olhos de água,
você vê o mundo como água.
Eu-água lavo a terra, lavo tudo, limpo tudo,
passo por dentro do corpo humano,
meu corpo-água se deixa levar pela água,
lava, lava, limpa, limpa,
leva, leva.
Deixa a água me levar, deixa a água me lavar, por dentro, minhas veias,
meus cabelos parecem com a água, eles dançam na água.
A água é a alma da natureza, tudo depende da água,
a água é a rainha da floresta, a água é sagrada,
a água é brava, a água destrói,
muita água mata.*

A partir das sensibilizações iniciais, foi dado início a uma seqüência de pinturas espontâneas feitas a partir de manchas e cores, com o mínimo de intervenção manual e máxima atenção ao processo de interação entre o artista, os pigmentos, a água, o tempo e o

⁵⁴ Esse exercício foi acompanhado da música *Water* - Shiv Kumar Sharma, Living Media India, 1995 - *Samudra Manthan* (15 minutos). Gravações de água corrente natural podem ser utilizadas nessa vivência.

papel. Pedi que as observações, *insights* e associações de significados fossem anotados, a critério de cada um, para uma posterior reflexão e partilha com o grupo.

Nas artes plásticas, o termo *espontâneo* muitas vezes é associado a práticas aleatórias ou coincidências, sem qualquer significado relevante. Porém, "espontaneidade não significa aptidão para improvisar soluções organizadoras em quaisquer condições [...] toda a espontaneidade supõe e necessita de um substrato não espontâneo" (MORIN, 1999, p. 45). As coincidências são frutos da seletividade natural que as pessoas fazem enquanto a espontaneidade está por trás dos *acazos* mais significativos da criação artística.

Nas infindáveis combinações de eventos físicos e psíquicos, que geram as associações e evocações de todo tipo, e na vasta rede lançada em nossa volta pela imaginação, qual rede lançada ao mar, sondando incessantemente o sentido secreto das coisas, as chances de ocorrerem incidentes carregados de significados se renovam a todo instante. (OSTROWER, 1990, p. 257-258)

A recomendação aos participantes foi de que não se preocupassem com os resultados finais de suas pinturas, mas que usufruissem do percurso, prestando atenção às associações que fossem surgindo espontaneamente, ao longo dessa vivência da *efemeridade*.

A idéia radical da não-fixação pictórica emergiu da simplicidade de um prato raso com pouca água, no qual a composição abstrata dos pigmentos e cores iria acontecer quase que por si mesma, uma lúdica estratégia para vivenciar o presente e contemplar os processos vivos daqueles materiais. Orientei o grupo, no sentido de utilizar qualquer objeto, incluindo as mãos ou movimentos com o prato, como meio de provocar e organizar/desorganizar as formas e cores conduzidas pela água. Uma arte mais do que efêmera, sem fixação alguma.

As percepções compartilhadas ao final da oficina revelaram que a experiência com o efêmero, na pintura mineral no prato, reverberou com intensidade em boa parte do grupo. Ao observar como água e terra interagem, antagonizam-se, concorrem, como os acúmulos mátericos constituem as pequenas formações escultóricas, o olhar do artista em cada um, sem pressa, reencantou-se pelo mundo das formas naturais, extraindo delas seus significados mais ocultos. Kandinsky refere-se à essa magia como *a alma secreta da natureza* dizendo que "submeter-se às suas leis, adivinhar sua mensagem prenhe de sabedoria - tal é a maior alegria do artista" (KANDINSKY, 1990, p. 224).



Figura 26 - *Pintura no prato*. Stefania
Foto: Stefania Montiel

Embora tão distantes no tempo e no espaço, tanto a pintura *zen* e as mandalas, quanto a arte ocidental do último século, parecem compartilhar de pontos comuns. Steven Connor (1996) aponta alguns princípios da sensibilidade modernista e contemporânea quando busca o efêmero⁵⁵; a captação do presente fugaz e a valorização da experiência interior.

Logo depois da pintura no prato os alunos deram início às aguadas sobre papel canson, com aglutinante para que os pigmentos pudessem ser fixados permanentemente⁵⁶. A paletinha de cores preparada por Paulo deu-me a impressão que ele sempre pintara com terra.



Figura 27 - *Paulo preparando sua paleta natural*
Foto: Dulcinéia Schunck

⁵⁵ Ferreira Gullar, por exemplo, refere-se à arte conceitual, uma das manifestações artísticas da contemporaneidade, como uma forma de expressão que não propõe nada, "apenas adotou, como fundamento ideológico, o caráter efêmero que o consumismo impôs à sociedade atual. Efêmeros somos nós mesmos e quase tudo a nossa volta." (GULLAR, Ferreira. *Revista Continente*, agosto, 2002).

⁵⁶ Técnica usada com diferentes tipos de pigmentos, em que a tinta é diluída em água. O aglutinante utilizado foi o Liquibrilho da Suvinil, em baixa diluição na água.

Mais uma vez estabeleceu-se um clima de silêncio e concentração absoluta na sala. Apenas uma música suave de fundo inspirava o movimento dos pincéis.

Depois de aproximadamente uma hora, pedi que cada um fosse lentamente encerrando suas pinturas, colocando-as sobre uma mesa central. Passamos então a trocar as experiências.

Para Walquíria, o sentido foi de renovação: *"a água renova, transforma, e eu, como professora, devo buscar constantemente a renovação"*. Ela revelou que, pela primeira vez, tinha *"conseguido acompanhar toda a experiência expressando-se de uma maneira bastante plena"*. Sentindo-se *"grávida"* declarou: *"finalmente meu canal criativo se abriu: como a água, comecei a fluir"*.

As qualidades da água foram percebidas por ela como qualidades a serem buscadas internamente: uma identificação entre experiência e autopercepção, ao transformar-se na coisa pintada.

O que mais surpreendeu Clarice foi *"sentir a conexão com o momento no qual está acontecendo o processo"*. Isso a fez entender a *"humildade do presente"*, e ainda, como o momento presente é *"singular, intransferível e insubstituível"*. Sua fala refere-se à presença, estar presente, *hic et nunc*.

Hoje eu me emocionei muito, mexeu muito comigo perceber o pigmento se misturando à água formando canalículos e estalactites [...] num segundo momento a vontade foi só de reproduzir no papel o que eu vi naquele prato. Eu tentei reproduzir primeiramente a água [...] de repente vieram riscos e riscos na cabeça e eu resolvi colocar no papel, foi muito bom.

Uma questão gerou uma rápida, mas intensa reflexão entre alguns alunos: o fato de que *"conhece-se muito pouco sobre o poder da água, o que fazemos com a água e o que ela pode fazer conosco"*. Além disso, o desconhecimento das *"estreitas relações de interdependência que a água mantém com as matas ciliares, as encostas, os cursos dos rios e córregos"*.

Tal observação demonstrou que a sensibilização artística evoca não só um sentido poético, mas também o pensamento crítico.

Larissa chamou a atenção para a imagem de descontrole que a água traz: *"você não tem o domínio sobre a criação, não tem domínio sobre a água: você não sabe para onde ela vai levar, se vai ser rápido ou se vai ser devagar"*. Ela observou que *"as águas, de um modo ou outro, se chamam"* e concluiu dizendo que *"quanto mais o homem puder compreender sem interferir, mais aprenderá sobre sua própria natureza, sobre si mesmo"*.

Ela descreveu assim sua *"intuitiva e sensibilizadora"* experiência:

[...] o pigmento dourado ficava em cima, as terras desciam para o fundo, algumas se espalhavam... Foi um movimento, que num pratinho desses, nós não tínhamos domínio, imagina o mundo, que é o Planeta Água, em que a água está em quantidade muito maior do que qualquer outra coisa!

Se é de alguém esse mundo, ele é da água. Isso é muito valioso: o homem sentir sua impotência diante da natureza. Tentamos dominar a natureza para conseguir avanços tecnológicos que são muito importantes, mas também é importante perceber: Olha! a água é dona desse mundo, se é que existe um dono. É tão bonito ver isso, porque dá esperança, a consciência da impotência do homem dá uma esperança de continuar, do ser humano conseguir se reestabilizar novamente.

Para Sushma, a água representa uma polaridade: *"uma grande paixão, mas um profundo medo"*. Durante a dissolução das tintas na água *"o que vi na pintura me fez entrar em contato com a perda, a dissolução do corpo, da matéria, a idéia da impermanência que a água traz"*. Um pouco incomodada *"por não conseguir o resultado visual esperado"*, ela considerou sua composição *"bem harmônica e intuitiva"*. Por *"não ter domínio da técnica, eu penso numa forma, mas não sai, sai uma outra"*.

Na dicotomia de sentimentos, a água fez emergir nela um *"conflito entre dominar ou deixar acontecer"*, entre *"racionalizar ou permitir que a intuição e a criatividade fluam livremente"*. Sua principal descoberta foi

[...] perceber a água como mediadora da relação que ocorre entre a substância terra-pigmento e a minha emoção. Sua fluidez me levou à felicidade da realização de uma forma inusitada, mas feliz, até a frustração da dissolução. Gostei do experimentar livre que expandiu a minha sensibilidade!

Em sua fala, Stefânia revelou que *"a maior alegria foi mexer com esses pigmentos: achei muito interessante deixar a água fazer o caminho, pois eu tenho uma tendência à figuração"*. Ela referiu-se às dificuldades em obter um resultado pictórico não-figurativo satisfatório, já que a *"pintura espontânea é muito mais difícil do que a gente pensa. Acho que é um caminho da alma, muito instintivo"*. Ao pintar sua aquarela, ela contou ter se sentido *"intuitivamente num centro, num germinar, uma volta às origens"* que ela não soube definir exatamente, mas que a fez experimentar uma *"sensação muito positiva: vivi a fluidez da água que me acalma!"*

A questão da não-figuração é relevante nesse trabalho. Sendo abstratas, as imagens não representam figuras, pessoas ou objetos. Embora "*não representem nada, não se pode dizer que não signifiquem nada*". Toda indicação de espaço contém para nós associações expressivas" (OSTROWER, 1983, p. 40).

As dificuldades, às quais Stefania fez menção, dizem respeito não só à execução das obras abstratas pelos artistas, mas na sua leitura e aceitação pelo público. Isso ocorre porque:

No fundo, as pessoas têm medo da sensibilidade, e também do senso de liberdade que ela proporciona. Diante de uma orientação interior a ser restabelecida cada vez de novo, e pela qual devemos aceitar a responsabilidade, a liberdade interna se afigura um tanto ameaçadora, como se fosse uma espécie de terreno baldio, escuro e intransitável. É melhor ter sinais de trânsito. (OSTROWER, 1990, p. 75)

Fayga nos lembra que a temática contemporânea, por exemplo, volta-se geralmente a questões íntimas e existenciais e à expressão dos sentimentos. É o caso de Paulo que se viu "*conduzido a um estado íntimo de esvaziamento*", que o ajudou a "*conectar a intuição e a percepção de questões bastante universais*":

O que eu achei mais fantástico foi visualizar o trabalho que a água fez: eu vi a água trabalhando o tempo todo. Então eu lembrei de muitos momentos agradáveis: nas férias, eu gostava de ficar na beira da praia olhando o vai e vem da água no pôr do sol. São muitas cores e vários canaizinhos que vão formando desenhos sempre diferentes na areia [...] sempre foi assim, eu vou para a praia e fico vendo esse trabalho do mar e da areia, descobrindo muita coisa dourada na areia.

Outra coisa que eu lembrei foi o trabalho da água, a força da água da chuva sobre a qual a gente não tem domínio: o que ela vai fazer a cada momento?

A gente só pensa na água materializada, mas 80% da atmosfera é água, estamos respirando água. A gente é quase um peixe! Nós somos água, nosso corpo é água.

Esse vai-e-vem da água também acontece na atmosfera - tem nuvem arrastada, volumosa, riscada - parece que alguém deu uma pincelada no céu e arrastou o ar! O mesmo movimento que ocorre na água acontece nas nuvens! A água faz o que quer!

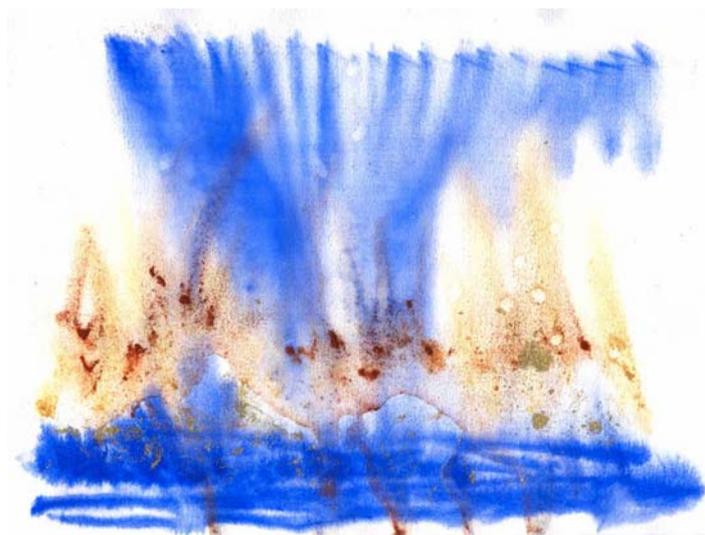


Figura 28 - *Chuva*. Paulo

Para ele, a *"melhor experiência foi ver essa movimentação, a interação entre os elementos, encharcar bem o papel, ver os pigmentos correrem espontaneamente. Foi muito gostoso, é um mundo de leituras delicado, mas cheio de emoção"*.

Acredito que a coerência entre forma e conteúdo, alcançada por vários alunos nessa oficina, ocorreu graças a um profundo senso de concentração e envolvimento com o trabalho sensível, uma sincera busca de religação.

Roberta confessou que sentiu dificuldades em se concentrar, visto que para ela *"as visualizações são muito demoradas"*. Mesmo assim, a vivência lhe agradou: *"gosto muito de estar concretizando, experimentando. Fico pensando como levar tudo isso para a escola"*.

A questão levantada por Roberta é fundamental: como expandir esse trabalho em âmbito social e institucional? Expliquei ao grupo que estávamos dando corpo a uma *experiência-piloto* cujos objetivos não se voltavam para o indivíduo isoladamente, mas para a experimentação compartilhada de técnicas e exercícios a serem multiplicados e adaptados em diferentes meios, principalmente nas escolas, com jovens e crianças.

Abordar conteúdos de implicação social é objetivo de toda a educação, inclusive da arte-educação e principalmente da Educação Ambiental. Uma de suas linhas é utilizar a arte como meio de *"clarificar os modos pelos quais o mundo social, econômico e político atua e como isso pode ser incrementado. Isso significa, naturalmente, a arte a serviço da responsabilidade social"* (LANIER⁵⁷ in BARBOSA, 1999, p. 44 - 45).

⁵⁷ LANIER, Vincent. *Devolvendo arte à arte-educação*. (in BARBOSA, 1999, p. 43-55)

Observei que o fato de a maioria do grupo ser constituída por formadores em Educação Ambiental e educadores do ensino fundamental e médio era muito significativo: não havia impedimentos para que as práticas fossem aplicadas e adaptadas com seus próprios alunos, embora alguns cuidados tivessem que ser tomados, a depender das faixas etárias envolvidas, especialmente o grau de inserção e profundidade da abordagem histórica nas práticas.

O historiador Ernest Gombrich, em entrevista a Ana Mae Barbosa (1999, p. 27 - 41), orienta que não se deve forçar a compreensão da história da arte para as crianças, mas oferecer alternativas tais como permitir uma apreciação mais livre de obras de arte relevantes, onde a criança faça suas próprias associações e descobertas.

Frisei ainda que as oficinas faziam parte de um processo de trabalho que demandaria um certo tempo para ter seus resultados sistematizados e apresentados ao público. Lembrei que, por ora, o mais importante é que a porta da dimensão poética da sustentabilidade havia sido aberta. Teríamos de dar tempo ao tempo, observar e refletir sobre a experiência e seus reflexos em nosso interior.

Pegando a questão do tempo, Roberta retomou a palavra falando de sua rotina, do ritmo acelerado em que vive: *"o tempo é o que incomoda [...] penso que não mudei a minha percepção, apenas mergulhei no tema água, deixando-me levar pelas sensações"*.

Embora cerceada pelo tempo cronometrado, Roberta resistiu poeticamente ao imergir na experiência. Segundo Morin, os fatores que estimulam, por efeito contrário, as resistências poéticas na sociedade são

[...] a invasão do tempo cronometrado em detrimento do tempo natural, o aumento da pressão das cadeias burocráticas sobre um mundo fragmentado, compartimentado, atomizado, monetarizado e, recentemente, o desabamento das grandes esperanças poéticas de mudar de vida, seguido pela prosa do liberalismo econômico triunfante [...] (MORIN, 2002, p. 139)

"Meu vazio é sempre muito cheio", segredou Rosana. E continuou: *"hoje estou muito satisfeita porque consegui vivenciar todo o processo, todas as coisas"*. Para Rosana, a experiência com a água reafirmou seus sentimentos *"de amor e gratidão mobilizados pela água, dentro e fora de mim"*.

A afirmação de Rosana indica que ela passou por um processo de interiorização, mas não no grau de profundidade *zen*. Nesse, o vazio é realmente vazio. Uma vida inteira de treinamento às vezes não é suficiente para alcançá-lo. Portanto, o *vazio* julgado por Rosana

como vazio é ainda *"muito cheio"*, o que não a impediu de se expressar imbuída do *zen*, ou seja, com liberdade, clareza, economia e determinação.



Figura 29 – *Díptico*. Rosana

Patrícia, por sua vez, fez uma *"descoberta muito interessante, que confirmou o depoimento das pessoas: a presença das polaridades do elemento água"*.

A água é fluidez e sensibilidade, mas ela condensa também. Ela tem a estabilidade, mas ela também desestabiliza. Se a gente coloca uma água e movimenta, a gente não sabe onde vai dar, mas se colocar a água num copo e deixar ali, ela vai ficar na forma do copo. Para mim, foi uma descoberta ver essas polaridades do elemento água. Dei-me conta de minha tendência de focar apenas um aspecto das coisas. Em termos de comportamento foi fantástico ver a diversidade de situações e sentimentos, a presença de aspectos distintos no mesmo elemento - fluida e aglutinadora, estabilizadora e desestabilizadora.

A experiência de Patrícia possibilitou-lhe flexibilizar pontos de vista rígidos, complexificando seu pensamento sobre o elemento *água*. Na acepção heurística, a prática funcionou como apoio para uma *Experiência de Crescimento Simbólico*.

Morin diz que os estados estéticos e poéticos dão-nos "o sentimento de superar os nossos próprios limites, de sermos capazes de comungar com o que nos ultrapassa" (MORIN, 2002, p. 138). Despertam nossa consciência para aquilo que nos transcende, tornando-nos provisoriamente melhores e compreensivos.

Nesse âmbito, a vivência sensível da arte pode ser considerada como um vetor de expansão para a *ecologização* do pensamento:

Ecologizar o nosso pensamento da vida, do homem, da sociedade, do espírito faz-nos repudiar para sempre todo o conceito fechado, toda a definição auto-suficiente, toda a coisa <<em si>>, toda a causalidade unidirecional, toda a determinação unívoca, toda a redução niveladora, toda a simplificação de princípio. (MORIN, 1999, p. 87-88)

Para Adriana, *"a ligação com a água representa uma fonte de saber e ainda um estudo"*. Em sua experimentação, incomodou-lhe a imprevisibilidade: *"não temos previsão sobre o que vai acontecer com a água"*. Porém, esteve atenta às mudanças que ocorriam quando os diversos elementos cromáticos entravam em cena: *"novos universos que se revelam ao olhar"*.

Lila referiu-se a *"uma amizade profunda entre água e terra"* e, por meio de sua percepção poética, falou da interação que vislumbrou entre os dois elementos:

*Água manto
Lente da terra
Luneta que as profundezas usam
para passear pelas estrelas
a procurar tesouros aéreos
Lago de vento Água
Chuva reunida no fundo da terra
Rio movendo matéria
Carregando histórias que nunca serão contadas,
Terra e água
uma amizade tão grande
uma pega pela mão da outra
para combinar gozos
formas rastros, trilhas de onde você for eu vou.
A água carrega a terra pra tão longe
E lhe carrega tanto e por tanto tempo...
só para inventar ilhas, falésias e penínsulas
Água é a asa da terra*

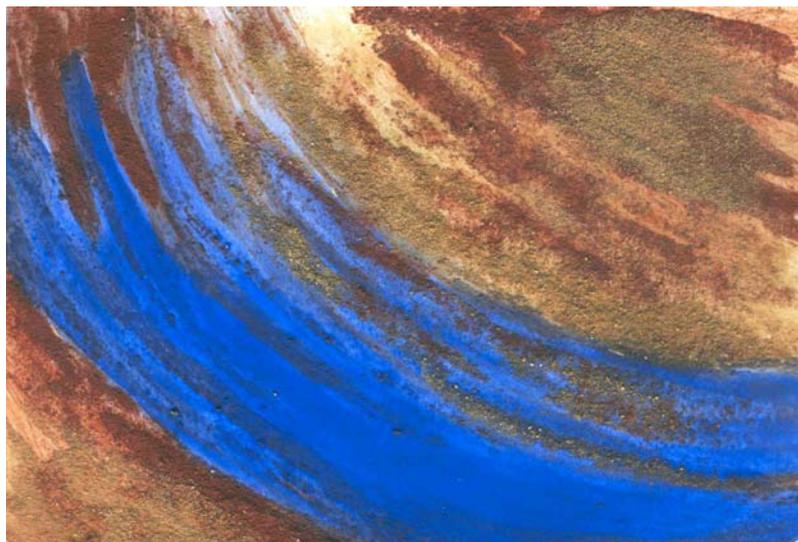


Figura 30 - *Terra e água*. Lila

"Vivenciei o lado lúdico de pintar e senti como se a água brincasse comigo". Assim Sâmara descreveu sua experimentação. Ela começou a brincar no prato: *"nesse brincar eu movimentava a água em cima e ela fazia um desenho lá embaixo, por mim eu ficava aí horas..."* Mesmo não sabendo inicialmente o que iria pintar *"saiu um passarinho, eu fiz um pássaro, mas olha: são três pássaros! Veio então a música do Caetano Veloso"*. Ela cantou:

*Perigo
Solto está o pássaro proibido
Cuidado
Sinal nas ruas
Plumagem clara... brilhante...*



Figura 31 - *Pássaros*. Sâmara

De alguma maneira, Sâmara alcançou uma síntese em suas pinturas. A primeira delas remeteu ao gesto espontâneo do pássaro, a segunda mergulhou ainda mais fundo na alma *zen*: a inteireza abstrata do círculo e a serenidade para ir direto ao ponto. Um trabalho literalmente redondo, despretenso e, por esperar especificamente nada, o inusitado aconteceu, onde

O possível é um pássaro misterioso
sempre planando acima do homem.
Victor Hugo



Figura 32 - *Sem Título*. Sâmara

Zen!

4. A QUARTA ESTAÇÃO: SOLTANDO OS BICHOS

A estação *Soltando os Bichos*⁵⁸ aborda dois aspectos da cultura ameríndia: o *perspectivismo* - termo antropológico que designa uma peculiar maneira como os indígenas interagem com a natureza - e os sentidos que estão por trás de suas criações artísticas.

Visões como o *perspectivismo* se mantêm vivas na memória das velhas gerações, mas já sofreram interferências da cultura do homem branco, que faz com que essas concepções sejam desvalorizadas pelas novas gerações indígenas, já que o processo de perda do etnoconhecimento e da diversidade cultural não é recente para essas comunidades, que vivem em ecossistemas cada vez mais frágeis.

A inserção da cosmovisão indígena nesse trabalho é fundamental, na medida em que reafirma alguns princípios inerentes à sustentabilidade cultural, tais como os diálogos multi, inter e transculturais, capazes de recontextualizar as culturas à margem da oficialidade, abrindo as diferentes culturas para aquilo que as atravessa e as transcende:

O multicultural permite a interpretação de uma cultura pela outra, o intercultural permite a fertilização de uma cultura pela outra, e o transcultural assegura a tradução de uma cultura para várias outras culturas, decifrando o significado que as une, embora também as ultrapasse. (NICOLESCU, 2000, p. 146)

O entendimento do mundo presente presume a articulação desses diálogos que expressam diferentes olhares sobre o mundo e a natureza, já que "testemunhamos o perigo de uma cultura homogênea, única e de baixo nível, como possível resultado da acelerada globalização" (NICOLESCU⁵⁹ in SOMMERMAN, 2002, p. 66).

É certo que muito temos a aprender com nossos ancestrais-raiz, primeiros filhos da terra: um tesouro a ser mais bem compreendido e respeitado. Enquanto a tradição indígena é organicamente ecossocial, suas criações artísticas refletem uma refinada aplicação estética dos elementos naturais. Mais do que produtos acabados, a arte indígena representa um processo interativo do fazer que envolve beleza e alegria, utilidade e prazer, integração e reciprocidade,

⁵⁸ A expressão *Soltar os Bichos* tem cunho literário e permite diferentes interpretações. O significado aqui adotado é permitir que a criatividade seja posta em liberdade, soltar a criatividade por meio das alegorias animais, nesse caso.

⁵⁹ NICOLESCU, Basarab. Fundamentos Metodológicos para o Estudo Transcultural e Transreligioso. (in SOMMERMAN, 2002, p. 45-70)

simbolizações e significados compartilhados, respeito à acumulação do passado, ludicidade, rigor matemático, disciplina e simetria.

Inspirada no texto *Bichos são Gente*, a prática *Trocando de Pele* foi um exercício de criatividade e alteridade que visou a expansão de nossa percepção em relação à natureza, especialmente em relação aos animais.

4.1. BICHOS SÃO GENTE

Dentre as visões relativas às interações do ser humano com a natureza, o perspectivismo indígena é um princípio bastante difundido entre as culturas ameríndias. Trata-se da afirmação de uma origem comum entre homens e animais, concedendo a todos esses os mesmos atributos da cultura e da espiritualidade.

Segundo Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 347), o perspectivismo corresponde a um sistema cosmológico "segundo o qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos."

Enquanto na cultura ocidental são consideradas várias culturas humanas e uma só natureza, para a cultura indígena existe uma única humanidade que se manifesta sob várias naturezas: a natureza do pássaro, a natureza do peixe, a natureza da onça, a natureza da cobra, entre muitas outras.

Penetrar nessa maneira de perceber o mundo exige um esforço analógico e intuitivo bastante complexo do pensamento. Nem por isso, a visão ameríndia é menos legítima: constitui apenas um sistema que difere radicalmente dos padrões das culturas dominantes.

É importante fazer uma distinção acerca da palavra *perspectivismo*. Geometricamente falando, perspectiva corresponde a uma visão que tem como ponto focal o infinito. Contudo, no contexto da antropologia, a expressão *perspectivismo* reúne significados de outra natureza, associados às qualidades e aos comportamentos do sujeito que cria o ponto de vista. *Perspectivismo* refere-se assim à capacidade de ocupar virtualmente um ponto de vista criado por um indivíduo, seja ele humano ou animal.

No perspectivismo ameríndio, os humanos vêem a si mesmos como humanos, e vêem os animais como animais. Os animais vêem a si mesmos como humanos, embora vestidos de animais. Vêem ainda os humanos como animais: o predador vê o humano como animal de presa, mas a presa vê o humano como predador. Despojados de suas vestimentas de peixe,

jaguar, tapir, cobra ou pássaro, os animais assumem forma humana. O que distingue as diferentes espécies de sujeitos é a roupagem corporal por meio da qual eles se apresentam. Cada animal guarda "uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal"⁶⁰ (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 351).

Quando o animal está sozinho na mata ou entre seus pares, ele se despe de sua capa escondendo-a em algum lugar. Um *humano* pode então encontrar uma pele dessas pela mata, vesti-la, transformar-se naquele animal e enfrentar o mundo a partir do ponto de vista desse animal. Mais do que personificações imaginativas, os cruzamentos perspectivistas são experienciados como reais.

Ernst Gombrich comenta que princípios semelhantes podem ser encontrados em vários povos tribais ao redor de todo o mundo⁶¹. Segundo ele, tais povos parecem viver

[...] numa espécie de mundo onírico em que podem ser homem e animal ao mesmo tempo. Muitas tribos têm cerimônias especiais em que põem máscaras com as feições desses animais, e, quando as colocam, os homens parecem sentir-se transformados, convertidos em corvos ou ursos. (GOMBRICH, 1999, p. 43)

As inversões perspectivas ocorrem num estado de indiferenciação e intercomunicabilidade entre humanos e animais, todos considerados *gente*, cujo ponto de referência não é o ser humano como espécie, mas a humanidade como condição.

Nessas culturas, a relação do ser humano com a natureza caracteriza-se por ser essencialmente orgânica. Natureza e cultura

[...] são partes de um mesmo campo sociocósmico. Os ameríndios não somente passariam ao largo do Grande Divisor cartesiano que separou a humanidade da animalidade, como a sua concepção social do cosmo (e cósmica da sociedade) anteciperia as lições fundamentais da ecologia, que apenas agora estamos em condição de assimilar. (REICHEL-DOLMATOFF⁶² apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 370)

⁶⁰ Segundo Viveiros de Castro (2002), o perspectivismo é encontrado em numerosas etnografias amazônicas, como os grupos Machiguenga, Makuna, Wari, Juruna, Alto-Xinguanos, Wayãpi, Akuriyó, Wari, entre outros, em diferentes graus de desenvolvimento.

⁶¹ Gombrich (1999) refere-se a tribos polinésias, melanésias, malasianos e esquimós.

⁶² REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. Cosmology and Ecological Analysis (a view from a rain forest). *Man*, 2 (1993, p. 307-318).

Essa compreensão ecológica os situa numa condição de reciprocidade e respeito mútuo, cuja *ressonância*⁶³ simbólica inscreve-se nas diversas formas de expressão indígena: objetos, plumária, rituais, canto, dança e pintura corporal.

Embora a influência dos materiais industrializados tenha chegado às aldeias há algumas décadas, substituindo os componentes naturais, a tradição artesanal indígena baseia-se essencialmente no uso de materiais provenientes da natureza, incluindo as tintas vegetais extraídas do urucum e do jenipapo. Essa utilização faz com que seu olhar em relação à natureza tenha um caráter altamente estético. Nas palavras de Morin,

[...] as pinturas com as quais os índios da Amazônia cobrem o corpo, as penas, ornamentos, brincos ou tatuagens dos primitivos, constituem desenvolvimentos tipicamente humanos, que necessitam de mãos de artistas e de artesãos, de uma qualidade estética universal oriunda da exuberância da vida, desabrochada nas florações vegetais, nas carapaças, plumagens, peles dos animais. (MORIN, 2002, p. 133)

Alguns tipos de objetos, como as máscaras e as *roupagens* animais, são confeccionadas para as festas e cerimônias. Além da função mágico-simbólica, tais objetos respondem "a um sentimento estético profundo, não decantado da magia, do mito, da religião. Podemos reconhecer as estéticas dos ornamentos, das máscaras, dos afrescos, tirando-os do contexto mágico-religioso" (*Ibidem*, p. 133).



Figura 33 - *Máscara Cara Grande*. Tribo Tapirapé.
Fonte: Villas Bôas (2002, p. 118)⁶⁴

⁶³ Edgar Morin entende que a estética é um tipo de relação que se estabelece entre o ser humano e uma certa combinação de formas. Ele propõe o termo *ressonância* para designar essa relação já que "a sensibilidade estética é bem uma aptidão para entrar em ressonância, em harmonia, em sincronismo com sons, odores, formas, imagens, cores, que são profundamente produzidas não só pelo universo, mas também, daqui por diante, pelo *Homo sapiens*" (MORIN, 1973, p. 102).

Os objetos arqueológicos indígenas, encontrados no continente americano, chegam a 50.000 anos e as pinturas mais antigas, datam de 40.000 anos. Ao contrário da arte parietal naturalista encontrada na França e na Espanha, onde há abundância de animais e escassez de representações humanas, os desenhos ameríndios apresentam figurações de todas as espécies, geralmente de maneira estilizada. Como explica Van Velthen,

[...] as artes indígenas apresentam não propriamente a figuração de um ser humano, de um animal, vegetal ou de um sobrenatural, mas sim de uma figura plástica das concepções subjacentes a cada um desses elementos. É esse o motivo que faz com que essas artes pareçam culturalmente densas, representando sínteses de um conjunto de traços ideológicos, de uma visão de mundo. (VAN VELTHEN⁶⁵ in AGUILAR, 2000, p. 72)

A busca pela estilização, simetria e rigor, revela o desejo de estabelecer combinações em busca de um equilíbrio quase matemático, que resulta em signagens abstratas de uma suposta pré-escrita. A precisão geométrica pode ser interpretada como um impulso para dar ordem ao caos e, organizando o mundo, compensar as severas contingências impostas por um meio natural inóspito, imprevisível, que muitas vezes escapa ao controle. A partilha dos alimentos em épocas de escassez, por exemplo, exige um controle social e pessoal absoluto, uma disciplina de sobrevivência que envolve um cálculo preciso.

Na medida que as artes indígenas refletem as contingências culturais implicadas nos tempos de longa e curta duração, sua compreensão demanda uma investigação sobre os modos de vida que as produzem. Nesse sentido, as teorias artísticas ocidentais são insuficientes para entender as expressões sensíveis desses povos. Por outro lado, há que se considerar que

[...] não há distinção de natureza entre a nossa arte e a dos povos não-europeus, tecnicamente menos desenvolvidos. Ambas podem ser melhor compreendidas se encaradas como expressões dos diferentes modos de sentir, de pensar e de fazer das respectivas sociedades, e como intrinsecamente iguais, ou compatíveis, enquanto resultados de impulsos humanos comuns. (RIBEIRO, 1980, p. 257)

As artes indígenas, plurais pela pluralidade dos povos que as produzem – se é que assim pode-se chamar as expressões da sensibilidade e do saber tradicional – são o resultado de um exercício em busca da beleza e funcionalidade, ligado à alegria e ao prazer de realizar uma atividade que imprime aos objetos de uso cotidiano qualidades que vão além daquelas

⁶⁴ *O Xingu dos Villas Bôas*. São Paulo: Metalivros; Ag. Estado, 2002 (org.: Cristina Muller, Luiz Lima e Moisés Rabinovici).

necessárias para que tais objetos cumpram sua finalidade. Flechas, cestos e espátulas, por exemplo, podem apresentar-se formalmente muito mais elaborados e embelezados do que seria necessário para o cumprimento de suas funções de uso.

Quando resultam numa obra de alta perfeição, os objetos são apreciados por toda comunidade e o artista é reconhecido e reverenciado pelo seu público. Cada forma ou cor utilizada tem seu significado conhecido e compartilhado por todos. Além disso, o fazer envolve uma verdadeira ciência das matérias-primas, seus locais de extração, épocas propiciatórias e evitações, baseadas num complexo conhecimento da natureza, na forma de uma acumulação do saber tradicional.

A pesquisa etnográfica, em diferentes partes do mundo, utilizando-se de diversos métodos e pontos de partida⁶⁶, sugere que o desenho ameríndio parece constituir-se de códigos semântico-referenciais, que compõem uma espécie de *gramática visual*⁶⁷ para a identificação e transmissão de mensagens em diferentes níveis e abrangências: informa sobre as condições pelas quais passam os indivíduos durante as etapas de sua vida, identifica rituais, objetos, papéis e *status* sociais, coletividades e cosmovisões⁶⁸.

A prática do desenho sobre o corpo é uma etapa social. As crianças são untadas de urucum porque não sabem se pintar. Os *signos pintados* sobre a pele são algumas vezes remédios – no sentido mais amplo, isto é, também adjuvantes para o crescimento, a coragem etc., e marcas de reconhecimento social. A *representação* une os homens, os animais do ar, os peixes e todos os espíritos. Para os humanos, cabe reatar sem cessar estas relações entre o mundo visível e o mundo invisível, e um dos procedimentos aos quais se recorre consiste em utilizar as diferentes funções das representações que se pintam sobre o corpo: função analógica, função metonímica, função demarcativa etc. (MANOD-BECQUELIN⁶⁹ in COELHO, 1993, p. 558)

A gênese milenar dos desenhos aplicados sobre diferentes suportes ou construídos nos trançados e na cestaria e da pintura corporal está assentada em padrões geométricos, resultado de uma longa observação da natureza.

⁶⁵ VAN VELTHEN, Lúcia. *Em outros Tempos e nos Tempos Atuais: Arte Indígena*. (in AGUILAR, 2000, p. 58 - 91).

⁶⁶ Entre eles, os desenvolvidos por Nancy Munn (1971), Laura Greenberg (1975), James Faris (1972), Alice Dawson (1975), Herschell Chipp (1971), Sheila M. Korn (1978) e Berta Ribeiro (1983), citados por Vera Penteadó Coelho, em *Motivos geométricos na arte uaurá* (in COELHO, 1993, p. 591- 627).

⁶⁷ Segundo Coelho (1993), a idéia de uma gramática visual foi desenvolvida por James Faris. Seus princípios baseiam-se na lingüística generativa e são especificados em forma algorítmica.

⁶⁸ Embora os mesmos motivos gráficos sejam encontrados na etnografia de diferentes povos, indícios de intensos diálogos interétnicos.

⁶⁹ MANOD-BECQUELIN, Aurore. O homem apresentado ou as pinturas corporais dos índios trumais. (in COELHO, 1993, p. 511 – 562).

Na visão ameríndia, tanto as pessoas, animais e objetos, como os desenhos e outras expressões artísticas foram criados em tempos imemoriais, tendo se tornado as matrizes arquetípicas das correspondências que são geradas até hoje. Enquanto a arte moderna está sempre em busca de novidades, antecipando o futuro para o presente, as artes indígenas são uma acumulação do passado que revivifica-se permanentemente no presente.

Nesta visão de arte ligada à memória coletiva, Berta Ribeiro aborda a questão da autoria dos objetos artísticos indígenas:

A arte flui de uma cultura homogênea, como um componente dela, harmonizado com todos os outros por um longuíssimo esforço de integração recíproca. Um componente co-participado por todos os membros da comunidade que porta e fecunda aquela cultura, inclusive a sua arte. É arte mais comunal que individual, em cujo seio, o artista nem sequer reivindica para suas obras a condição de criações únicas e pessoais. (RIBEIRO, 1986, p. 31)

Acervo de todos, não há uma separação entre objeto artístico e objeto da vida:

[...] os métodos das artes indígenas e os sentimentos que as animam são inseparáveis, não se podendo compreendê-las como um encadeamento de formas, porém como um mecanismo cognitivo que reflete a visão e o sentido que é conferido pelos membros de uma sociedade específica. Nas sociedades indígenas, a arte serve sobretudo para ordenar e definir o universo, uma vez que é parte integrante da função cognitiva global e, neste sentido, permite aos membros da sociedade criadora "olhá-los e se olharem". (VAN VELTHEN⁷⁰ in AGUILAR, 2000, p. 68)

Para as suas comunidades, as obras de arte indígenas constituem espelhos refletidos e refletores sócio-culturais, que preservam a cultura e ao mesmo tempo participam das mudanças efetivadas ao longo do tempo no interior da própria cultura. Na medida em que a arte é assim vivenciada pelos membros do grupo e em seu próprio contexto, não faz sentido retirar uma obra de seu ambiente original colocando-a num museu, por exemplo. Seria equivalente a idéia de que seus artistas se tornassem incapazes de fazer outros objetos com o mesmo apuro e beleza. Para eles, a descontextualização de seus objetos artísticos implica a absoluta perda de seu significado.

⁷⁰ VAN VELTHEN, Lúcia. *Em outros Tempos e nos Tempos Atuais: Arte Indígena*. (in AGUILAR, 2000, p. 58 - 91).

4.2. OFICINA 4 - TROCANDO DE PELE

As técnicas de sensibilização utilizadas na oficina *Trocando de Pele* foram: coleta de materiais naturais de teor estético; montagem da mesa de materiais; aula teórica com projeção de *slides* digitais; interiorização por meio de respiração, relaxamento e música; variação da técnica de escrita sagrada com personificação imaginativa; fatura de objetos tridimensionais; depoimentos escritos e orais compartilhados pelo grupo com gravação de voz e preenchimento de questionários⁷¹.

A coleta de materiais foi realizada ao longo da semana que antecedeu o encontro, quando os participantes foram observando e recolhendo elementos disponibilizados pela natureza, tais como folhas secas, sementes, penas, cascas, pedras, fibras, pigmentos minerais e o urucum. O objetivo dessa *garimpagem* foi sensibilizar o olhar em relação à natureza, superando assim a concepção utilitarista que muitas vezes internalizamos.

Admiramos a beleza das formas e das cores no mundo vivo, a das penas dos pássaros, às vezes suntuosas como no pavão, peles, ornamentos, como a galhada dos cervos. Certo, a concepção utilitarista tende a reduzir as cores dos galos a um papel de sedução sexual, as cores das asas das borboletas a distorções, as cores das orquídeas a convites para as abelhas; e a considerar que todo ganho decorativo gera uma vantagem seletiva. Mas um tal luxo, um tal caleidoscópio de cores, de decorações, não transborda as funções eficazes, seletivas, adaptativas? (MORIN, 2002, p. 133)

A estratégia de *reencantar* o olhar teve seus efeitos demonstrados à medida que os participantes do curso foram chegando e disponibilizando seus achados sobre a mesa central: um verdadeiro banquete de formas, cores, cheiros e texturas, uma provocação aos sentidos. Sugeri que o grupo degustasse sem pressa as preciosidades ali expostas, desvelando suas ocultas ontofanias, permitindo que os materiais fossem estimulando a imaginação de cada um.

O velado da terra, a pedrice da pedra, o brilho da cor, não podem ser reduzidos *unicamente* ao que o pensamento do cálculo delas apreende, porque são ontofanias, modos de revelação do ser, que possibilitam múltiplos sentidos e remetem a níveis diversos da experiência. (UNGER, 2001, p. 125)

⁷¹ Essa oficina ocorreu em 29/03/2005, no atelier de desenho da FAU/UnB, com 14 participantes. As mesas de



Figura 34 - *Banquete Natural*
Foto: Elza Ribeiro



Figura 35 - *Banquete Natural* (detalhe)
Foto: Elza Ribeiro

Pelas reações do grupo em torno da mesa farta, pude perceber que as matérias-primas ali expostas desencadearam um estado de ânimo renovado, um entusiasmo, uma emergência para *fazer com as mãos*.

Alguns alunos recorreram a bandejinhas de isopor para dispôr o material argumentando que estavam oferecendo uma sobre-vida àquelas embalagens, o que não deixa de ser uma reciclagem. Outros preferiram os recipientes naturais. Feito isso, foi dado início à uma explanação teórica sobre os aspectos gerais contidos no texto *Bichos são Gente*.

Expliquei que a proposta do encontro seria criar objetos tridimensionais com os materiais ali expostos, equacionando seus particulares problemas técnicos e estéticos. Problemas esses que implicam não só transformar uma idéia em forma acabada, mas soluções de arquitetura, tais como: resolver as conexões entre as partes, a composição das partes e materiais entre si na busca de harmonia e beleza, a coerência entre forma e conteúdo, além da busca de uma estruturação estável para o objeto criado.

O exercício criativo baseou-se numa aproximação à idéia do perspectivismo ameríndio, sem esquecer da distância que separa nossa mente ocidental, lógica e analítica, da qualidade orgânica do pensamento indígena. Esclareci que seguiríamos o roteiro das oficinas anteriores: interiorização por meio de respiração, relaxamento e música. Ao som de *Etnias*⁷², pedi que todos fechassem os olhos e procurassem visualizar as seguintes cenas:

trabalho foram dispostas em círculo.

⁷² *Etnias*. Produção Aldear. *Hi-fi Studio*, Brasília/DF.

Visualize você, andando em direção a uma mata. Você observa, olha as árvores, as folhas secas. Vê o rio correndo, seus reflexos de luz. Ouve os sons, o barulho dos pequenos animais. Você está dentro da mata e vai andando. Por trás de um grande tronco você vê uma capa de animal escondida: pele feita de pelos, ou de penas, ou escamas, ou um casco, asas, ou um bico de pássaro... Você apanha a pele e a veste. Assim que você a veste, você se transforma no animal.

Você-bicho é capaz de fazer tudo o que o bicho faz. Você-bicho pula ou voa, anda, se arrasta, sobe na árvore ou corre... Imagina você-bicho fazendo tudo que seu bicho faz. Você-bicho observa o mundo, sente cheiros, escuta os ruídos ao redor. Você-bicho emite seu som, o som do bicho.

Você-bicho sente sede. Você vai procurar água, você bebe. Você-bicho sente fome, você sai em busca da comida.

Houve sons de humanos ao longe. Sai da mata e se aproxima de um povoado. Há sons de gente por perto que se aproxima. O que você-bicho sente? O que você faz? O humano foge ou se aproxima?

Você volta para a mata e pára para descansar. Vê outros animais e, diante deles, é presa ou predador? Quem pode te pegar? De qual animal você tem medo? Qual deles tem medo de você? Procure entrar em contato com o espírito de seu animal. Qual é a sabedoria de seu animal? Como seu animal percebe o tempo? Você está com pressa?

Relaxa, descansa, você bicho tira a pele, esconde a pele atrás de um grande tronco. E adormece, descansa...

Quando você desperta, você é novamente humano.

Encerrada a visualização, pedi a todos que abrissem os olhos e, mantendo a conexão com a experiência vivida, iniciassem seus trabalhos. Solicitei ainda aos participantes que não recorressem às soluções fáceis das colagens, mas que procurassem associações alternativas dentro dos próprios materiais disponíveis, amarrando com fibras ou buscando encaixes naturais.

A partir daquele momento teve início uma intensa atividade manual coletiva e simultânea, sem uma ordem ou seqüenciamento pré-definido: *recortar puxar tecer fazer nós observar dialogar girar virar costurar enrolar juntar combinar comparar eliminar medir observar o outro fazendo trocar idéias desistir recomeçar imitar fazer uma nova tentativa - um sem-fim de ações práticas.*

Junto a essas, uma invisível efervescência mental: *quatorze pessoas refletindo calculando inventando aferindo significados rindo rompendo associando desobstruindo canais da sensibilidade expandindo-se às vezes sofrendo questionando sentindo prazer auto-afirmando-se negando-se.*

A cada instante um problema plástico a ser resolvido. Novas contingências, novos anéis, novas soluções, novas perdas. Frustração, alegria, admiração, descoberta, engenhosidade, genialidade: tudo a que tem direito o fazer do artista.

Informei que a febril atividade aproximava-se mais de arte do que artesanato. O artesanato, como é a prática indígena, caracteriza-se por um encadeamento de ações pré-definidas que almeja a repetição de um determinado objeto. A arte, por sua vez, é mais livre em seus procedimentos e não tem a repetição da obra como propósito.

Entende-se que, quando um artista passou a se repetir incansavelmente em suas obras ele deixou de ser artista e passou a ser artesão, um artesão de sua própria arte. No caso do artista-artesão, o que está em jogo é uma fórmula certa que vai ao encontro de uma demanda comercial. No caso da arte indígena, a repetição atende pressupostos culturais e, eventualmente, demandas de mercado.

A inusitada habilidade manual que foi emergindo no grupo fez crer que todos os saberes internalizados dos crochês e artesanias feitas por nossos ancestrais tivessem inesperadamente vindo à tona: os teares mágicos estavam todos lá, funcionando com perfeição. Urdiduras, entrelaçamentos, associações: no pensar, no fazer, no interagir com o outro.



Figura 36 – *Artesania*
Foto: Elza Ribeiro

Aparentemente, a fatura dos objetos tomou conta do espaço físico e psíquico da oficina. Uma completa entrega e sujeição ao objeto que, mais do que instituído, tornou-se instituinte. Tudo para chegar a um acordo, uma similitude, entre idéia pensada-pensante e o objeto que ia brotando das mãos: objeto criado/objeto amado. Uma empatia e uma afinidade imediatas: um mistério da criação. Em cada objeto, um renascimento.

Ao contrário das oficinas anteriores, intimistas e silenciosas, essa ruidosa experiência assemelhou-se mais a uma catarse coletiva: transbordamentos, exclamações, suspiros, risadas,

imitação de sons de animais, conversas cruzadas, inversões perspectivistas e trocas de experiências.

Sem querer interromper a dinâmica do grupo e um pouco constrangida em distribuir questionários em meio a tal movimentação, ainda arrisquei alguns, dos quais apenas cinco ou seis foram respondidos. Pelo menos os poucos dados que obtive foram unânimes: o exercício foi considerado muito pertinente, uma experiência a ser repetida, um exercício de ampla aplicabilidade na escola, especialmente com as crianças.

O tempo de aula foi se esgotando e não tive alternativa senão solicitar a todos que fossem concluindo seus trabalhos e começassem a relatar suas experiências. Já podia vislumbrar que as metáforas tridimensionais representativas dos *bichos* haviam sido manufaturadas de maneira bela e bem engendrada.

O gravador foi ligado.

Rosana foi a primeira a descrever sua experiência, observando que "*as atividades realizadas com ritmo e respeito ao tempo de cada um foram abrindo as vias perceptivas com naturalidade*". Ela percebeu que a temática envolveu bastante as pessoas. "*A criação fluiu com leveza e graça, como deveria fluir a vida. Tenho me sentido mais fluida e produtiva*". Ela se lembrou do tempo em que foi professora da pré-escola e realizou vivências com crianças, cujo tema eram os animais: "*é incrível como elas se soltam e o bicho vem com naturalidade. As brincadeiras com animais eram tão bem recebidas pelas crianças que elas não queriam parar, e aí ficava difícil não brincar junto*". Sua experiência de "*virar onça*" foi assim:

Quando eu olhei para o tronco grande eu vi a pele, mas quando eu a vesti, era um misto de leão, onça e tigre. Eu senti que era um felino, e não me preocupei muito em saber qual era exatamente o felino. Quando tive contato com gente senti muito medo e me escondi [...] Mas quando deixei a pele e voltei a ser eu, aí veio a máscara: a máscara de uma onça cabeluda bem nítida, com uma cara de criança, bem infantil, meio-vaidosa [...] eu amei a temática do trabalho, ver todas as pessoas criando. A música me tocou muito, então eu mandei ver.

A partir dessas impressões, Rosana se perguntou: "*o que acontece com a criança hoje, a criança na cidade, qual é a vivência que ela tem com a natureza? Qual a dimensão que a criança está perdendo cada vez mais?*" Pergunta que ela mesmo respondeu: "*a sua relação com a sensibilidade!*" A partir dessa preocupação, ela escreveu suas *Secretas Memórias*:

*Secretas memórias
que a caminhada pela mata revela*

*Vieram em forma de onça
Onça e criança, brincam no Cerrado
Brincam uma dentro da outra
Forte e frágil
vira a máscara da bravura infantil
perdida na cidade.*



Figura 37 – *Onça*. Rosana
Foto: Stefania Montiel.

Despojar-se da águia foi a experiência de Lila:

*Eu entrei na mata pelo galho mais alto, eu vim voando, desci da árvore e no meio do caminho eu tirei a pele do bicho, da águia, e fui embora. Desci, entrei naquele riacho de águas frias, fiquei nadando ali um bom tempo, nadei, e aí fui embora em busca dos meus pares, da minha aldeia.
Lá cheguei para viver minha existência de águia humana, águia com pele de gente, gente com pele de águia, então eu acordei! Minha pele ficou lá, o que será da minha pele? Quem vai encontrar a minha pele?*

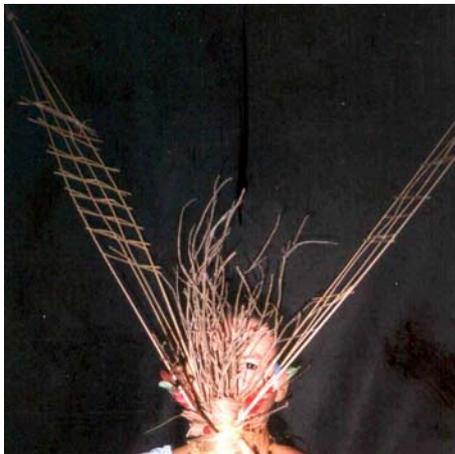


Figura 38 – *Águia*. Lila
Foto: Dulcinéia Schunck

Larissa virou tapir:

Assim que eu entrei no mato, foi pelo chão. Era muito claro e eu era um tapir. Eu me senti muito assustada com a claridade que o homem estava fazendo quando ele abria o mato para construir a sua aldeia. Os índios construía uma aldeia e tudo ficava muito claro. Eu sempre tinha medo do escuro, mas dessa vez foi o contrário: o escuro do mato me protegia. Corri para dentro do mato, existia uma curiosidade para saber que ser era esse que estava clareando o mundo, mas quando eles me viram a luz era muito forte e eu saí correndo. Não tinha medo dos outros bichos [...] parecia que existia um diálogo entre eles e eu [...] eu não tive medo desse mundo, mas tive muito medo do homem, com a claridade dele, então eu fugi.

Sâmara transformou-se num beija-flor. Ela confessou: "*fiquei meio perdida para montar o trabalho. Não tinha idéia de como dar forma ao pensamento*".

Beija-flor é o meu animal. Eu me transformei num super beija-flor, delícia, eu voei bem longe... Mas na hora de fazer o trabalho, eu fiquei perdida com tanto material. Peguei umas penas, como é que eu vou fazer isso? Não podia usar cola, não podia amarrar, não podia fazer nada! Como é que eu vou representar o beija-flor? Beija-flor não fica parado, como é que eu ia parar ele?



Figura 39 - *Beija-flor*. Sâmara
Foto: Stefania Montiel

Durante a vivência, Clarisse se perguntou: "*qual vai ser a verdade sobre o meu animal de poder?*"

Quando fechei os olhos, ele passou zzzzzzzzz eu vi um peixe! [...] na hora de vestir a roupa do animal, eu vi a pele do peixe subindo até o meu ombro, eu já era peixe e me vi mergulhando. O interessante é que quando eu mergulhava nuns rios subterrâneos eu escutava lamentos das pessoas e o peixe só ficava pensando: quanto tempo estão perdendo em lamentar e não em agir. Quando o peixinho chegou aqui ele estava com os olhos vermelhos, porque ele chorou demais! peixe voador dos pensamentos alados dos seres humanos!



Figura 40 – *Peixe*. Clarice
Foto: Stefania Montiel

O gracioso peixe feito de pequeninos pedaços de mica sobre uma folha seca com nadadeiras de penas de galinha d'angola surpreendeu o grupo em vários aspectos: a utilização criativa dos materiais, o aproveitamento da semelhança plástica que ocorre entre as silhuetas do peixe e da folha, a percepção sutil da similitude que há entre a mica e as verdadeiras escamas dos peixes. Enfim, todas as associações visuais de brilho, cor, forma e movimento suscitados naquela pequena obra de arte - suas ontofanias, os significados que vão além de sua percepção direta. Além dessas, a identificação afetiva com o peixe manifestada numa avaliação do grupo: "*a memória animal é parte inexorável de nossa própria natureza*". Na experiência do peixe parece que nada sobrou, nada faltou, tendo se convertido num verdadeiro exercício de transformação sensível.

Stefania descreveu sua experiência como borboleta:

O inseto que eu sou fascinada e que eu observo mais é a borboleta. Borboleta, lagarta, eu me vi como uma borboleta enorme, aquela borboleta azul do Cerrado [...] Pensei muito na simetria de suas asas. Na hora em que fui beber água tudo era muito delicado [...] só aquele canalzinho, aquelas gotinhas [...] tudo era dançante, uma dança, eu fiquei encantada, foi um passeio suave, sem medo, [...] eu só vi borboletas, mas no encontro com as pessoas eu me senti muito observada, eles tentavam me ver de todos os lados, me pegar, me tocar para me conhecer como um objeto-pavão [...] eu só dava o gostinho e voava para longe. Percebi o ser humano em toda a sua curiosidade, vi o humano como se eu estivesse me vendo em relação a essa borboleta.



Figura 41 – *Borboleta*. Stefania
Foto: Stefania Montiel

Tércia gostou muito da prática proposta: "*ver e tocar todo esse material vai despertando a criatividade, estimulando a mente criativa da gente*". Os sentimentos nela despertados foram "*a reação bem instintiva de se defender do animal, defender e atacar!*" Embora ela não tenha conseguido propriamente "*vestir a pele*" do animal ela se viu como um "*cavalo bebendo água na beira do rio, por onde passava um cortejo: eu encontrei o ser humano nessa situação, num funeral, por isso eu fiz um barco*".

Em seu imaginário, ela viu nitidamente sua avó raizeira, já-falecida e nos informa: "*por meio de minha avó, estabeleci o mais forte elo com a natureza*". É provável que essa forte lembrança tenha feito Tércia desviar-se da personificação do animal sugerida pelo exercício identificando-se então com o elemento *barco*.

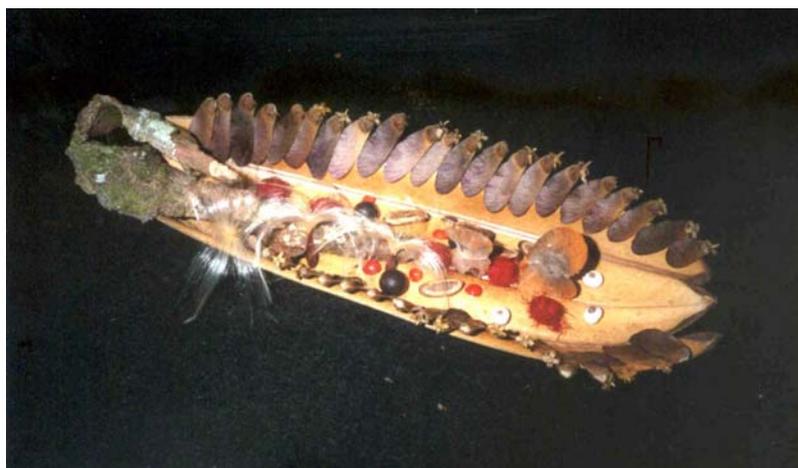


Figura 42 - *Barca*. Tércia
Foto: Dulcinéia Schunck

Mais uma vez, a experiência de Tércia foi altamente simbólica, já que a barca é uma simbologia recorrente em todas as civilizações. Significa uma viagem, a travessia realizada entre o mundo dos vivos e dos mortos. Qual é a relação da metáfora da barca com o pensamento ecológico? A percepção de que o ser humano encontra-se numa travessia, vida ou morte, permanência ou aniquilação. Pela primeira vez experimentamos o perigo da destruição em massa ou nossa própria extinção como espécie.

Tais *leituras* dos objetos artísticos, embora sejam um componente relevante na arte-educação, não foram alvo desse trabalho, visto que enfatizou-se aqui a leitura e interpretação dos trabalhos produzidos nas oficinas por seu próprio autor ou pelo grupo. Apenas em raras ocasiões, quando as correlações entre forma, fala e significado foram evidentes demais, é que me auto-concedi a licença para uma leitura interpretativa.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1992), a barca pode evocar o *berço redescoberto*, o seio ou o útero. Divergindo também do tema proposto, a experiência de Elza ocorreu nesse sentido.

Quando você falou da árvore, eu vi um tronco velho [...] mas eu não vi um bicho, eu vi um berço [...] o aconchego do berço para a preservação das sementes, a conservação das espécies vegetais. Quando eu me afastei da água, eu retornei como um animal delicado, um animal meigo, que você brinca, você cuida, assim como você deveria fazer com as árvores, com as sementes, deixando que o ciclo delas se renove, se refaça. Foi essa sensação que eu tive de estar no meio da mata, a questão da conservação, da preservação. O ser humano precisa ter esse cuidado com a mata, com o pulmão da Terra de onde vem o oxigênio. O berço das sementes que eu fiz está ligado à questão da preservação da natureza.



Figura 43 - *Berço das Sementes*. Elza
Foto: Stefania Montiel

Adriana revisitou o mundo onírico de sua infância: "*uma brincadeira de criança*". Ela lembrou de uma reportagem antiga sobre meninos do Nordeste que haviam montado um lúdico jardim zoológico com restos de ossos de animais. Restos inúteis, mas que, na imaginação infantil, foram transmutados em brinquedos. Essa prática é muito comum em várias regiões do Brasil. Os *boizinhos* são os ossos do rabo bovino que guardam uma relação fractal com seu animal de origem.

Ronaldo declarou: "*para mim, esses encontros têm sido uma experiência renovada, até porque venho para o curso com todos os meus canais abertos*". E continuou: "*o trabalho vivenciado nas oficinas tem complementado e reforçado o caminho de vida que escolhi como educador*". Sobre a personificação imaginativa com os animais, ele contou:

Tenho dois animais, um que me acompanha desde garoto que é a pantera, e o cavalo que é meu segundo animal de poder. A pantera me aparece para ajudar a resolver as coisas mais sérias e complicadas e o cavalo, que é mais alegre, surge quando é para viver as coisas mais divertidas. Na visualização, o cavalo foi a cidade e a pantera ficou à espreita. Eu não tinha pensado em nada, deixei a coisa acontecer, o que fazer?

Quando eu olhei o material eu vi uma cabeça de cavalo! Eu tentei fazer uma crina mas não consegui [...] então eu vi um material sobre a mesa, eu desmontei e consegui fazer! Esse é o meu cavalo! Eu percebi que sou um artista relâmpago, minha expressão é rápida, bem visceral, não pensei em nada, peguei o material e fiz um cavalo. Foi do jeito que saiu, foi do jeito que eu peguei, eu nem sabia para que era. É uma máscara, afinal de contas.



Figura 44 – *Cavalo*. Ronaldo
Foto: Dulcinéia Schunck

Concluindo os relatos, Célia descreveu seu conflito de ter "*virado cobra*":

A floresta é extremamente silenciosa, só tem o pássaro que é o seu alerta [...] Quando você falou na pele do bicho, eu virei uma cobra, mas eu não queria ser cobra [...] quando você falou da água parece que a água me lavou, eu me senti aliviada e ali eu tirei a pele da cobra [...] eu saí rápido da floresta porque senti muito medo, não foi uma experiência boa, eu não gosto de cobra, eu tentei fazer um peitoral indígena, mas é a representação da cobra.

A experiência me colocou em contato com o sentimento mais básico do animal: a sobrevivência.



Figura 45 – *Cobra*. Célia
Foto: Dulcinéia Schunck

O relato de Célia revela que ela não se identificou positivamente com o animal. Isso significa que o exercício realizado é capaz de causar mal-estar ou fobia ao participante,

evidenciando limitações pessoais a serem respeitadas e repensadas nas próximas práticas. Mesmo assim, sua *Cobra* foi bem interessante do ponto de vista artístico.

Nessa oficina, o fazer criativo foi a dimensão que emergiu com mais intensidade no grupo: uma criatividade intuitiva, rápida, prática. À vista dos materiais dispostos sobre a mesa, a urgência de cada um tocar, fazer. Os trabalhos exploraram a forma e expressão resultante do arranjo de elementos naturais segundo as imagens evocadas pelo tema proposto.

Por outro lado, a coincidência de todos os trabalhos terem se apresentado de maneira figurativa: uma experimentação que se materializou sobre formas já-conhecidas, um naturalismo improvisado com sementes, fibras e cascas amarradas.

Ostrower (1990) diz que a criatividade depende de uma disponibilidade interior, uma total entrega e presença naquilo que se faz, uma urgência existencial que testemunha a necessidade das pessoas descobrirem suas melhores potencialidades. Um *impulso lúdico*, como Schiller denominou a *poiésis* que subjaz à arte (STEINER, 1994).

Quando nos abrimos à nossa criatividade, abrimo-nos ao *princípio criador* que existe em nós e na natureza. Ao criar, nos aproximamos da natureza, especialmente de nossa própria natureza interior e, dessa comunhão, percebemos uma similitude, uma identificação. O exercício da alteridade só é possível a partir do acolhimento do *si* na relação criativa e renovada com o outro. Percebemo-nos então como fontes irradiadoras da vida, dando nascimento ao novo-velho-novo que existe dentro de cada um, fazendo brotar as sementes de nosso ser.

Carl Jung diz que "o anseio criativo vive e cresce dentro do homem como uma árvore no solo do qual extrai seu alimento. Por conseguinte, faríamos bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem" (JUNG, 1987, p. 63).

O valor das idéias criativas está em que, tal como acontece com as "chaves", elas ajudam a "abrir" conexões até então inteligíveis de vários fatos, permitindo que o homem penetre mais profundamente no mistério da vida [...] levando o indivíduo, simultaneamente, a uma visão mais equilibrada, mais ética e mais ampla do mundo. (von FRANZ⁷³ in JUNG, 1992, p. 310)

Criar faz parte de nosso processo de crescimento pessoal, uma oportunidade de integração que deveria ser oferecida para todas as pessoas, desde pequenas. Na educação, o desenvolvimento da criatividade artística favorece o encontro com a essência de cada um.

⁷³ VON FRANZ, Marie Louise. *Conclusão: A Ciência e o inconsciente*. (in JUNG, 1992, p. 304 - 310).

Trata-se de um encontro transformador, já que é um contato verdadeiro com alguém, e antes de tudo, consigo mesmo. É transformador porque altera ou acrescenta alguma coisa.

A criação ainda é rara e supõe sempre uma originalidade, e até um desvio, e talvez às vezes uma certa enfermidade; a inaptidão para se integrar no seu grupo ou na sua sociedade, a incapacidade de imitar o comportamento dominante nos outros, a impossibilidade de aderir ao que é reconhecido, admitido, evidente, podem estar na origem de uma nova concepção, mesmo no domínio científico. (MORIN, 1996, p. 188)

A criação artística ajuda o ser humano a buscar uma unidade que ele não conhece, mas deseja. É um desejo que não se compreende, não se dá um nome, porque é um anseio de sua alma lúdica. Se brincar para a criança corresponde ao trabalhar do adulto, o criar para o artista perpetua seu prazer de brincar como criança.

Para finalizar, sugeri que fizéssemos um mutirão para dar ordem ao caos que havia se instalado na sala. Sem querer o gravador permaneceu ligado: muita conversa, risada, sons variados, ruídos, um diálogo entre humanos e bichos, todos falando ao mesmo tempo, uma brincadeira não premeditada. Bando de pássaros, chiados, grunhidos, assobios, silvos, cantos, um som de floresta-gente. Percebi que o grupo havia se integrado mais. Algo mais forte e instintivo agora os ligava.

As pessoas foram saindo da sala.

Tchau gente, disse Elza.

Tchau gente, exclamou Rosana.

Tchau gente, despediu-se Adriana.

Tchau gente, falou Tércia.

Tchau gente, repetiu Ronaldo.

Tchau, gente.

Tchau, Dulce.

Tchau.

Finalmente, os *bichos* voltaram a ser gente.

5. A QUINTA ESTAÇÃO: HUMANIZANDO A NATUREZA

Os quatro primeiros capítulos desse trabalho compõem um panorama multicultural das interações de caráter predominantemente mágico-religiosas que o ser humano estabeleceu com a natureza em diferentes culturas antigas. Redespertar tais referências nas oficinas do curso *Arte e Natureza* foi o objetivo buscado nas práticas que enfatizaram os minerais, a árvore, a água e os animais. As técnicas da pintura com terra, da escrita sagrada, da aquarela e da produção de objetos a partir de matérias-primas naturais, deram expressão visual e poética ao conjunto de experiências realizadas.

A presente estação reata com o tempo linear, especificamente com a Grécia antiga, onde nossa civilização nasceu. Parece que, a partir de certo estágio, nessa cultura, os modos mágico-simbólicos de interação com a natureza tornaram-se insuficientes para satisfazer as necessidades e anseios humanos. Enquanto as emoções-raiz foram se convertendo numa racionalidade, capaz de dar uma ordem ao mundo, livre dos cultos pagãos e confabulações mitológicas, a busca de explicações do jogo que ocorre entre natureza e cultura foi se desdobrando em conceitos e definições filosóficas.

Humanizando a Natureza faz o aporte da *razão abstrata* que, coroada e descrita pela primeira vez na cultura grega, estabelece distinções entre a inteligibilidade e a sensibilidade, entre o mundo das idéias e o mundo dos fenômenos concretos, o momento em que o ser humano passou a perceber a natureza como um campo novo de pesquisa e descoberta, algo em relação ao qual ele podia se tornar independente.

Ao mesmo tempo, a arte inaugurava um novo tempo. As soluções visuais e técnicas foram surgindo no processo de transformação da linguagem visual, que começou com um desenho abstrato e decorativo e culminou com uma proposta de representação da figura humana, no plano e no espaço, na qual estão referenciados os cânones de um ideal de beleza e harmonia. O processo artístico grego de dominar as formas do corpo foi paralelo ao nascimento da filosofia, um campo de conhecimento absolutamente humano que tinha como propósito chegar às *verdades* universais.

As descobertas artísticas alcançadas pelos gregos perpetuam-se até hoje como referência do que é considerado *clássico*. Seu preceito é a arte como mimese, cujo propósito é conjugar dois níveis de realidade: os seres e objetos do mundo percebido pelos sentidos e seus *duplos*, obtidos pela representação realista do modelo, sujeita à interpretação sensível do artista.

As quatro oficinas vinculadas a essa estação tiveram como propósito afinar a sensibilidade dos participantes em relação aos elementos e fenômenos naturais, por meio de uma fatura artística primorosa conforme o ideal clássico, com o intuito de incorporar, ao curso, a prática da mimese e sua gênese cognitiva. Para isso, recorreu-se ao desenho. O desenho não como mero exercício do desenhar, mas como prática educativa complexa, capaz de estabelecer associações e redes de significados, ligando e tecendo tópicos relacionados aos temas propostos nos respectivos encontros.

Aprender a desenhar demanda exercitação e tempo. Esse tempo pode ser abreviado pelo método que a arte-educadora americana Betty Edwards (2002) desenvolveu⁷⁴. Trata-se da prática de exercícios que estimulam o lado direito do cérebro e ajudam a restabelecer as pontes entre os pensamentos analítico e associativo, abstrato e concreto. Essa iniciativa é relevante, na medida em que a educação tem produzido uma disjunção excessiva entre a capacidade analítico/lógica da cognição em detrimento da capacidade analógico/mimética: "Compreensão e explicação podem e devem entrecontrolar-se, entrecomplementar-se (sem contudo eliminarem o seu antagonismo) e remeter uma para a outra num anel construtivo de conhecimento" (MORIN, 1996, p. 142-143)⁷⁵.

Superar tal disjunção é uma das prerrogativas da educação contemporânea. Pressupõe a reabilitação da analogia e da metáfora, "modos afetivos e concretos de expressão e de compreensão" que fazem "navegar o espírito através das substâncias, atravessando os tabiques que encerram cada sector da realidade, e transpõe as fronteiras entre o real e o imaginário" (*Ibidem*, *Passim* p. 134).

De qualquer modo, e sobretudo hoje, a higiene dos nossos espíritos e das nossas sociedades requer não só o direito de cidadania da metáfora na linguagem quotidiana mas também o pleno reconhecimento da esfera poética em que as analogias vivem em liberdade. Ao contrário do sonho e do fantasma que se fecham no universo imaginário, o vaivém analógico-poético faz comunicar o universo real e o universo imaginário, e semeia-os mutuamente. (*Idem*, *Ibidem*)

⁷⁴ Betty Edwards é professora emérita de arte na Universidade do Estado da Califórnia, em Long Beach (USA), com doutorado em arte, educação e psicologia. Seu método é utilizado em todo o mundo, podendo ser aplicado com crianças a partir dos onze anos de idade. Sua pesquisa fundamenta-se no trabalho do psicobiólogo Roger Sperry, Prêmio Nobel de Medicina em 1981, que descreveu a especialização dos lóbulos cerebrais que trabalham de maneira cooperativa e complementar, mas conservam seu modo específico de pensar.

⁷⁵ Ver *O cérebro bi-hemisférico* (MORIN, 1996, p. 86), onde o autor cita a pesquisa de Roger Sperry.

As quatro imersões arqueológicas associadas a essa estação, foram fundamentadas no texto *Natureza como Idéia, Arte como Mimese*, apresentado a seguir.

Na primeira imersão *Re-Aprendendo a Ver*, foram expostos os princípios cognitivos que regem a mimese e o desenho com o lado direito do cérebro. O trabalho prático enfocou os desenhos e escritas invertidas, passo inicial para o descondicionamento da mente habituada a ver e representar por meio de *símbolos-clichê*, isto é, unidades lingüísticas estereotipadas pela repetição de seu uso.

Na segunda imersão *Tudo vem na Estação Certa* foram vivenciados o desenho cego e o desenho de contorno. Os participantes desenharam objetos, detalhes de mãos e pés, além de auto-retratos baseados em seus rostos refletidos no espelho. A estratégia de incorporar o elemento humano, por meio do auto-retrato, trouxe um efeito inesperado, mas pertinente ao andamento do curso: ao se auto-retratarem, os participantes sentiram-se motivados a falar de suas atuações e questionamentos em relação à Educação Ambiental.

Re-Encantando o Olhar, terceira imersão, consistiu em um encontro de final de semana, num sítio localizado no entorno de Brasília, onde várias vivências tiveram lugar. Entre elas, duas trilhas e experimentos com arte efêmera. A primeira trilha teve uma abordagem senso-perceptiva: com os sentidos muito atentos, deixar a percepção e a criatividade fluir livremente. A segunda trilha, de orientação estético-botânica, foi dirigida para um aprofundamento da percepção das formas, cores e interações sistêmicas observadas nas espécies vegetais ali existentes, o que resultou na fatura de desenhos coloridos baseados numa rigorosa representação mimética, além de outras criações e processos artísticos realizados.

A quarta imersão, *Enfrentando as Sombras*, recorreu ao desenho de figura-fundo, prática que evoca a dialógica entre o que se revela ao olhar, como figura, e as formas significativas que pairam no fundo da composição, como presenças muitas vezes não percebidas. O exercício de figura-fundo, lançado inicialmente como inocente jogo de revelar e ocultar formas, trouxe à tona aspectos que costumam permanecer ocultos nas reflexões e práticas da Educação Ambiental.

Finalmente, a série das quatro oficinas, com seus objetivos específicos, veio ao encontro de uma reivindicação já manifestada pelos participantes nos encontros anteriores: aprender a desenhar.

5.1. NATUREZA COMO IDÉIA, ARTE COMO MIMESE

O homem é indispensável para completar a criação; ele próprio é o segundo criador do mundo; só ele deu ao mundo sua existência objetiva, sem a qual, não sendo ouvido, não sendo visto, comendo silenciosamente, fazendo nascer, fazendo morrer, inclinando cabeças através de centenas de milhões de anos, teria prosseguido na noite mais profunda do não-ser, em direção ao seu fim desconhecido. Só a consciência humana criou a existência objetiva e o significado, e o homem encontrou seu lugar indispensável no grande processo de ser. (JUNG⁷⁶ apud JAFFÉ, 1995, p. 140)

Historicamente, a cultura grega começou a se formar no encontro entre povos nômades e seminômades que chegaram e dominaram as populações estabelecidas na península grega e nas ilhas do mar Egeu⁷⁷. Especialmente em Creta, tem-se notícia de uma civilização urbana que compartilhava das acumulações de saberes e práticas do mundo antigo de forma autônoma e distinta. A expressão artística cretense chamou a atenção pela agilidade e leveza das formas em sua pintura, resultado de tendências naturalistas, em contraste com as rígidas idealizações formais que dominavam a arte das cortes médio-orientais, com as quais os cretenses mantinham um intenso intercâmbio.

É provável que o estilo de vida mais espontâneo e flexível dos povos que vivem junto ao mar, sujeitos às influências culturais trazidas pelas rotas marítimas do comércio, sejam responsáveis pelo caráter *moderno* da arte cretense que, preservado nos fundamentos da arte grega, tornou-se seu traço distintivo no contexto da antigüidade mediterrânea.

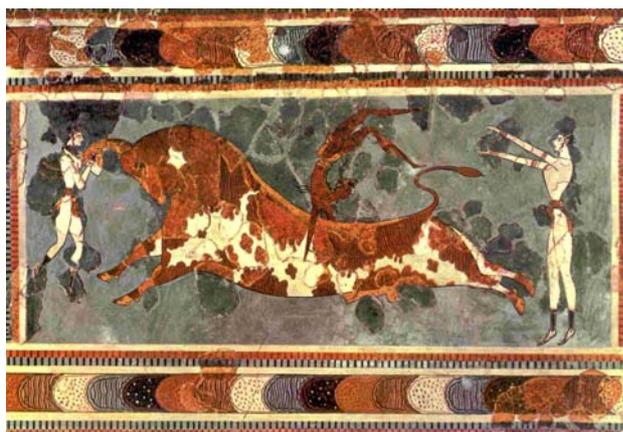


Figura 46 - *Afresco do Toureiro*. Palácio de Mínos. Cnossos, Creta (XVI a.C.)
Fonte: Catálogo do Museu Arqueológico de Heraklion, Creta, 1981.

⁷⁶ JUNG, Carl G. *Erinnerungen von C. G. Jung (Memórias de Jung)*. Zurique: Rascher, 1962, p. 259.

⁷⁷ A acumulação de conhecimentos reunidos pelos egípcios, persas, caldeus, fenícios, assírios e babilônios, em relação aos quais os helênicos puderam efetivar seus desenvolvimentos e rupturas, foi dinamizada pela multireferencialidade cultural trazida pelos invasores, os chamados povos gregos (aqueus, jônios e eóbios), culturalmente egressos do estágio neolítico, que ainda não tinham uma escrita ou arte mais refinada.

A cultura grega, como a conhecemos, desenvolveu-se por fases. Num primeiro estágio, entre os séculos XII a VIII a.C., o entendimento que se tinha do mundo e da natureza era baseado, fundamentalmente, nos mitos e histórias repassadas oralmente, de geração em geração⁷⁸. Não há dúvida de que, no início desse período, o acervo cultural tinha um caráter ritual e coletivo, exprimindo idéias e sentimentos comuns a todos, caracterizando o que Hauser (1982) denomina de a *Idade da Magia*.

Por volta do século IX a.C, um sistema monárquico de lideranças guerreiras sucedeu a primitiva organização de clãs e inaugurou uma fase heróica de conquistas, mediada por uma visão secular e relativamente profana, em parte influenciada pela herança cultural cretense, mas também, como resultado de uma superação dos vínculos com os cultos ancestrais.

Os heróis daquela época eram reis e nobres que, agindo como salteadores e piratas, se orgulhavam em ser saqueadores de cidades: "seu espírito irreverente e à margem da lei é um reflexo do estado permanente de guerra em que viviam" (*Ibidem*, p. 94).

O caráter individual da produção poética daquele momento conferiu às narrativas heróicas uma autonomia em relação à religião e, com o desaparecimento da função ritual da poesia, iniciou-se um processo de intelectualização e idealização do mundo⁷⁹.

Em *Paidéia - a formação do homem grego*, Werner Jaeger esclarece que o tema essencial da formação da cultura grega foi o conceito de *arete*, que significa a expressão de uma força, uma qualidade que busca a perfeição e a completude humanas. A *arete* é o "mais alto ideal de Homem que o nosso espírito consegue forjar [...] Só o mais alto amor deste *eu*, em que está implícita a mais elevada *arete*, é capaz de fazer a sua beleza" (JAEGER, 1989, p. 25).

A idéia de beleza grega foi concebida com altas doses de heroísmo, de sacrifício e de impulso para tornar imortal o ser humano, por uma elite que já conhecia a organização da vida na cidade.

Os escritos de Homero – a *Ilíada* e a *Odisséia* – testemunham os sentidos dessa Grécia arcaica de heróis apaixonados e, muitas vezes, trágicos, e da vida sofisticada das cortes, em

⁷⁸ No âmbito mitológico, as forças da natureza eram representadas como deidades de formas humanas ou híbridas humano/animais, a exemplo de Pã, o deus dos bosques e campos, símbolo do universo e personificação da natureza; as Náiades, ninfas dos regatos e fontes; as Nereidas, ninfas do mar; Oceano e Tétis, no domínio das águas; entre tantos outros que povoam o imaginário ocidental até hoje (BULFINCH, 2001).

⁷⁹ O desenvolvimento da inteligibilidade abstrata deveu-se, em parte, à utilização de escritas resultantes de sinais abstratos, em que as palavras representam conceitos. Foi o caso da escrita grega, originada do alfabeto fenício. Segundo Jean Houston, ocorre uma relação entre as linguagens baseadas em alfabetos abstratos e formas de interação do ser humano com a natureza, que permite "um certo distanciamento entre o eu e a natureza, uma certa interação dialética entre o eu e a natureza, e a crença de que podemos controlar a natureza como se esta fosse separada de nós" (HOUSTON, 1997, p. 140).

que o diálogo humano cultivava um *ethos*, cuja base era a cortesia e o decoro, em qualquer situação, que tornavam iguais, nas maneiras, nobres e plebeus.

No campo das artes visuais, as cerâmicas pintadas em estilo abstrato geométrico em nada lembravam o alegre dinamismo da arte cretense. Segundo Hauser (1989, p. 61), “não é fácil estabelecer a conexão histórica estilística entre a poesia de Homero e o estilo geométrico que lhe é contemporâneo”.



Figura 47 - *Cratera Ática*.
Fonte: <http://greciantiga.org/art>

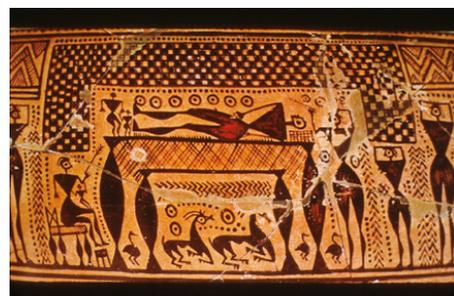


Figura 48 - *Detalhe da pintura*
(750-700 a.C.)

A origem camponesa da produção em cerâmica, em comunidades relativamente isoladas e conservadoras, nas quais as tradições neolíticas ainda ressoavam em suas práticas artesanais, explica o estilo geométrico da pintura dos vasos. A expressão dos poemas homéricos, por sua vez, teve suas raízes na palavra de uma população urbana e cosmopolita.

Nesse tempo, não havia uma distinção profunda entre as realidades rural e urbana. As cidades dos tempos antigos eram, acima de tudo, cidades rurais e continuaram a sê-lo por muito tempo (JAEGER, 1989). A natureza, entretanto, em seu estado original, era percebida como o domínio do selvagem, do irracional, das forças femininas que contrastam com a cultura racional organizada pelos homens (DIEGUES, 2000).

Se, por um lado, a produção plástica e visual daquele período trazia as reminiscências neolíticas, é possível identificar influências do estilo citadino de Homero nos poemas do camponês Hesíodo⁸⁰, dirigidos à vida anônima de um outro tipo de herói. Em lugar do

⁸⁰ Hesíodo nasceu na Beócia, cresceu e trabalhou no campo e sua temática camponesa refere-se ao trabalho e à justiça. Segundo Jaeger (1989), Hesíodo foi o primeiro poeta grego a falar de seu ambiente em seu próprio nome, erguendo-se, assim, da esfera épica para a realidade cotidiana.

heroísmo dos cavaleiros nobres e suas lutas, Hesíodo exaltava que "a luta silenciosa e tenaz dos trabalhadores com a terra dura e com os elementos tem o seu heroísmo e exige disciplina, qualidades de valor eterno para a formação do Homem" (JAEGER, 1989, p. 59).

Hesíodo, em seus escritos, emprestou aos acontecimentos mitológicos da origem do mundo e da vida humana um caráter moral, interpretando e dando novos sentidos às tradições, conforme as novas exigências do pensamento abstrato. "Na verdade sabemos dizer mentiras que parecem verdades, mas também sabemos, se o quisermos, revelar a verdade" (HESÍODO⁸¹ apud JAEGER, 1989, p. 72).

A partir dos anos 700 a.C., os efeitos de um processo intenso de urbanização provocaram mudanças estilísticas na expressão grega. A acumulação de riquezas, provinda do comércio e da indústria, favoreceu a comunicação e a síntese dos estilos artísticos urbanos e rurais, iniciando-se a chamada *fase arcaica* da arte grega.

A cidade tornou-se o centro de interesse e a economia de mercado fomentou uma atitude individualista em todos os campos da vida produtiva e cultural⁸². Uma tendência à subjetividade insinuou-se na poesia, expressa pela relação entre a beleza do corpo, a beleza moral e o bem, dando origem à poética lírica. A partir desse momento, a natureza se interiorizou e as paisagens tornaram-se *estados de alma*: "a natureza é espiritualizada e humaniza-se" (BAYER, 1979, p. 30).

Alguns autores atribuem a Safo a criação da poesia subjetiva: "um momento decisivo na história da consciência, porque ela explora e descreve campos de subjetividade anteriormente desconhecidos". Numa época em que a poesia era um meio de transmitir mitos e fatos históricos, a descrição de Safo de seus sentimentos e emoções profundas parecia uma audácia sem precedentes. Ao fazer isso, sua poesia deu "uma nova profundidade à consciência humana, pois dar nome a algo ajuda a tomar consciência de sua existência" (PARIS, 1994, *Passim*, p. 70-71).

Tais percepções, surgidas dois séculos antes de aparecer o *eu* dos filósofos, podem ser consideradas como os primeiros passos em direção à visão humanista que a filosofia grega passou a constituir, centrando e afirmando a qualidade do sujeito na esfera do *cogito* que "aparece-nos em primeiro lugar como uma operação autocognitiva, auto-informadora,

⁸¹ Hesíodo, prefácio da *Teogonia*.

⁸² Uma fase de transição entre o domínio da nobreza e o estado democrático é conhecida como a época dos tiranos. A partir de um processo de acumulação de riqueza, os tiranos dominaram a Jônia e a Grécia Continental no final do século VII a.C. Sendo expoentes de uma monarquia centralizadora cidadina, conceberam uma política econômica de base monetária, fundada no comércio e na indústria, pondo fim ao estado-clã e a hegemonia dos senhores de terra.

autocomunicadora, auto-identificadora, que produz e afirma irredutivelmente a qualidade do sujeito consciente" (MORIN, 1999, p. 169).

No período arcaico, importantes cidades como Atenas, Esparta e Tebas foram consolidadas e ali a filosofia se afirmou como o mais legítimo modo de conhecimento, caracterizando-se já nessa fase pela propensão à argumentação e pelo exercício da crítica, na busca de explicações lógicas e universais para os fenômenos da realidade⁸³.

Pesquisadores do mundo natural e seus processos, os pensadores pré-socráticos ficaram conhecidos como os *filósofos da natureza*⁸⁴. Tal designação deve-se ao fato que eles buscavam a substância ou princípio único que estava por trás de todos os fenômenos, provocando ocultamente as dinâmicas observadas no mundo natural. Para Anaximandro, tal princípio era o *pneuma* ou respiração cósmica que mantinha o mundo vivo. Para Heráclito era o fogo, símbolo do movimento ininterrupto e eterno devir. Para Tales, a água ou o úmido. Para Pitágoras, o número. Para Leucipo e Demócrito eram os átomos, *atomus* - o que não pode ser cortado, indivisível⁸⁵.

Mesmo empenhados em encontrar as explicações para os fenômenos e acontecimentos do mundo natural, as metáforas dos filósofos da natureza eram consideradas enigmáticas, obscuras. É possível que, por essa razão, a linhagem analógica desses poetas-filósofos não teve continuidade, muito embora a teoria da deriva dos continentes de Anaximandro (610-547 a.C.) seja válida até hoje e as *metáforas* de Heráclito (cerca de 540-470 a.C.) façam dele um dos primeiros poetas do pensamento sistêmico. Entre seus fragmentos, lê-se: tudo flui e está ligado; não se pode pisar duas vezes no mesmo rio; a natureza do dia e da noite é uma só; no círculo, o princípio e o fim são comuns; tudo vem na estação certa⁸⁶.

A idéia de que uma ordem natural, imanente dos próprios fenômenos, faz a compensação das desigualdades existentes no mundo está inscrita tanto na esfera humana quanto na esfera da natureza. "O mundo revela-se como um *cosmo*⁸⁷, isto é, uma comunidade jurídica das coisas" (JAEGER, 1989, p. 139).

As cortes dos tiranos eram os centros culturais mais importantes daquela época (HAUSER, 1982, p. 114).

⁸³ A palavra filosofia vem do grego *philosophía* que significa amor à ciência, ao saber, ao conhecimento: de *phílos* - amigo, amante, e *sophía* - conhecimento, sabedoria, saber.

⁸⁴ Os filósofos da natureza foram influenciados pelas escolas de mistérios tebanos, que mantinham intenso intercâmbio com as tradições orientais de fundamentação ecológica.

⁸⁵ Merleau-Ponty (2000, p. 9) lembra que há "um parentesco entre a idéia do átomo e o individualismo".

⁸⁶ Os Pensadores, volume I. *Os Pré-Socráticos*, Heráclito de Éfeso, *B-Fragmentos - Sobre a Natureza*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 93 - 97.

⁸⁷ Para Heráclito, a doutrina dos contrários e a unidade do todo fundamentam a legalidade cósmica. Toda a natureza está repleta de contrastes. A morte de uma vida é sempre a vida de outra. O conceito de cosmos constituiu até os nossos dias uma das categorias essenciais de toda concepção de mundo (JAEGER, 1989).

A palavra grega que designava o cosmos era *physis*, de *phúsis*, derivada do verbo *phúó*, que significa soprar, brotar, nascer ou crescer. Carvalho (2004, p. 115) explica que "essa palavra representa uma experiência do mundo em que a natureza é parte do cosmos e não se separa dele". *Physis* designa tanto a substância ou princípio criador que vivifica o mundo, quanto o processo pelo qual o mundo físico e espiritual ganha existência, independentemente da vontade humana.

A busca de um entendimento mais racional acerca dos mistérios do mundo e da natureza foi uma consequência direta da dessacralização e desmitologização do problema cosmológico. A conjunção entre *mythos* e *logos*, tão presente até então, sofria suas primeiras rupturas. Em meio a um crescente pluralismo cultural, a separação entre refletir ou simplesmente *crer*, fez com que as visões religiosas que vigoravam no mundo representassem apenas mais um sistema explicativo da realidade. Edgar Morin esclarece que:

[...] os filósofos pré-socráticos são pensadores-magos que tentam conceber a origem e a natureza do mundo sem o concurso dos deuses ou de narrativas efabulatórias, mas sim com os conceitos do ser, do devir, de elementos, de matéria, de espírito. A disjunção entre o filosófico por um lado, o religioso e o mitológico por outro, constitui, ao mesmo tempo, a instituição de um pluralismo cultural e o acto de nascimento da filosofia como filosofia. (MORIN, 1992, p. 49)

A formulação de um pensamento capaz de superar as rígidas determinações religiosas, teve sua correspondência artística na representação da corporeidade: era preciso desenrijecer os corpos rígidos, escultoricamente reprimidos em posturas ideologicamente determinadas pelas culturas antecedentes (BAYER, 1979).

Não sabendo como esculpir ou desenhar uma figura ao natural, as relações e proporções foram conquistadas na prática. Copiando as formas da natureza e pesquisando suas dinâmicas, lentas descobertas foram feitas no trato escultórico da figura humana até se chegar ao movimento dos quadris, que alterou a postura do tronco, das pernas e dos pés e pôs fim à rigidez da representação do corpo, tão comum na arte antiga.

Os braços se desprenderam do tronco, fazendo surgir uma animação interior, e nos rostos começou a surgir um sorriso misterioso. "Parece um despertar da humanidade. Quem poderia esquecê-los, *kouros* e *korés*, jovens titãs erguidos, grandes, dignos, tão inteiramente presentes e sensuais?" (OSTROWER, 1983, p. 322).



Figura 49 - *Evolução da Figuração Humana*

Da esquerda para a direita: (1) *Escultura egípcia da tumba de Kaemhesit*, cerca de 2400 a.C, pedra calcárea, 192 cm, Museu de Cairo; (2) *Kouros*, 620 a.C, mármore, 193 cm, Museu Metropolitano de NY; (3) *Kouros*, 510 a.C, mármore, 194 cm, Museu Nacional de Atenas; (4) *Kouros*, 420 a.C., bronze, 205 cm, Museu Piraeus.
 Fontes: www.portalartes.com.br; www.netmuseum.org

Se os egípcios usaram módulos geométricos e quadrículas para montar suas figuras estereotipadas, os artesãos gregos passaram a empregar seus próprios olhos para registrar a experiência que eles tinham de mundo. A essa atitude artística naturalista, em que o foco é colocado no modelo natural, correspondeu uma estética que se constituiu baseada na mimese, ou seja, na imitação do modelo⁸⁸.

O que se sabe sobre a relação entre produção artística e sociedade grega na segunda fase da história grega é que os artesãos eram escravos ou operários comuns que trabalhavam duramente para viver. Por lidar com ferramentas e materiais pesados e depender do esforço corporal na execução de suas tarefas, os artistas estavam em posição inferior em relação à classe dominante, para quem uma vida ociosa era sinônimo de virtude e superioridade.

⁸⁸ Do grego *mímésis*, *eós* 'imitação': *miméómai-oûmai* 'imitar (no sentido físico, a voz, os gestos)', 'imitar (no sentido moral, as ações, as virtudes)' e 'imitar por meio de pantominas'. As duas formas de representação mais utilizadas na história da arte são a mimese e a simbolização. Na imitação ou mimese, o modelo observado e sua figuração naturalista é o principal parâmetro. A simbolização, por sua vez, ao nomear objetos e formas, traz automaticamente à tona símbolos que, tendo significado pessoal ou coletivo, desviam o olhar da forma real substituindo-a por outra coisa. A arte, seja figurativa-naturalista ou abstrata-simbólica, é regida por uma multiplicidade de sintaxes, sujeitas a um processo seletivo de informações e dados, que dependem das intenções do artista e das sobredeterminações sociais e culturais em que a obra foi realizada.

Arrancar figuras humanas da pedra dura trazendo-as à vida não correspondeu a um episódio superficial ou isolado da humanidade. Ao contrário, as esculturas do mundo antigo sugerem que a auto-representação (e, por extensão, o autoconhecimento) do ser humano foi um processo lapidado ao longo de milhares de anos, resultante do anseio em encontrar saídas para os desafios, em busca de individuação e crescente conscientização de si, elementos que serviram de base para o antropocentrismo nascente.

Nos séculos V, IV e início do século III a.C., a arte, a democracia e a vida intelectual na *pólis* atingiram seu apogeu. Atenas era o centro cultural do mundo grego. “O Estado torna-se a força que põe em conexão os esforços humanos” (JAEGER, 1989, p. 199), embora a ascendência da velha aristocracia mantivesse seu poder sobre as questões políticas e espirituais.

O período clássico, de uma maneira geral, é descrito como aquele em que a confiança na racionalidade e na reflexão abstrata foi consolidada. Os critérios para alcançar a verdade foram estabelecidos, as virtudes éticas e políticas foram definidas e as essências universais dessas virtudes, tais como o amor, a beleza e a justiça, formuladas.

No campo literário, a poética da tragédia, assim como a epopéia homérica no passado, conseguiu abarcar a unidade de todo o humano e atuou como força estruturante para o processo criador. A representação dos mitos na tragédia grega não tinha um sentido meramente sensitivo, mas espiritual. Não se limitava a uma encenação exterior, mas dialogava com o que a pessoa tinha de mais profundo: "as lendas tradicionais são vistas através das mais íntimas convicções da atualidade" (JAEGER, 1989, p. 207).

O aprimoramento do ser humano ocupava o lugar central da existência, numa sociedade em que a educação representava seu mais alto ideal. O ideal da *arete* fez da *psyche*⁸⁹ o ponto de partida de toda a educação humana, enquanto a arte da escultura, que há muito tempo descobrira as leis do corpo humano, fez deste seu mais fervoroso objeto de estudo. A harmonia do corpo revelava "o princípio do cosmos, que o pensamento filosófico já confirmara para a totalidade. A partir do cosmos, chega agora o mundo grego à descoberta do espiritual" (*Ibidem*, p. 227).

Livres das rígidas imposições ideológicas e religiosas do passado, os artistas gregos se aprofundaram na pesquisa da forma, descobrindo suas minúcias e sutilezas. Com o olhar

⁸⁹ Sede da alma, princípio da vida, da sensibilidade e das atividades espirituais, enquanto manifestações de um princípio autônomo, irredutível, pela sua originalidade, a outras realidades, embora em relação com elas (ABRAGNANO, 2003).

liberto, as descobertas artísticas foram alcançadas no campo do naturalismo. Plasticamente, os modelos eram melhorados e idealizados. O mais perfeito abdomen era agregado aos mais bem proporcionados membros que encimavam a cabeça mais bela: "tudo nessas obras se afigura necessário, natural e vivo, integrando-se as partes num todo orgânico, nunca se conjugando apenas como soma de detalhes" (OSTROWER, 1983, p. 322).

Educação, poesia e escultura mantinham uma íntima relação. Vistas como campos intuitivos, compartilhavam igualmente do esforço de moldar a forma humana e nela conferir as qualidades espirituais.

O século IV a.C. consolidou e ampliou a idéia de um estado permanente de educação, a mais alta *arete* humana: a *paidéia*⁹⁰, que subsume um conjunto de todas as prerrogativas ideais, físicas e espirituais que compõe a *kalocagatia*, a formação espiritual consciente do homem grego. "A *kalocagatia*, que só nos Gregos encontramos, é um conceito meio moral, meio estético, que consiste numa fusão da beleza e do bem. Parece ter sido a própria alma helênica, apaixonada pelo ideal moral e pela beleza, que quis associar ambos" (BAYER, 1979, p. 34).

O ideal de *kalocagatia* foi incorporado nos cânones clássicos da escultura e da arquitetura. A Acrópole de Atenas foi seu epítome simbólico, evidenciando que a alma humana havia alçado suas maiores alturas, dominando a natureza e o espaço, até a linha do horizonte, observável desde aquele ponto alto, bem próximo dos deuses.

A *paidéia* foi uma movimentação política e pedagógica que buscou estender, para todos os cidadãos da *polis*, o acesso à educação, ampliando assim a sua participação nos processos democráticos. O movimento foi liderado pelos sofistas que, desprovidos de cidadania fixa, viviam como andarilhos pelas cidades gregas, oferecendo seus serviços de educadores.

Os sofistas eram protagonistas de um processo consciente da educação, um misto de pedagogos e literatos, cujo ponto de partida era a idéia de que existe uma distinção entre religião e cultura⁹¹. Sua ação foi dirigida, inicialmente, aos chefes locais, com o propósito de atender suas necessidades práticas e políticas, preparando-os para exercerem uma oratória convincente, em meio às assembléias públicas. Depois, a todos os jovens distintos da sociedade que desejavam exercitar o entendimento e alcançar a condição de verdadeiros

⁹⁰ O termo significa originalmente "criação dos meninos".

⁹¹ Os sofistas, os mestres da sabedoria, concentravam, no domínio da retórica, as qualidades de um orador público. Porém, a palavra não tinha o sentido puramente formal que mais tarde adquiriu, abrangendo todo um conteúdo que dizia respeito aos problemas morais e políticos de seu tempo (JAEGER, 1989). Como educadores, os sofistas fizeram a distinção entre o natural e o cultural e, assim, estabeleceram as bases para uma crítica social. As mais

homens livres. A *arete* política, no ideal sofista, buscou encontrar respostas para as questões do homem, da sociedade, da justiça e da ética. Suas idéias infiltraram-se na política e conquistaram o Estado.

A ampliação dos direitos populares na democracia grega ameaçou o poder dos aristocratas, dando origem a uma crise do Estado e da educação. De um lado os democratas proclamavam uma igualdade entre todos os seres na natureza, de outro, os aristocratas negavam essa isonomia, afirmando ser a lei do mais forte a verdadeira lógica da natureza. Configurou-se um antagonismo que comprometeu o estado fundado na ordem da razão. O conflito entre as leis do Estado e as leis cósmicas abriu caminho para o período helenista.

Sócrates (470-399 a.C.) apareceu no cenário grego no ápice da crise do espírito ático. Foi na natureza humana que ele fundamentou a sua reflexão sobre a realidade, em busca da essência das coisas, uma essência alcançável pela idéia, não pela percepção sensorial. Analisando as questões éticas, do justo, do bom e do belo, tentava identificar “um ponto firme e estável no mundo moral do Homem” (JAEGER, 1989, p. 351).

O psíquico e o físico não se opõem no pensamento de Sócrates, e o atributo espiritual não é uma qualidade estritamente humana, já que seguia o conceito de *physis*, da antiga filosofia da natureza que incorpora o espiritual.

Uma natureza em que o espiritual ocupe um lugar próprio tem de ser, por princípio, capaz de desenvolver uma força espiritual. Mas, assim como pela existência do corpo e da alma, como partes distintas de uma só natureza, se espiritualiza esta natureza física, ao mesmo tempo reflui sobre a alma algo da própria existência física. (*Ibidem*, p. 370).

No entanto, Sócrates enfatizou o processo de formação da alma humana, quando afirmou a necessidade de autoconhecimento do homem⁹² e de domínio completo de si próprio, como condição imprescindível para harmonizar-se com a ordem natural do universo. Nesse sentido, reunir a beleza corpórea e a beleza moral na representação da figura humana foi o grande desafio lançado por Sócrates aos artistas da época (HAUSER, 1989).

No momento em que a filosofia concentrou suas investigações na esfera humana, nasceu o conflito entre filósofos e Estado. Sócrates, esse pensador inquieto, estimulou a

recentes histórias da filosofia consideram-nos como fundadores do subjetivismo e do relativismo filosóficos.

⁹² Segundo Jaeger (1989), para Sócrates, a renovação da vida política e do Estado não poderia ser realizada por uma força externa, mas deveria começar pela consciência de cada um, pela sua alma, fonte interior da qual poderia originar-se, pela investigação do *logos*, a verdadeira lei que atenderia a todos.

reflexão do indivíduo sobre aquilo que era considerado pela maioria como justo e bom e, portanto, tornou-se um perigo contra a segurança de um estado decadente. Condenado à morte, suas idéias foram, por meio da obra de seus discípulos, interpretadas, difundidas e, como tal, revistas de acordo com os novos contextos que vieram.

A tensão causada pela dualidade entre o realismo da análise política e o idealismo de um Estado renovado, em Sócrates, foi, em parte, resolvida por Platão (427 a 348 a.C.) que, ao propor a existência de um homem político no domínio das idéias, afastou o contexto real das questões filosóficas e concebeu a existência de dois mundos: um, eterno e imutável, reino das essências e o outro, provisório, imperfeito e ilusório. "O modelo da realidade são as idéias, das quais as coisas são apenas pálidas e imperfeitas imitações" (ECO, 2004, p. 90).

A prosa do pensamento abstrato foi coroada soberana e as poéticas ligadas ao imaginário, incluindo a arte, foram consideradas modos de conhecimento subalterno⁹³.

A civilização grega parece ter feito o seu melhor para encarnar a perfeição da idéia em uma estátua ou em uma pintura, embora seja difícil dizer se Platão, quando pensava na idéia do Homem, tivesse em mente os corpos de Policeto ou as artes figurativas precedentes. Ele considerava a arte uma imitação imperfeita da natureza, por sua vez imitação imperfeita do mundo ideal. (*Idem, Ibidem*)

A *queda* do espírito original na matéria era o tema central do Mito da Caverna de Platão, que trata das diferenças e relações que ocorrem entre aparência e essência, mundo das sombras (imagens) e mundo das idéias, sensibilidade e inteligibilidade⁹⁴.

O *sensível*, segundo a visão platônica, são as coisas materiais cuja percepção é veiculada por meio dos órgãos dos sentidos e pela linguagem baseada nesses dados, isso é, as imagens que "aparecem e nos parecem, sem alcançar a realidade ou a essência verdadeira delas". O *inteligível*, por sua vez, é o verdadeiro conhecimento, alcançável exclusivamente pelo pensamento abstrato: "são as idéias imateriais e incorpóreas de todos os seres ou as essências reais e verdadeiras das coisas". A filosofia, nesse entendimento, é o "esforço do pensamento para abandonar o sensível e passar ao inteligível" (CHAUÍ, 2003, *Passim*, p. 43).

⁹³ Tais poéticas representam os aspectos cognitivos dominantes no lado direito e feminino do cérebro, onde habitam o artista, o pensamento analógico e a metáfora. Trata-se de uma sobredeterminação cultural ligada às interações entre os gêneros que, historicamente, aparece sempre associada à maneira como o ser humano interage com a natureza: homem-mulher, ser humano-natureza.

⁹⁴ Sobre o Mito da Caverna, ver Marilena Chauí (2003, p.11-12)

Segundo Toynbee (1987), as raízes das idéias de Platão remontam às antigas doutrinas dualistas⁹⁵, que afirmam a co-existência de dois níveis interligados de realidade: um plano divino, eterno e perfeito - do qual o ser humano possui apenas uma noção muito vaga e parcial visto que seus sentidos são insuficientes para compreender o Todo -, e uma esfera decaída, onde a vida debate-se numa luta sem fim, entre forças antagônicas. A possibilidade de um diálogo entre esses dois níveis só pode ser vislumbrada por filósofos ou hierofantes que, ascendendo sua consciência ao Logos⁹⁶, trazem de lá suas verdades últimas.

No âmbito da filosofia racionalista, a concepção dualista atualizada por Platão foi sendo reduzida a clivagens, interpretações e especializações, imprimindo a noção de que ser humano e natureza são instâncias independentes, corpo e alma são realidades isoláveis do homem, filosofia e arte são campos separados do saber. Por outro lado, a idéia da mais perfeita formação do homem, em Platão, encontrou, na medicina, as referências para uma compreensão ampla de parte da existência humana: o corpo. O verdadeiro médico entende o corpo como unidades em relação de interdependência com o todo. Dessa forma, Platão tinha em mente aquilo que se denomina de *concepção orgânica da natureza*.

A íntima relação entre o Estado ideal e a imagem ideal do Homem, em Platão, definiu os caminhos da *paidéia* grega naquele momento, como um esforço de superação de uma sociedade que se desagregava rapidamente. Na *República* de Platão, a poesia “estraga o espírito dos que a ouvem, se eles não possuírem o remédio do conhecimento da verdade” (JAEGER, 1989, p. 671), portanto não é adequada para educar o Homem, e a pintura, vista como mera imitação, limita-se a traçar a simples imagem refletida das coisas e da sua realidade aparente.

Uma geração mais tarde, Aristóteles (384-322 a.C.), interessado pelas transformações e processos naturais, propôs um reencontro com a natureza. Classificando animais, plantas e minerais, criou métodos de experimentação e observação empírica, rematerializando o mundo

⁹⁵ Como é o caso do hermetismo egípcio, do essenismo e da tradição judaico-cristã, entre outras. As doutrinas *dualistas* dependem de revelações, de um Apocalipse ou mensagem angélica do *Logos*. Segundo os iniciados dualistas e filósofos platonistas, esse mundo é uma aglomeração de matéria, um antro escuro que forma um corpo físico para os seres humanos, onde as almas descem para ficarem como que aprisionadas e em grande sofrimento. O trabalho das escolas de mistérios e da filosofia seria o de dar um conjunto de instruções que ajudam a libertar a alma humana reenviando-a ao seu lar original perfeito: o mundo divino ou o mundo das essências. Já para as doutrinas *monistas* não há dualidade da Queda, pois Deus e a criação são uma unidade. Nessa visão, como o ser humano e Deus são um, não há mal a ser corrigido na humanidade, como também não há a percepção que a interface sensorial humana é sujeita ao erro e à imperfeição. Sobre isso, ver www.jessenios.hig.br.

⁹⁶ *Logos*: essa palavra grega tanto significa *pensamento organizador e criador*, quanto também *som* ou *palavra*.

idealizado de Platão. Reabilitou a experiência sensível e com ela a arte e o sentimento estético (CHAUÍ, 2003).

Aristóteles acreditava que as essências estavam nas próprias coisas, e não considerava a realidade empírica como uma ilusão. Para alcançar tais essências - *ousía* ou substância - era preciso conhecer os princípios, regras e leis universais do pensamento, os fundamentos da *lógica clássica*. Por seu esforço para sistematizar e classificar o conhecimento, Aristóteles é considerado o pai da lógica binária falso/verdadeiro, cujo núcleo incide em três princípios básicos: a identidade, a não-contradição e o terceiro excluído.

No princípio da identidade "A é A" ou "o que é, é", ou seja, é a própria condição do pensamento, sem o qual não podemos pensar. O princípio da não-contradição é "A é A, nunca B". No princípio do terceiro excluído, qualquer coisa só pode ser "isto ou aquilo", sem uma terceira alternativa. Assim, os processos do pensar devem ser claros e racionais, os opostos não devem ser misturados⁹⁷.

Sua razão fechada tornou-se o mito do saber, o princípio da economia, da educação, da democracia e da liberdade, tendo se tornado o sistema de pensamento que mais influenciou a cultura ocidental desenvolvida aí por diante.

Aristóteles distinguiu sete graus de conhecimento que ocorrem por acumulação e continuidade: sensação, percepção, imaginação, memória, linguagem, raciocínio e intuição intelectual, a qual não incluía a intuição artística.

Para ele, as *artes* correspondiam aos procedimentos necessários para a execução de um ofício, o que não diferencia o artista propriamente dito. Artistas, oradores e médicos, por exemplo, eram diferentes ramos de um mesmo tipo de saber: o saber técnico.

A palavra arte origina-se do latim *ars* que corresponde ao termo grego *tékhne* - técnica, isso é, "toda atividade humana submetida a regras em vista da fabricação de alguma coisa". Num sentido mais amplo, "*ars* ou *tékhne* significava habilidade e agilidade para inventar meios para vencer uma dificuldade ou um obstáculo postos pela natureza". Num sentido mais estrito, significava o "aprendizado e a prática de um ofício que possui regras, procedimentos e instrumentos próprios. *Ars* ou *tékhne* era um saber prático" (CHAUÍ, 2003, *Passim*, p. 275).

Foi nessa fase que a arte grega alcançou seu maior apogeu em termos da representação realista. A representação tinha de ser, acima de tudo, correta: nenhuma beleza formal poderia justificar qualquer desrespeito à experiência dos sentidos. A clareza e harmonia expressas

⁹⁷ Sobre esse assunto, ver Chauí (2003, p. 63 - 64): *Os Princípios Racionais*.

tanto na escultura e arquitetura, quanto no pensamento dos filósofos e poetas desse período, falam de uma "visão de mundo que perpassa pelas diversas áreas da sensibilidade e da inteligência, da imaginação e do próprio sentimento de vida" (OSTROWER, 1998, p. 26).

O período helenístico⁹⁸ da cultura grega foi marcado pelo crescente domínio mundial de Roma e pelo surgimento do cristianismo, quando a filosofia voltou a se ocupar com as questões da ética, das relações do homem com a natureza e de ambos com a existência de Deus.

Em arte, cópias das obras-primas clássicas eram reproduzidas em larga escala, para atender uma classe média emergente. A autonomia da arte alcançada em períodos anteriores transformou-se em licenciosidade artística, resultante de "um habilíssimo, mas caprichoso e instável jogo de formas, num experimentar de meios abstratos de expressão" que, não impedindo o surgimento de obras requintadas, "desagrega os padrões de arte clássica num grau que, até certo ponto, os torna inaplicáveis" (HAUSER, 1982, *Passim*, p. 152).

Tal liberdade ampliou o gosto por novas temáticas, tais como naturezas mortas, paisagens e retratos personalizados. Em literatura, eram cada vez mais populares as biografias e autobiografias, aumentando assim o valor do documento humano.

A expansão do império romano chegou aos domínios do mundo grego e a arte romana se impôs. Embora suas criações fossem baseadas em fontes gregas e os artistas, em sua maioria, de origem grega, a arte romana apresentava qualidades próprias que revelavam diferentes intenções.

Nas suas versões mais populares, as artes romanas eram tecnicamente inferiores e atendiam propósitos jornalísticos, utilizadas na forma de anúncios, cartazes, testemunhos visuais, caricaturas políticas e crônicas ilustradas, próprios de uma cultura cosmopolita e eminentemente urbana.

Um exemplo bizarro era do general "que voltava vitorioso das suas campanhas e ia rodeado do seu cortejo triunfal de cartazes em que exibia aos olhos do povo que o admirava os seus feitos de guerra, as cidades conquistadas e a humilhação do inimigo". Também nos tribunais, "tanto a acusação como a defesa, utilizavam quadros que forneciam aos juízes e ao público, não apenas cenas sugestivas, mas vivas ilustrações dos pontos em causa, as circunstâncias em que o crime se cometera ou o *álibi* do acusado" (*Ibidem*, *Passim*, p. 162).

⁹⁸ Transcorreu entre meados do século III a.C. até VI d.C. e refere-se aos impérios fundados pelos sucessores de Alexandre Magno, rei da Macedônia (356-323 a.C.).

É dessa representação narrativa que emergiu o estilo épico-histórico da arte medieval. A passagem do naturalismo grego para a simplificação estilizada da arte cristã lembra a passagem do naturalismo paleolítico europeu para as abstrações neolíticas e destas, para as idealizações geometrizadas do desenho egípcio.

Nesse ir e vir deduz-se que não há uma linearidade previsível no tempo da arte. Ao contrário, as linguagens artísticas dependem mais das variáveis sócio-culturais que lhe dão rosto do que das acumulações técnicas e de significado. Enquanto o pensamento lógico ocidental procurou estabelecer uma linha reta e progressiva, a linguagem dos símbolos vagueia, vai e volta, abstraindo-se e mimetizando-se na experiência empírica, reatando laços que a racionalidade estrita muitas vezes desfez.

O caso grego é o exemplo mais evidente da clandestinidade pela qual a linguagem simbólico-analógica se impôs naquela cultura: se o prognóstico de Platão tivesse se realizado de fato, ou seja, que a inteligibilidade supera a sensibilidade, a arte *clássica* não teria sequer existido. Mas essa simplesmente se fez, deixando testemunhos bem concretos. Não há quem não se sinta tocado pela singeleza perfeita da *Vênus de Milo* ou pela liberdade alada de *Vitória de Samotrácia*. São obras guardadas como relíquias de um tempo em que o ser humano atingiu uma plenitude de ser, de sentir, de pensar. É como se por um momento tivesse sido possível vislumbrar um sentido mais pleno do viver.



Figura 50 - *Vitória de Samotrácia* (Louvre, Paris)
Fonte: www.heos.it/archeologia/archeo

5.2. OFICINA 5 - RE-APRENDENDO A VER

As técnicas de sensibilização utilizadas na quinta oficina foram: contextualização histórica e apreciação de *slides* sobre cultura grega; explanação conceitual acerca dos processos cognitivos envolvidos na mimese; relaxamento corporal, sensibilização musical e respiração; desenho de perfis; escrita invertida; desenho invertido; depoimentos pessoais; partilha com o grupo; gravação de voz e preenchimento de questionários⁹⁹.

Baseada no texto *Natureza como Idéia, Arte como Mimese*, iniciei o encontro destacando alguns aspectos relacionados às interações arte e natureza ocorridas na antiga cultura grega, entre eles: os filósofos da natureza; a pesquisa naturalista na mimese; o desencantamento do olhar na visão platônica; Aristóteles e a reabilitação da sensibilidade.

Tendo a mimese como foco de aprendizagem prática dessas oficinas, destaquei os princípios cognitivos que a regem, especificamente a mimese alcançável pelo *Método de Desenho com o Lado Direito do Cérebro*¹⁰⁰ (método **D**), criado pela professora Betty Edwards (2002, 2003).

Recorrendo a truques perceptivos, o método estimula uma maneira específica de ver e desenhar: em lugar do modo lógico-analítico típico do lado **E**squerdo do cérebro, que estiliza, geometriza e recorre a símbolos convencionados, Edwards propõe a transição para o modo analógico-mimético do lado **D**ireito do cérebro, que desenha as formas de acordo com o que os olhos estão efetivamente vendo.

Edwards ressalta que seu método não se baseia na supressão de **E**, mas na expansão dos processos analógicos de **D**, anelados à lógica de **E**, ajudando a restabelecer as pontes entre os dois tipos de inteligibilidade, "uma compreensiva e a outra explicativa", ponto essencial na construção de novas bases educativas, segundo Morin (1996, p. 143). Mas, segundo a pesquisadora, o mais importante é que o método **D** possibilita, a todos, desenharem de forma autônoma, no sentido de não requerer qualquer experiência anterior com o desenho.

É importante notar que o método **D** estimula princípios cognitivos sintonizados com as novas percepções complexas de natureza, formuladas pelas ciências ecológicas e pela física

⁹⁹ A quinta oficina ocorreu em 12/04/2005, no ateliê de desenho da FAU/UnB, com 17 participantes. As mesas foram dispostas em círculo.

¹⁰⁰ Optei por esse método pois já o havia aplicado inúmeras vezes junto aos meus alunos de arquitetura da

quântica. A capacidade de estabelecer associações em rede, interdependências, configurações articuladas, conexões entre as partes e o todo, sínteses e captações globais, conjunções em lugar da separatividade, são princípios implícitos da sustentabilidade. Constituem *valores intangíveis* que estão por trás dos processos de desenvolvimento sustentável, imprescindíveis na formação de uma sociedade sensível ao ambiente e à natureza.

A confiança, a solidariedade, a justiça, a bondade, a compaixão e a alteridade são qualidades transracionais, intangíveis, que possibilitam criar uma teia relacional amorosa capaz de facilitar a construção de processos de desenvolvimento sustentável [...] A consciência e a prática dos valores do amor e da solidariedade fazem-nos amorosos e solidários uns com os outros, assim como cuidadosos com a natureza. Se o amor é capaz de curar e transformar as pessoas, por que não estabelecer os vínculos pessoais com essa energia para transformá-las e para construir uma sociedade sustentável? (JARA, 2001, p. 87-88)

A discussão sobre as modalidades **E** e **D** estendeu-se por quase uma hora, tendo despertado grande interesse e curiosidade nos participantes. Sensibilizar o olhar de todos em relação à natureza, orientando-os no exercício do desenho, afigurou-se como o maior desafio para mim porque a formação do grupo era bastante heterogênea, tínhamos um tempo restrito para a atividade e a maioria não desenhava desde a infância.

Expliquei que, para começar, era preciso *colocar* temporariamente em segundo plano o modo **E**, ao qual estamos habituados a recorrer graficamente: um coração estilizado, uma pessoa em formato de *pauzinhos*, formas geométricas básicas que designam quase tudo.

A tendência ao abstrato e lógico do modo **E** ocorre desde os primórdios da civilização como uma atitude idealista¹⁰¹, que corresponde a uma necessidade de comunicação rápida e de fácil leitura.

Para desativar a modalidade **E** de representar, é necessário primeiramente desprogramar a maneira como vemos as coisas. É preciso acessar um estado de percepção mais sereno

Universidade de Brasília, que responderam positivamente a ele.

¹⁰¹ Fayga Ostrower explica a *atitude idealista* como uma corrente estilística básica que, a despeito da existência de enfoques seletivos nas diversas épocas e culturas, se distingue como um modo de viver, ou seja, uma maneira de elaborar a experiência do viver e do fazer artístico. “Como se fossem correntes submarinas moldando o curso da ondas, as grandes correntes estilísticas – o Naturalismo, o Idealismo e o Expressionismo – caracterizam essencialmente os diversos estilos históricos assim como os estilos individuais dos artistas” (OSTROWER, 1983, p. 312).

porque o feminino **D** é mais lento, cuidadoso e detalhista do que o crítico e quase sempre apressado **E**.

O hemisfério esquerdo trabalha analisando, reduzindo e separando, enquanto **D** trabalha à maneira da *gestalt*, isto é, complexificando os fenômenos visuais, como uma rede de totalidades organizadas e indivisíveis, tal como configurações de campo que podem modificar-se através de novos relacionamentos. **D** e **E** trabalham em conjunto, tendo geralmente **E** no comando.

Rosana lembrou que, "*quando os gregos soltaram a pelve na escultura, o naturalismo fluiu com mais graça*". Ela, então, sugeriu que serenássemos a mente, antes da prática de desenho, com o relaxamento das tensões acumuladas no corpo. Para descontrair o grupo, ela propôs um exercício prático de imitação dos movimentos de vários animais: garça, onça, macaco, preguiça. Ombros, braços, mãos e pelves relaxaram de suas posições condicionadas, possibilitando a circulação de energias em todo o corpo.

Em seguida, os alunos sentaram-se em suas pranchetas e iniciei uma sensibilização musical, associada a um modo de respirar profundo e pausado, para proporcionar a busca pessoal de um espaço interior de silêncio. Passados alguns minutos, iniciamos a seqüência dos exercícios **D**.

Começamos com pequenos desenhos de perfis de rostos, ou contornos quaisquer que se espelham e formam uma *taça*. Mostrei que o lado **E** desenha um perfil, dando nomes a formas conhecidas (uma testa, um nariz, uma boca), enquanto que o lado **D** o faz, copiando do primeiro perfil o que os olhos estão efetivamente vendo em termos de conjunto, relações de distâncias, rebatimento de ângulos, formas e espaços vazios etc.

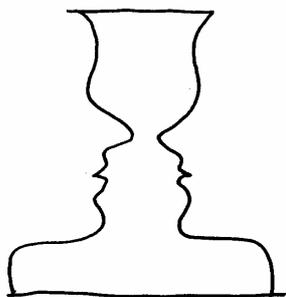


Figura 51 - Taça/rosto **E D**. Walquíria.

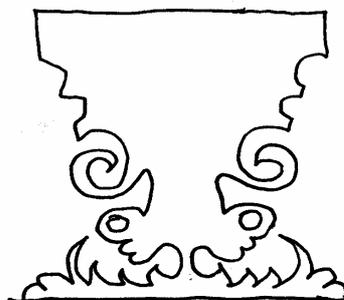


Figura 52 - Taça. **E D**. Célia.

Ao fazerem inúmeros desenhos duplicados de rostos e contornos, fui percebendo que, gradativamente, todos alcançaram a modalidade **D** de desenhar. Passei, então, ao exercício seguinte. Solicitei que todos escrevessem palavras e frases em escrita cursiva, e as copiassem de ponta-cabeça. O objetivo foi desprogramar o automatismo do escrever, ao focar a atenção nas relações que se estabelecem entre as formas, linhas e espaços das letras. Expliquei que o modo **D** de desenhar demanda a mesma habilidade de um escrever caprichoso.

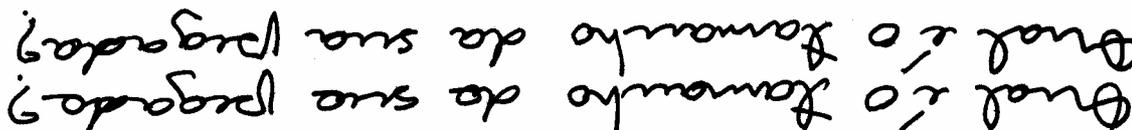


Figura 53 - *Escrita invertida*. Elza por Walquíria

Em seguida, pedi que os participantes reproduzissem, de forma invertida, palavras ou frases de seus colegas, buscando uma perfeita similitude entre original e cópia. Exclamações de surpresa e prazer, a alegria de personificar, por meio da escrita, o espírito do outro, o movimento e a energia do outro.

Todos alcançaram os objetivos iniciais. Ficou evidente, para o grupo, que não dedicamos a devida atenção às formas dos nossos cenários cotidianos. Pouco nos permitimos fluir nos processos da sensibilidade e da contemplação estética. O nosso lado **E** está sempre às voltas com a eficiência e a pressa de vencer etapas para um resultado final.

Com as práticas introdutórias finalizadas, considerei o grupo apto para uma tarefa mais complexa, ou seja, realizar o desenho invertido. Demonstrei que procedimentos deveriam ser observados, e distribuí as reproduções de desenhos de mestres reconhecidos pela história da arte. Cada participante escolheu um, copiando-o de ponta-cabeça, utilizando-se da mesma estratégia dos exercícios anteriores.

As condições para esse trabalho deveriam ser, mais uma vez, mente quieta, observação total, concentrar-se em si e em seu desenho e não preocupar-se com o que o vizinho estava fazendo. Avisei que borrachas não seriam utilizadas. Lembrei a todos que essa etapa - a reprodução de desenhos bidimensionais - seria um treinamento para o próximo encontro, quando desenharíamos modelos tridimensionais.

Durante aproximadamente uma hora, reinou um silêncio absoluto. Cada um, de acordo com o próprio tempo, foi compondo um mosaico de formas, distâncias, linhas e espaços vazios. Um curvar-se diante das próprias dificuldades, buscando a autodisciplina para

conciliar as tendências de **E** e **D**, um embate que, para muitos, causou incômodo e até uma "leve dor de cabeça".

No relato da experiência, alguns alunos afirmaram ter apreciado e sentido uma mudança no modo de ver e desenhar, mas não conseguiam explicar a experiência. Outros confessaram que não sentiram nada ou não souberam identificar o fenômeno. Sumaya disse que, quando virou o desenho para sua posição regular, ficou "impressionada com o resultado". Ela fez menção à "dialógica sintético-analítica que não separa, mas contém o todo" do desenho invertido.

Não imaginava ser capaz de desenhar tão bem. É muito mais real concentrar-se em cada parte e ir construindo o desenho aos poucos, nos atendo aos detalhes e inter-relações das partes. É assim em tudo na vida, senti ao desenhar, não dá para colocar o coração em tudo ao mesmo tempo, talvez por isso exista o tempo, para dividir tudo em partes, mas um tempo que não separa e contém o todo.

Rosana relatou que sentiu uma "pressão no lado esquerdo, entre o olho e o ouvido":

Como que um comando para apressar o desenho. Mas a mão direita mesmo sob esse comando não obedeceu. Simultaneamente o lado direito também se pronunciava. Consegui melhorar o traço a cada desenho realizado. Há muito tempo não fazia meus próprios desenhos. Estou muito feliz porque nessa última semana voltei a desenhar.



Figura 54 - Menina. Egon Schiele.



Figura 55 - Menina. Rosana.

Para Sâmara a experiência foi uma descoberta. *“Realmente fica mais fácil quando fazemos a cópia de uma linha ou curva e ela não tem um significado prévio. É relaxante não ter que pensar e criticar aquilo que se está fazendo!”*

Adriana começou cheia de dúvidas: *"por onde começar? Terei as proporções corretas? Saberei desenhar o que estou vendo?"*

Depois, as linhas vão se desenhando na mente e a crítica vai se sentindo isolada e aos poucos fica quieta no canto, só na espera, de prontidão. Quando tento entender que forma pré-concebida estou desenhando, lá vem elas, a censura e a crítica. Surge o duelo entre relaxar e tensionar.

Ronaldo considerou *"fantástica a experiência"*. Ele contou que sempre sentia dores no pescoço quando fazia trabalhos demorados. Porém hoje *"desenhei uma hora seguida fazendo o desenho invertido sem nenhum cansaço mental e muito menos físico. Simplesmente você faz os traços e o tempo passa a não existir. O mais incrível é que quando virei o desenho percebi como ficou parecido com o original"*.

Roberta disse que, para ela, o desenho invertido *"foi incrível!"*

Pensei que não conseguiria. Tive medo e confesso que tentava olhar e comparar ao máximo, pura preocupação com o belo ou esteticamente aceito. Aos poucos fui relaxando e me concentrando, ficando mais segura de mim mesma e ousando tentar. Senti aos poucos um cansaço, o olho parecia embaçar, a cabeça latejar, parava, respirava, contemplava e depois continuava. Achei muito divertido! Tudo para mim está sendo uma novidade, pois não tenho muita experiência nessa área.

Concluída a experiência, as respostas do questionário revelaram que os participantes estavam bem motivados com os resultados obtidos até então. Rosana, Vanusa e Ronaldo, professores de Educação Ambiental, declararam que já estavam incorporando práticas do nosso curso em seus *módulos* na Escola da Natureza.

A experiência vinha ganhando intensidade e consistência. A primeira fase, de instrumentalização básica, enraizamento e sensibilização do grupo, estava consolidada. Constatei que a abordagem histórica da arte, como fio condutor das práticas e um acervo de obras a ser apreciado, demonstrou ser um caminho de interesse para todos, já que vinha motivando a reflexão crítica e favorecendo a articulação entre impressões subjetivas, intersubjetivas e valores universais dentro do grupo.

Alguém questionou se em nossas práticas estávamos *transdisciplinarizando* o fazer, na medida em que buscávamos uma percepção multidimensional da realidade, em que o conhecimento é simultaneamente exterior e interior, materialidade e sacralidade, intelecto e sensibilidade.

A palavra transdisciplinaridade é uma noção que, na prática, traz questionamentos. Alguns autores preferem usar o conceito de *interdisciplinaridade*. Enquanto transdisciplinaridade refere-se a um "amplo corpo de conhecimentos universais e especializados que poderiam ser aplicados a qualquer fenômeno", a interdisciplinaridade prevê o diálogo e articulação entre conhecimentos e saberes, "no qual as disciplinas estejam em situação de mútua coordenação e cooperação, construindo um marco conceitual e metodológico comum para a compreensão das realidades complexas" (CARVALHO, 2004, p. 121).

Entre transdisciplinaridade e interdisciplinaridade, conceitos ainda vagos e em construção, o que estávamos procurando experienciar de fato é um processo pedagógico vivo, transversal e sincero, capaz de incorporar nossos múltiplos níveis de percepção da realidade como fontes legítimas de conhecimento. Seguindo os caminhos da intuição, numa temática de margens tão frouxas como a que nos propusemos, concluí que são as presenças do grupo que circunscrevem, ao trabalho, seus limites mais definidos e seguros.

5.3. OFICINA 6 - TUDO VEM NA ESTAÇÃO CERTA

As técnicas utilizadas na sexta imersão arqueológica de nosso curso foram: desenho cego; desenho de contornos; auto-retrato; depoimentos pessoais; partilha com o grupo; gravação de voz e preenchimento de questionários¹⁰².

Dando continuidade ao método **D**, o propósito desse encontro foi exercitar o desenho cego e de contornos, associando-os ao tema *auto-retrato*, estimulando indiretamente os participantes a revelarem suas potencialidades e experiências, um momento auto-reflexivo de olhar e se ver. Para esse encontro, solicitei aos cursistas que trouxessem elementos naturais que servissem de modelos para o desenho.

O desenho cego é feito de maneira a fixar a atenção no objeto sem olhar para o papel no

¹⁰² Esse encontro ocorreu no dia 19/04/2005, no ateliê da FAU/UnB, com 15 participantes. As mesas foram dispostas aleatoriamente.

qual o objeto está sendo desenhado. Para isso, não se pode levantar o lápis do papel. É uma ausência de controle sobre o resultado, mas uma absoluta conexão entre os olhos e a mão. É como um *koan zen*, um desafio à lógica que abre as portas da percepção. Talvez seja a modalidade de desenho que mais ativa **D**, já que exige um alto grau de observação das partes integradas no todo, intuição e capacidade analógico-associativa da inteligência. Seu resultado quase sempre é uma surpresa paradoxal: absurdo e sedutor, de coerente liberdade e vigor. Pelo desenho cego, o traço do desenhista vem integralmente à tona, surpreendendo seu autor.

Entendido o processo, o grupo foi realizando pequenos desenhos cegos de mãos, pés, sapato, objetos, colegas, cadeiras, mesas, um burburinho de linhas e exclamações de surpresa.

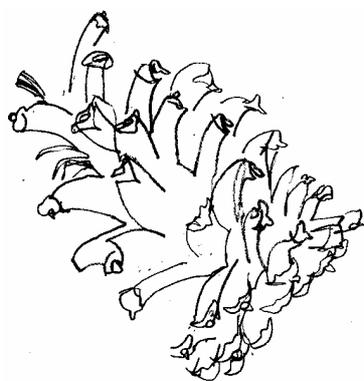


Figura 56 - *Pinha*. Adriana.

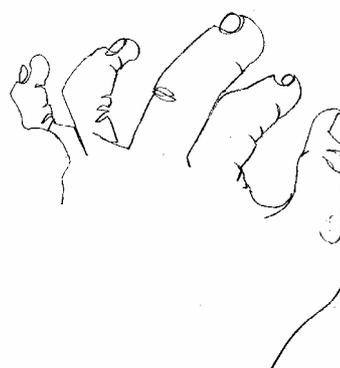


Figura 57 - *Mão*. Célia.

Distribuí, então, espelhos e solicitei aos alunos que desenhassem seus rostos, recorrendo ao desenho cego. Atenção total. Seriedade e graça buscada em cada auto-retrato.



Figura 58 - *Stefania* por Stefania



Figura 59 - *Lila* por Lila



Figura 60 - *Clarice* por Roberta

Em seguida, expliquei que, se utilizássemos a mesma estratégia do desenho cego, mas

espiando um pouco, o tempo necessário para ir localizando as diferentes partes do objeto em seus lugares corretos, estaríamos fazendo o desenho de contornos, ou seja, a representação naturalista, fiel à forma observada.

Novamente, todos se puseram a desenhar mãos, pés, objetos e rostos. Idealizados ou não, os desenhos superaram as expectativas do grupo. A estratégia dos auto-retratos foi uma oportunidade para os participantes olharem os outros e se olharem.



Figura 61 - *Stefania* por Stefania



Figura 62 - *Larissa* por Larissa

Os participantes foram parando pouco a pouco e interagindo com os colegas, admirando suas obras. Com o propósito de dar uma trégua a **D** e aproveitar o tempo ainda disponível, lancei duas questões para o grupo: "*qual é a sua compreensão acerca da palavra natureza?*" e, "*qual é o seu link com o objeto de trabalho desse curso?*". Pedi que cada um falasse um pouco de suas experiências pessoais.

Clarisse iniciou os depoimentos dizendo estar envolvida na "*formação de uma rede de atitudes agro-ecológicas, tanto no meio rural como no meio urbano, por meio do projeto de formação de educadores ambientais*". Uma de suas práticas pedagógicas é "*investigar a origem do alimento que se consome*". Em termos de sua atividade profissional, ela se referiu ao curso como uma oportunidade de abertura para suas reflexões:

Ao rever o planejamento para a aula de agro ecologia me perguntei: porque fazer diferença entre monocultura e práticas agro ecológicas por meio de tabelas? Se tudo é circular, várias palestras e depoimentos têm demonstrado isto [...] então resolvi simbolizar por meio de um círculo as práticas agro ecológicas recorrendo ao círculo yin e yang que representa o equilíbrio [...] Podemos expandir mais nossas raízes mentais quando a criatividade flui através da permissão de sentir o

bem estar que a vida proporciona a cada um de nós. Descobri que não precisava ir em busca de soluções já percorridas para fazer meu trabalho, mas podia buscar em mim mesma uma saída criativa.

Elza e Paulo referiram-se à pegada ecológica perguntando ao grupo: *"qual é o tamanho de sua pegada?"* Paulo afirmou que, em relação à natureza, sente prazer quando *"contemplo as belezas, sinto na pele a frescura do vento, do contato com a água"*, ao mesmo tempo em que *"entro em conflito quando percebo que o que consumimos, ou seja, a nossa pegada ecológica, está acarretando a destruição do planeta"*. Assim, *"minha relação com a natureza é de busca, de integração, de conflito, de aceitação, de paciência e de prazer"*.

"A natureza é tudo que compõe a organização viva, uma relação de dependência porque sem ela não vivo", afirmou Sâmara. A dimensão ambiental com a qual ela mais se identifica é a *"dimensão política, que abrange a cidadania, o respeito a si mesmo, ao outro e ao ecossistema que pertencemos, aí entendido o planeta Terra"*. Além desta, também *"a dimensão econômica, que diz respeito à sobrevivência e o respeito pela natureza, simultaneamente"*.

Sumaya trabalha com comunidades, buscando despertar a consciência de cada um como ator dentro do meio ambiente e do grupo social: *"a natureza é o que me cerca e o que eu sou, busco me relacionar com ela percebendo-a dentro e fora de mim"*. Ela constatou que as expressões subjetivas são muito importantes no processo de Educação Ambiental, mas *"efetivar ou aplicar o processo no cotidiano depende de que se chegue a um ponto comum: o desenvolvimento de trabalhos como instrumento de busca de consenso"*. Ela percebe que *"todos estão fazendo um esforço de juntar as coisas, estabelecer conexão..."*

Sushma entende a natureza como a *"verdade última de cada coisa, de todo ser"*. E mais: *"minha vida é um processo alquímico de encarnação crescente da minha natureza. A natureza ambiental é um espelho, um suporte absolutamente necessário no resgate de minha natureza essencial"*. Ela explicou que seu enfoque profissional é psicoterapêutico, cujos processos buscam recuperar, primeiramente, a natureza social do indivíduo: *"da mesma forma que nos distanciamos da relação com a natureza, estamos distanciados da natureza do Eu. Meu trabalho é, em essência, ligado à sensibilização do humano em relação à sua própria humanidade"*. Ela continuou: *"não estou desenvolvendo propriamente a dimensão da Educação Ambiental, mas considero importante fincar pé na questão de se investigar as forças que movem a pulsão da morte em cada um de nós e em nós como espécie"*. Disse ainda: *"considero fundamental trazer a dimensão político-social para a terapia incluindo aí nosso*

compromisso com o meio-ambiente. Especialmente desenvolver a questão das coisas que estão veladas, inconscientes no processo."

Para Rosana, a atividade de Educação Ambiental diz respeito *"à mediação de conflitos que depende de um trabalho de cooperação, de parceria"*. Segundo ela, *"há muita atitude isolada e muita gente fazendo as mesmas coisas, mas quando não se une forças não se vai para frente, por carência de recursos humanos ou materiais"*. Ela considera importante *"puxar a transdisciplinaridade"*, lembrando-se de uma frase de Morin: *"a preocupação não é fazer a transdisciplinaridade, mas transdisciplinar o fazer"*. Em seguida, Rosana falou de sua experiência no curso:

Não houve intenção de fazer transdisciplinaridade aqui, mas você vê os processos e as etapas claramente, e como cada momento tem o seu valor. Você internaliza, volta para si mesmo e consegue emergir pegando o conhecimento que você já tem e, com essa experiência, trazer mais sentido ao seu trabalho. A gente percebe, tem hora, a carência da teoria, a carência em nível emocional, sensível.

Estou percebendo melhor que as coisas estão relacionadas. O processo transdisciplinar não valoriza uma coisa em detrimento da outra, mas valoriza as duas, teoria e prática, você se auto-organiza no processo e se reflete no trabalho.

A sensibilização vivenciada foi profunda, alargou nossa percepção e agora dá para caminhar junto. É preciso ouvir as outras pessoas, trabalhar a intersubjetividade, tudo isso interagindo e puxando os outros lados [...] senti falta deste tipo de conversa, a partir da divergência começar a convergência. Ligar todas as pessoas é mais uma dimensão desse trabalho.

Após uma pausa para reflexão, Rosana continuou: *"a oportunidade de recordar minha infância, no encontro anterior, traçou, para mim, uma linha de tempo dos saberes que eu fui construindo e que, na minha vida adulta, constatei que muitas coisas que eu percebia na infância, eu vejo agora que faz sentido"*.

Percebo, então, um processo organizador de auto-conhecimento que me permite um aprendizado maior, que abre caminhos para descobertas transformadoras e cheias de sentido. Surge aqui, também, a conexão entre o aprendizado e seu papel na minha vida, em especial no meu trabalho como educadora ambiental.

Por meio das ligações que pude construir, evidencia-se a ampliação do saber que nunca se esgota, contudo vai se manifestando nas ações de maneira menos fragmentada. A união dos dois hemisférios cerebrais ligando razão e emoção, ciência e tradição, lógica e poesia, fazendo emergir outras características

fundamentais, foi essencial para o desenvolvimento do processo auto-organizador ao qual fomos submetidos.

Pegando pelo *gancho* das convergências, Patrícia, que trabalha numa organização não-governamental de Educação Ambiental, deu continuidade aos depoimentos: *"lidamos com toda essa diversidade de dimensões. É um público muito heterogêneo: tem instituição pública, comunidade, escola pública e particular, onde estão sendo construídas as políticas de Educação Ambiental "*. Acreditando que *"todo processo de educação é um processo de auto-educação"*, ela relatou: *"fazemos num primeiro momento um trabalho conosco, educadores ambientais, já que nosso campo de atuação trabalha muito a questão da mudança de comportamento, princípios e valores associados ao novo paradigma"*.

Sushma provocou o grupo, dizendo que *"em geral a Educação Ambiental é uma bandeira"*:

Essas grandes bandeiras nobres são trabalhadas no positivo. Eu sinto que nas grandes bandeiras não se olha muito o negativo, o outro lado, o que permanece oculto... o que é que move essa destruição planetária do ponto de vista inconsciente, e o que a gente está fazendo dentro dessa destruição? [...] estou muito acostumada a lidar com isso em quatro paredes, na esfera pessoal, emergências que não estão sendo vistas. O que bloqueia a gente é justamente a sombra.

A questão da *sombra*, apontada duas vezes por Sushma, chamou minha atenção. Percebi que havia aí uma essência a ser buscada: o que tem ficado oculto em nossas práticas? O que não estamos conseguindo enxergar? Quais são os aspectos que estão na sombra nas bandeiras hasteadas em nome da Educação Ambiental? Como trazê-los à luz de maneira didático-artística no curso?

A resposta veio de maneira criativa e acabou sendo o tema da oitava oficina: a seqüência natural do método **D**, ou seja, o desenho de figura-fundo, luz e sombra, o que se revela ou se oculta ao olhar.

Concluindo os depoimentos, o grupo mostrou-se interessado em discutir detalhes sobre o final de semana *eco-artístico* que se avizinhava. Uma oportunidade ímpar para alguns, uma impossibilidade concreta para outros: filhos pequenos, compromissos familiares, viagens previamente agendadas para o feriadão.

5.3. ENCONTRO 7 - RE-ENCANTANDO O OLHAR

Os gregos diziam que se maravilhar é o primeiro passo no caminho da sabedoria e que, quando nos deixamos de nos maravilhar, estamos em perigo de deixar o saber. (GOMBRICH, 1986, p. 7)

Nosso final de semana *eco-artístico* resultou de várias práticas de desenho e vivências ao ar livre que fluíram espontaneamente, ao sabor do vento, sem uma ordem pré-determinada, mas com o foco bem centrado no aprofundamento da sensibilidade em relação à natureza. Era o momento de firmar os pés no chão: um aterramento. O local escolhido foi uma propriedade rural, bastante generosa em termos paisagísticos, naturalísticos e aquíferos¹⁰³.

A abordagem inicial do encontro foi redescobrir a natureza por meio da experiência estética e do desenho baseado na mimese naturalista. Trabalhamos sobre a observação da forma, a contemplação de suas minúcias e sutilezas, o respeito à experiência dos sentidos e a imitação realista do modelo. Para isso, avisei aos participantes que levassem material para desenho em cor, pois aprofundaríamos a técnica do desenho de contornos, agora acrescentado de cores.

É impossível relacionar aqui os passos e procedimentos exatos ocorridos durante o encontro já que as atividades foram múltiplas, entrecruzadas, sobrepostas. As pessoas ora trabalhavam em conjunto, ora se dispersavam. Fizemos um pouco de tudo o que já havíamos feito antes, somado aos imprevistos que emergiram da atmosfera criativa que envolveu o encontro.

Nossa vivência começou no sábado de manhã, quando nos encontramos em frente ao Jardim Botânico e seguimos para o sítio *Satyam Deva*. Fiquei apreensiva quando constatei que apenas a metade dos participantes havia chegado: Vanusa, Sâmara, Paulo, Clarice e Rosana, que iriam embora no sábado mesmo. O programa *livre* de atividades que eu havia esboçado talvez não fosse cumprido, porém as surpresas devem ser incorporadas ao processo heurístico da pesquisa. Procurei me tranquilizar e voltei minha atenção para as pessoas ali presentes, tentando identificar seus sentimentos em relação àquele momento inicial da nossa vivência.

O grupo estava encantado com o lugar, o ar puro, a vegetação e seus verdes intensos, além das presenças ágeis de Thiago, amiguinho de Yana, minha filha de dois anos, a

¹⁰³ O encontro ocorreu nos dias 23 e 24 de abril de 2005, no Sítio *Satyam Deva*, localizado na comunidade rural de Nova Bethânia, região administrativa de São Sebastião, distante 9 km da área urbana do DF. O número de participantes variou durante o período.

preencher com risadas e gritinhos o silêncio do lugar, interrompido pelos cantos entrelaçados dos pássaros e o farfalhar do vento nas árvores. O encontro com a natureza parece nos remeter de volta à nossa essência.

Passamos a manhã fazendo desenhos à grafite, contornos de folhas, fragmentos de cascas, gravetos, um besouro seco encontrado no chão. Almoçamos e resolvemos descansar folheando o livro *Wood* do artista inglês Andy Goldsworthy (1993). O grupo não conhecia o artista nem o caráter ecológico de sua obra. Andy trabalha diretamente na natureza, com os elementos naturais e suas dinâmicas próprias. São obras de arte efêmeras, cujo resultado fica registrado em fotografia.

Decidimos então fazer nossa primeira trilha, porém, no momento em que nos preparávamos para sair, começou a chover. Esperamos a chuva passar, conversando sobre trilhas ecológicas. Vanusa, praticante e formadora especializada nesse tipo de atividade, nos falou então das trilhas senso-perceptivas muito difundidas no Brasil¹⁰⁴: geralmente, de olhos vendados, em ambientes naturais, cada pessoa vai segurando em cordas-guia e tocando os elementos do lugar, misturados a outros objetos industrializados, ali colocados. Todos os sentidos são trabalhados, em detrimento da visão. No nosso caso, ao contrário, deveríamos criar uma trilha em que a visão fosse priorizada, já que o nosso curso busca um novo *olhar* sobre a relação entre arte e natureza.

Depois Vanusa mencionou o trabalho de educação ambiental, desenvolvido pelo naturalista americano Joseph Cornell, autor de *Sharing the Joy of Nature* (1989). De alguma maneira, alguns elementos explicitados por Cornell ocorreriam espontaneamente em nossa experiência no sítio.

A abordagem de Cornell não é propriamente artística, mas toca dimensões que são comuns a esse trabalho, ou seja, a sensibilização em relação à natureza por meio de estímulos sensoriais e afetivos. Sua proposta constitui-se de vivências e jogos, cujos elementos são animais, árvores, paisagens, e cuja dinâmica inclui os processos da natureza, mapas de sons naturais, trilhas com lentes de aumento, entre outros. Para isso, ele articula alguns princípios: o despertar do entusiasmo, a afinação do foco (isolando cada sentido), a inspiração compartilhada e a experiência direta. Segundo ele, a experiência direta na natureza é capaz de abrir o coração de uma pessoa, fazendo aflorar suas melhores qualidades:

¹⁰⁴ Sobre isso, ver www.cttmar.univali.br ou contatar jmatarezzi@cttmar.univali.br., especificamente o material referente à *Trilha da Vida*, de José Matarezi.

Experiências diretas na natureza nos capacitam a entrar plenamente no espírito do mundo natural. Elas nos ajudam a descobrir um profundo, íntimo senso de pertencimento e compreensão. Se as pessoas pretendem desenvolver amor e respeito pela terra, elas necessitam ter tais experiências, senão seu conhecimento resultará remoto e teórico, nunca tocando-as profundamente [...] Experiências diretas despertam o senso de maravilhamento, nos permitindo alcançar outras realidades perceptivas e ampliando nossa consciência em relação ao mundo que nos engloba. Apenas com tal empatia podemos verdadeiramente conhecer e amar a natureza (CORNELL, 1989, p. 38 - 39)¹⁰⁵.

Algumas críticas recaem sobre esse tipo de prática. A principal delas é de tomar "a tradição naturalista como matriz explicativa e reduzir o meio ambiente à natureza" (CARVALHO, 2004, p. 80). É o caso das trilhas que enfatizam as questões ligadas à biologia, fauna, e flora, mas deixam de lado os aspectos sociais e ambientais que constituem cada contexto percorrido.

A chuva passou e saímos a campo. Primeiramente entramos numa mata fechada que acompanha o curso do córrego Cachoeirinha, cuja nascente situa-se dentro do sítio. A vegetação é densa, a água em grande quantidade, sons de um grande número de pássaros e pequenos animais, tudo que procurávamos estava dando seus sinais, porém, as dificuldades de acesso e a lama, que se acumulava ao longo da trilha, por causa da chuva, nos fizeram recuar. A umidade era excessiva e era impossível encontrar acomodações para um trabalho ali, naquele momento.

Resolvemos tentar um percurso alternativo. Retornamos pelo caminho, atravessamos a ponte de madeira que atravessa o córrego e entramos à esquerda acompanhando o curso da água, mas dessa vez por uma trilha mais aberta, plana e transitável, menos farta em vegetação do que a primeira, mas igualmente atraente.

A partir dali, começamos lentamente a nossa experiência sensível com o ambiente. A chuva recente deixara pequenas gotas penduradas em pontinhas de galhos e folhas. Outras minúsculas gotas pendiam suspensas numa grande teia de aranha que terminava em forma de copo. A chuva parece ter dado um ânimo novo à vegetação, e a nós também. Mais uma vez fomos tocados pelo poder da água. Clarisse chamou a atenção para uma gota pendurada num *sinete* vegetal:

¹⁰⁵ Tradução livre da autora.

Olha esse lustre aqui! Que coisa mais linda! Se a gente olhar de baixo para cima vê a gota da água como se fosse vidro, e o caracolzinho é a estrutura onde a gota está suspensa, é a armação do lustre! Alguém já bebeu alguma gota d'água de alguma folha? É uma delícia...

A visão da gota da água como *vidro* a fez refletir:

Como professor, quando você olha para a natureza com os olhos da beleza, você descortina a saída criativa que você precisa para explicar didaticamente um conteúdo. No momento em que você aprecia aquela gota d' água, você começa a puxar o fio, dando abertura para uma rede de leituras, ligações, correlações, significados. Você abre um canal de abertura, desencadeando um processo de leitura da natureza.

O trânsito amplo das idéias naquele momento me possibilitou perguntar *"em meio a essa complexidade natural, o que podemos entender por transdisciplinaridade? Aqui, nesta realidade complexa, inter, multi ou trans, a própria questão transdisciplinar não parece teórica demais?"* Sâmara argumentou: *"transdisciplinar é como o ecossistema, ele contém a complexidade e ao mesmo tempo é uno. É a rede, a integração de tudo que está ali, natural, espontâneo. O problema é que a gente quer fazer a transdisciplinaridade de maneira que nem é tão espontânea assim".*

Vanusa disse identificar a transdisciplinaridade com *"integração"*. Rosana afirmou: *"é necessário que a gente aprenda com a natureza para que essa integração comece a ser natural. Aí a gente vai conseguir transcender o que a gente é e descobrir as pontes entre nossos níveis de realidade"*.

Novos laços sociais podem ser descobertos quando procuramos pontes entre as diferentes áreas do conhecimento e entre as diferentes pessoas, pois o espaço exterior e o espaço interior são duas facetas de um único e mesmo mundo. A transdisciplinaridade pode ser compreendida como sendo a ciência e a arte do descobrimento dessas pontes. (NICOLESCU, 2000, p. 144)

Acrescentei à nossa reflexão, a importância da experiência *hic et nunc*, livre da preocupação com a finalidade: *"para o ser humano tudo tem uma finalidade, um objetivo. E com a permanente finalidade futura, o momento presente se perde. A natureza nos encanta porque ela está livre desse problema do propósito. Estar viva simplesmente é seu propósito"*.

Voltamos um pouco atrás, em busca de uma clareira. O grupo decidiu montar uma mandala com os elementos naturais encontrados ali mesmo no chão: eram folhas multicoloridas, algumas prateadas e redondas, outras vermelhas e verdes alongadas.



Figura 63 - *Mandala*. Obra Coletiva.
Foto: Dulcinéia Schunck

A pesquisa de formas e cores continuou pela trilha. Terminávamos nossa arte efêmera, quando ouvimos Sâmara chamar a atenção sobre pequeninas folhas coloridas de vermelho e amarelo, em meio a outras folhas verdes.

A mata ainda estava molhada e as cores estavam mais intensas. Muitas dessas folhinhas coloridas estavam caídas no chão. Fomos recolhendo-as e observando-as como exemplos da grande diversidade visual ali à nossa disposição.

Ficamos brincando com as folhas, compondo-as, criando arranjos formais, identificando aspectos harmônicos dos elementos com o todo, com base numa sintaxe visual que nos permitiu criar despreziosas e efêmeras *obras de arte* coletivas: uma hiper-sensibilização para as criações da natureza, suas manifestações e dinâmicas intrínsecas.

Fotografamos nossas descobertas e levamos conosco as folhinhas encontradas no chão. Havia um sentimento no grupo de pertencer ao ambiente, quando superamos a nossa condição de visitantes e nos integramos como partes de um todo maior. Constatamos que a tese de Cornell sobre a experiência direta é absolutamente correta.



Figura 64 - *Segredos Vegetais*
Foto: Dulcinéia Schunck

Em termos de crescimento subjetivo e intersubjetivo, percebi que o re-encantamento de nosso olhar suscitou valores semelhantes aos que Nancy Mangabeira Unger aborda no livro *Da foz à nascente, o recado do rio*:

[...] uma aproximação com outros modos de sentir a vida, outras atitudes do pensar que sugerem a existência de dimensões do ser humano, como a capacidade de admirar-se, a sensibilidade para a poesia da natureza, a simples alegria de viver, que não podem ser substituídas. Precisam ser restauradas, porque não lhe são atributos eventuais, mas essenciais. (UNGER, 2001, p. 144)



Figura 65 - *Segredos Vegetais II*
Foto: Dulcinéia Schunck



Figura 66 - *Lagarta*. Obra Coletiva
Foto: Dulcinéia Schunck

Percorremos o caminho de volta à casa, até nossa mesa de trabalho, ansiosos para desenhar nossos *tesouros* - pela primeira vez usaríamos lápis de cor. Expliquei que agora, além das formas, as cores deveriam ser rigorosamente observadas.

Começaríamos identificando os lápis mais parecidos com as cores do objeto, no máximo cinco ou seis cores, e faríamos uma pequena escala cromática no lado da folha de

papel, as nuances, as passagens graduais de cor, as veladuras de cor sobrepostas no objeto: tudo isso deveria ser observado e reproduzido.

As folhinhas manchadas de verde, vermelho e amarelo, foram nossos primeiros modelos. Sempre é bom começar por elementos de cores bem definidas e contrastantes. À medida que o olhar for sendo sensibilizado e sutilizado, os modelos poderão ser monocromáticos ou de cores intermediárias.

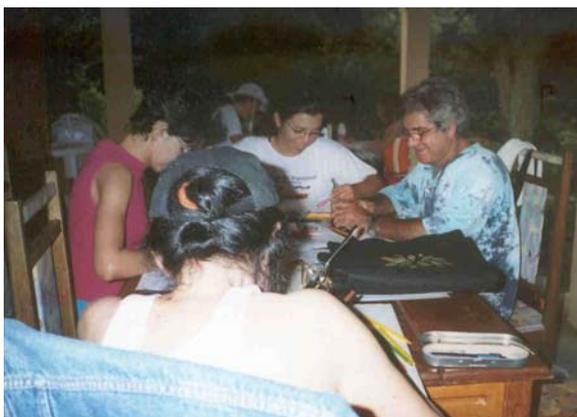


Figura 67 - *Prática.*
Foto: Dulcinéia Schunck



Figura 68 - *Mandala.*
Foto: Dulcinéia Schunck

Quando paramos de desenhar, já eram dez horas da noite. Havíamos sido capturados pelo círculo mágico de folhinhas coloridas. Enquanto desenhávamos, conversamos muito. Perguntei a Clarisse qual era a maior dificuldade que enfrentava em sua prática como educadora ambiental. Ela respondeu:

Dentro da minha ação pedagógica, difícil é que a gente fica sempre esperando uma referência para desenvolver uma atividade. Quando a gente não tem uma referência fica o medo de inovar, ou o medo de errar. Quando não se tem esse medo, aí a gente deixa a criatividade tomar conta, o processo acontece. No começo eu achava que o maior empecilho era o econômico, mas depois eu fui percebendo que o problema maior é o grau de consciência das pessoas envolvidas no projeto [...] Muitas vezes você tem a idéia na hora e a ação é aqui e agora, quando você está com tudo na mão, acontece! Se existe a necessidade o interesse vem. O mais bonito do que eu consegui construir foi assim, aparece e você está naquele momento e não deixa escapar... é um flash, um insight, tem a ver com o momento e seu conjunto de fatores [...]

O simples a gente acha que é comum a todos, mas não são todos o que tem a coragem de utilizar o simples por medo de achar que aquilo é óbvio demais e não

vai qualificar o seu trabalho. É o simples que qualifica o trabalho porque está ao nível de todos, o simples é natural, do entendimento de todos, espontâneo.

Para mim está muito claro que é por meio dessa prática aqui, de ver as mãos trabalhando, de fazer fazendo, ver a criação nascendo de suas mãos [...] você vê a arte pronta na sua cabeça e as mãos executando o que a mente pré-concebeu.

Quando você está conectado no seu momento presente você está consciente de tudo o que está se passando e capta aquilo como um momento que o nome já diz: presente! Se o momento passa, passou. O momento presente é inteiro, completo e denso. Se minha percepção capta esse momento em sua inteireza, dali pode brotar alguma coisa.

A natureza está sempre ali, plena e inteira, é a gente que tem que afinar para reverberar e reconectar com essa completude. O processo é incompleto quando você pensa que pode completar a natureza ou a natureza te completar. É uma sincronicidade. É a plenitude que estou sentindo agora!

Heureka! A arte tem o dom de reconectar as pessoas com sua inteireza e gera sensação de pertencimento. Nesse sentido, arte é natureza. Ambas buscam "a recentralização do ser humano em sua própria riqueza interior e sua re-orientação em direção a uma simplicidade de ser cada vez mais viva, consciente e integrada" (CAMUS, 1997¹⁰⁶).

Para Fayga Ostrower (1990), o *fazer fazendo de Clarisse* traduz-se no "próprio processo de trabalho que se converte em processo criador, de buscas e descobertas sempre mais abrangentes".

Paulo, que não parava de desenhar, se pronunciou:

Ao trabalhar com as cores, percebi o distanciamento que eu estava mantendo em relação à percepção dos padrões, das tonalidades e das cores em si. A diferença de um vermelho e de um rosa, de cores muito próximas... não percebia mais as passagens de cor. O que mais me chamou a atenção é o distanciamento que a gente tem em relação à arte em nossa formação escolar. Eu acho que talvez no ginásio tive meu último contato com uma caixa de lápis de cor [...]

Após umas 4 ou 5 horas de trabalho, comecei a perceber o mosaico naquelas folhas lindas que a gente encontrou! Tinha muitas cores, marrom, verde claro e escuro, vermelho e amarelo, várias padronagens de cor dentro dessa variedade. A princípio eu não conseguia ver as gradações de mudanças, tive dificuldade em identificar na caixa de lápis de cor o que eu estava vendo, as cores... mas com o passar do tempo,

¹⁰⁶ CAMUS, Michel. Congresso de Locarno, 1997. Anexo 5 de: *Educação e Transdisciplinaridade, II*, coordenação executiva do CETRANS. São Paulo: TRIOM, 2002, p. 206

eu consegui enxergar essa variação de cores... isso vai me ajudar muito a prestar a atenção nas coisas da natureza.



Figura 69 - *Estudo*. Paulo

Já era quase meia noite quando fomos dormir.

No domingo pela manhã fomos brindados com novas presenças: Vanusa trouxe sua filha Vanessa de dez anos, a psicóloga Rosa, Dandara e Gerson, um yogue e buscador espiritual. Mais tarde chegou Sumaya.

Decidimos fazer uma segunda trilha, dessa vez em direção ao alto do morro, passando por um extenso trecho de cerrado baixo, conhecido como campo sujo. Paulo, que é doutor em Sociologia Vegetal, foi na frente explicando tudo. Ele verificou que o solo daquele morro é rocha em decomposição, cuja estrutura permite apenas plantas arbustivas, não sendo possível o desenvolvimento de árvores de grande porte visto que suas raízes não conseguem penetrar tal superfície, o que demandaria imensas covas.

Ao subirmos, fomos observando flores, troncos retorcidos, trechos de solo colorido. Alguém perguntou: *"porque os paisagistas não fazem jardins usando essas plantas"*, *"porque não se pesquisa essa vegetação para valorizar uma estética paisagística mais coerente com nossa região?"* Paulo explicou que, embora essas perguntas fossem pertinentes, simplesmente não existem mudas disponíveis para essa finalidade.

Enquanto o grupo ia perguntando, descobrindo, ele ia fornecendo o nome científico das plantas e algumas características botânicas, tais como floração e frutificação. Paulo ainda nos explicou as interferências humanas pelas quais aquela terra havia passado e seus efeitos atuais; as condições e tempo para sua recuperação e os cuidados a seres tomados dali para a frente.

O grupo se dividira em três, cada qual com suas próprias buscas e experiências. Depois de quase uma hora decidi voltar, acompanhando Vanusa e Gerson.

No caminho refletimos o quanto esse passeio estava repercutindo em nosso interior, e nos indagamos quais eram os *recursos naturais internos* que a natureza estava revivificando em nós. Concluí que esses recursos são, em grande parte, veiculados pela visão de campo de **D**: a percepção da interconectividade, o sentimento de ligação e unidade, a cuidadosa observação de elementos que cotidianamente passam despercebidos, a contemplação poética da vida, tudo isso ampliando nossas visões de mundo.

Perguntei a eles como viam a relação arte e natureza. Gérson disse:

Acredito ser importante fazer um trabalho por meio da arte para unir toda a humanidade, uma cultura capaz de romper todas as fronteiras. A arte é uma oportunidade desse resgate do ser humano: resgatar a sensibilidade para observar o interno e interligar ao externo, fazer a ponte que é um trampolim para o autoconhecimento.

Na medida em que a gente toma contato com tudo isso aqui... olha... isso nos leva para dentro da gente. Isso é tudo o que nós precisamos no momento para viver bem, o simples e o óbvio que nós perdemos de vista, que passa despercebido.

Nosso olhar está totalmente desfocado daquilo que é a nossa essência. A natureza e a arte nos trazem mais próximos à essência. Se o ser humano não contata com sua essência tudo fica frágil e frustrado, passageiro. Se não vai para a essência frustra, complica. Eu descompliquei tudo!

O pensamento de Gérson relaciona a arte com o autoconhecimento, a ampliação da consciência e assemelha-se à compreensão do mestre espiritual indiano Sri Aurobindo:

A disciplina da Arte tem em seu centro o mesmo princípio que a disciplina do Yoga. Em ambas, a meta é tornar-se mais e mais consciente; em ambas, você tem de aprender a ver e a sentir algo que está além da visão e do sentimento comum, a ir para dentro e de lá trazer coisas mais profundas. (AUROBINDO, 2002, p. 23)

Vanusa relacionou arte e natureza à sua atividade de educadora e mãe:

Se a semente não for cultivada no coração das pessoas o trabalho não tem consistência. As crianças percebem tudo isso, a curiosidade, a ligação, é verdade que elas vêem. A criança tem dentro dela espontaneamente a transdisciplinaridade, a complexidade, mas se nós não mostrarmos a elas que isso é importante, que esse

é justamente o pulo do gato, ela também vai perder isso e vai se tornar adulto como nós nos tornamos, ou seja, temos de passar a vida em busca dessa reconexão.

Nancy Unger, da mesma forma, faz referência às essências interiores, ao dizer que a crescente aridez da convivência humana resulta de um desequilíbrio, cujas raízes se situam no coração do homem, e pergunta:

O que significam a devastação das florestas, a contaminação das águas e do ar, a extinção de milhares e milhares de espécies animais, a agressão que o homem comete a seus semelhantes através da espoliação, da opressão, do etnocídio, senão o espelho externo de uma condição interior do ser humano? (UNGER, 2001, p. 47)

Voltamos a nos reunir um pouco mais tarde. Todos queriam desenhar os espécimes vegetais trazidos pelo grupo. A extração de elementos naturais de seus locais de origem gerou uma polêmica que emergiu posteriormente na oitava oficina de desenho (figura-fundo).

Aproveitamos aquele momento para produzir algumas cores com pigmentos naturais, a partir dos torrões coloridos de terra e argila, recolhidos ao longo do percurso. O preparo é tão rápido e fácil que em alguns minutos tínhamos à disposição pós vermelhos, amarelos, cinzas e rosas. Duas pessoas decidiram substituir os lápis de cor por esses pigmentos, aplicados com pincel, utilizando a técnica de aguadas e veladuras.

O grupo percebeu que as cores predominantes no cerrado são cores pastéis, tonalidades sutis de ocre, eventualmente surpreendidas por uma cor intensa, *"um vermelho que vem para arrebentar, tal como o fogo no cerrado"*, disse Rosa.

Clarisse referiu-se às flores típicas desse bioma como *"uma delicadeza maior que a delicadeza da seda, principalmente nos locais mais áridos, sem solo, onde você encontra as plantas mais resistentes e delicadas"*. Ela continuou: *"a lição da resistência vem desdobrada pela delicadeza, uma resistência que supera os ciclos da chuva e da seca, e ali está, sempre renascendo"*.

Enquanto todos enfrentavam o desafio de representar cromaticamente uma flor, folha ou haste, Clarice declarou: *"desenhar é uma prisão com asas, quem pratica sabe o sabor e a dor disso aqui!"*



Figura 70 - *Flor. Sumaya*



Figura 71 - *Flor. Sâmara.*

Passamos o resto do dia desfrutando dos sabores do fazer artístico. Além dos desenhos em cor, pesquisamos outras possibilidades de expressão. Alguém lembrou dos trabalhos de Andy Golsworthy e sugeriu que buscássemos soluções alternativas relacionadas ao conceito de arte efêmera. Olhamos então para os torrões sobre a mesa. Ali tínhamos verdadeiros *crayons* naturais, prontos para o uso.

Munidos de folhas de papel fino, saímos rapidamente em bando a pintar com terra troncos de árvores, galhos, folhas, interferindo na natureza sem intervir em seus processos orgânicos.



Figura 72 - *Interferência.* Gerson.
Foto: Sâmara Arbex



Figura 73 - *Fazer Fazendo.*
Foto: Sâmara Arbex

Lembrei-me dos *frottages* de Max Ernst, ou seja, decalques gravados diretamente sobre um objeto ou superfície. Uma outra série de experiências foi iniciada, em um curto espaço de tempo, sem planejamento nem impedimentos ao impulso criador. Havíamos nos tornado água. Sua fluidez internalizara-se em nós.



Figura 74 - *Frottage*. Dulce e Géron.
Foto: Sâmara Arbex



Figura 75 - *Frottage-flor*. Clarice.

Como atividade final fomos em busca de plasticidades engendradas pela própria natureza. Chamaram-nos a atenção a beleza da *fitotipia*, ou seja, o material orgânico depositado no chão da mata, os solos coloridos, além de uma harmoniosa composição de galhos secos feito pelo movimento das águas da chuva morro abaixo.



Figura 76 - *Pigmentos Naturais*.
Foto: Dulcinéia Schunck



Figura 77 - *Obra da Natureza*.
Foto: Dulcinéia Schunck

Paulo sintetizou nosso encontro ecológico como a "*percepção da simplicidade para a desmitificação da parafernália tecnológica*", qualificando-o como "*arte sustentável contra a ecotecnocracia*".

Sumaya encerrou o trabalho dizendo: "*a experiência foi muito produtiva. Ampliamos nossas percepções acerca da natureza e das possibilidades artísticas contemporâneas: ecologia e arte parecem compartilhar de princípios afins.*"

Minha avaliação é que as condensações estético-poéticas haviam transcendido em muito meu *programa livre*, e que minhas preocupações iniciais eram infundadas.

5.4. OFICINA 8 - ENFRENTANDO AS SOMBRAS

As técnicas de sensibilização utilizadas na oitava oficina foram: explanações preliminares; respiração e relaxamento com música; desenho de figura-fundo; depoimentos pessoais; partilha com o grupo; gravação de voz e preenchimento de questionários¹⁰⁷.

Enfrentando as Sombras encerrou esse conjunto de oficinas cujo propósito foi conjugar temas relacionados à Educação Ambiental a um treinamento básico em desenho naturalista, considerado fundamental para a formação de indivíduos que são professores, arte-educadores, formadores ambientais, entre outros profissionais que terão suas possibilidades didáticas ampliadas pela aquisição desse instrumental. O desenho passa a ser incorporado pelo indivíduo como meio de comunicação e conhecimento, capaz de tocar essências e significados nem sempre tangíveis por outras modalidades de linguagem.

Imbuída da emergência do tema *sombra*, suscitado anteriormente por Sushma, e ainda seguindo a seqüência de exercícios do método **D**, instruí o grupo acerca dos significados e técnicas do desenho figura-fundo, cuja estratégia é desenhar não o(s) objeto(s) que salta(m) aos olhos, mas o fundo que paira de maneira virtual por trás deles. Mais uma vez, os elementos naturais foram utilizados como modelos para o exercício.

Fayga Ostrower comenta o que há de interessante nessas formas virtuais: "embora não possuam existência física, possuem no entanto a realidade física de um campo. Ainda que formas virtuais, elas são ativas, articulando o espaço e qualificando-o" (OSTROWER, 1990, p. 57). Trata-se, portanto, de uma avaliação e um julgamento entre elementos que aparecem

¹⁰⁷ Esse encontro ocorreu no dia 26/04/2005, no ateliê da FAU/UnB, com 11 participantes. As mesas foram colocadas em círculo.

ativos num meio ambiente passivo. Sua inversão faz com que o aparentemente menos importante venha à tona e tome a cena. É evidente que essa prática demanda um esforço analógico do pensamento.

Após os procedimentos costumeiros envolvendo relaxamento com música e respiração, solicitei aos participantes que, ao fazerem os desenhos, mantivessem seu foco de reflexão em alguma dicotomia ou contradição relacionada a tópicos da Educação Ambiental.

Durante aproximadamente duas horas o grupo manteve-se imerso na experiência, enquanto procurei interferir o mínimo. Fiquei apreciando as inusitadas composições que iam surgindo, a maioria em branco e preto, acentuando os altos contrastes que não davam margem a tons intermediários ou transições cromáticas. De extrema simplicidade executiva, o desenho de figura-fundo costuma apresentar resultados estéticos muito interessantes. O grau de imersão dos alunos não permitiu que eu os interrompesse, até que, pouco a pouco, alguns foram concluindo suas obras. Roberta foi a primeira a falar:

Mergulhei nesta atividade - hora eu via a figura em primeiro plano, hora eu via o fundo. Minha vista parecia mergulhar na figura e entrar em outra dimensão, procurei enxergar além dos que os olhos estavam vendo. Procurar a essência das coisas, priorizar, focar. É uma atividade de concentração e incentiva a percepção dos detalhes que formam o todo, mostrando várias formas de enxergar o mesmo, sua diversidade!

Sâmara disse que a percepção visual estimulada pelo exercício *"faz muita diferença já que a criatividade depende significativamente de um novo olhar sobre tudo que já existe"*. Para ela, *"o oculto na relação homem natureza é a arrogância do ser humano perante o mais fraco, tanto que escutamos muito 'só uma folhinha não faz mal'"*, referindo-se à retirada de alguns elementos naturais na trilha feita no sítio. Ela confessou que essa atitude representa um conflito para ela e perguntou ao grupo: *"porque temos o direito de tirar alguma coisa da natureza, do seu habitat ou mesmo extirpá-la da vida? Se esta forma de pensar for mantida todos se acharão no direito de usurpar uma parte da natureza!"* Todos concordaram que Sâmara tinha razão: *"temos muita dificuldade em colocar em prática aquilo que defendemos teoricamente"*.

Rosana também se reportou à vivência no sítio: *"hoje não consegui nada de revelador. Desde a experiência do final de semana tenho me sentido inteira, muito azul, uma harmonia interna que se reflete no externo"*. Para ela, uma das sombras das práticas ambientais é a

[...] dificuldade em acolher o que o outro diz e cooperar naquilo que realmente é necessário. A imposição de nossa vontade, nossas idéias desconsiderando o outro ocorre com certa frequência. Querer ser o centro e esquecer do entorno é muito danoso para qualquer trabalho.

Isso ocorre porque nem sempre a gente faz a escuta sensível. Você chega meio dono do saber querendo ensinar o outro. Nós temos ficado muito atentos a isso, mas de vez em quando, damos uma escorregada, é assim e assim, tem de ser assim e assado. Cabe exercitar mais as dificuldades das relações humanas mesmo.

Sobre isso, René Barbier explica que:

A atitude requerida pela escuta sensível é a de uma abertura holística. Trata-se de entrar numa relação com a totalidade do outro, considerado em sua existência dinâmica. A pessoa só existe pela atualização de um corpo, de uma imaginação, de uma razão, de uma afetividade em interação permanente. A audição, o tato, o gosto, a visão e o olfato precisam ser desenvolvidos na escuta sensível. (BARBIER¹⁰⁸ in BARBOSA, 1998, p. 189-190)

Lembrando-se da primeira trilha que nos deteve pelo excesso de lama, Rosana disse, naquela ocasião, ter feito contato com o aspecto *sombra*: *"nossa resistência, não querer conhecer mais, o medo de aprofundar, o cansaço dos obstáculos que tivemos que enfrentar, tais como o arame farpado, o tronco atravessado, a lama que atolava."* Mas, continuou ela, *"ponderei que muitas vezes os obstáculos sinalizam caminhos tortuosos, que talvez seja mais sensato enveredar por outra direção."* Tanto é que *"quando optamos por uma trilha alternativa, tudo aconteceu, as idéias fluíram, as folhas coloridas, a magia... ali a gente deu uma integrada boa no grupo que estava bem aberto à experiência"*.

Voltando-se à percepção do seu processo de desenho, Paulo observou que é mais fácil perceber *"o resultado conjunto da presença dos objetos do que o resultado do conjunto de sua ausência. Dessa experiência é possível extrair a relação de causa e efeito"*. Paulo exemplificou seu *insight*, dizendo que a *"percepção dos efeitos visíveis do uso da terra costuma ser inversamente proporcional à percepção do que dela retiramos, modificamos ou acrescentamos"*. Pensando nisso, ele imaginou uma prática de Educação Ambiental na qual um grupo de alunos é levado a campo para verificar os impactos e modificações causados pela

¹⁰⁸ BARBIER, René. *A escuta sensível na abordagem transversal*. (BARBOSA, 1998, p. 168 -199)

intervenção humana, trazendo à luz, tornando figura aquilo que foi subtraído, retirado, o que as pessoas comumente não estão enxergando ou já se esqueceram.

Na medida em que a prática da figura-fundo "*retira o olhar do objeto, focalizando o que está ao seu redor*", Sumaya considerou o exercício importante "*para que as pessoas enxerguem o meio ambiente como um todo*". E continuou:

As correlações que eu fiz é que o homem ora se fixa no próprio homem, ora no meio-ambiente, não concebendo a integração entre eles. Consegui me concentrar e me entregar. Percebi que a arte abre espaços para nos integrar com a natureza, enquanto a natureza nos dá abrigo para nos entregarmos à arte: uma aponta para a outra.

Segundo Elza, a maior dificuldade das práticas pedagógicas ambientais é a "*falta de tempo das pessoas, a interrupção de atividades, as mudanças políticas*". Além dessas, "*compatibilizar os diferentes interesses, os problemas institucionais, os choques de idéias, lidar com o lado obscuro do ser humano que gera muitos atritos*".

Sushma disse que o mais difícil "*foi lidar com as proporções entre o plano de fundo e a figura manifesta, me fazendo pensar em muitas coisas: como eu tendo a carregar de intensidade o fundo e minimizar a expressão do que está mais manifesto*". Isso significa que "*em termos de intervenção no mundo a ação fica tolhida*". E continuou: "*eu estou aqui aprendendo que preciso compatibilizar mais a dimensão daquilo que subjaz oculto, o fundo, com a ação, a figura. Estou achando bom conviver com pessoas que intervêm mais diretamente, institucionalmente, por meio da ação*".

Essa maneira de trabalhar com o lado direito do cérebro ligado à observação direta das coisas está me enriquecendo nesse sentido, a gente precisa verificar o implícito naquilo que está mais óbvio. Às vezes a gente se perde pelas complicações e grandes análises de contexto, os discursos do sistema, e não consegue enxergar o que bem à nossa frente. Se falar nas sombras que turvam nossa visão e a gente passa a fazer uma análise distorcida das coisas, a fazer concessões e até mesmo desistir.

O desenho de Sushma, que dá grande destaque ao fundo colorido, representa bem sua preocupação em estar sempre excessivamente cuidadosa com a sombra, ou o que está ocorrendo por trás das aparências.



Figura 78 - *Figura-fundo*. Sushma.

Ronaldo confessou que a palavra *sustentabilidade* o incomoda:

Atrás dessa palavra existe uma concepção utilitarista da natureza, existe a questão de ver a natureza como recurso a ser utilizado, por exemplo, o 'rio': o rio é adequado à navegação, comer o peixe, inserção social, renda. Isso é sustentabilidade, esse processo é importante, mas eu não concordo com esse processo. Isso para mim é um conflito que pode me atrapalhar inclusive no meu trabalho. Eu procuro um caminho onde eu possa ir além disso.

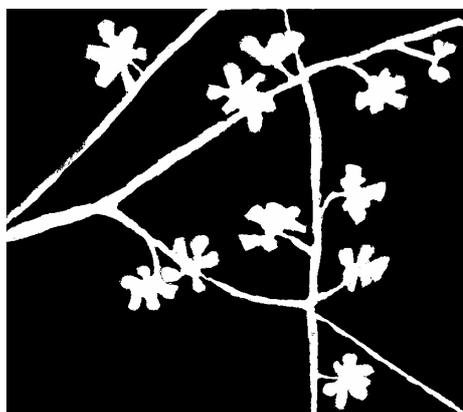


Figura 79 - *Figura-fundo*. Ronaldo.

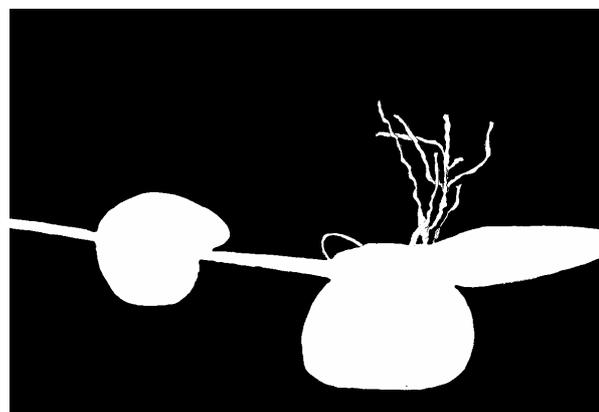


Figura 80 - *Figura-fundo*. Clarice.

Para Clarice,

A prática de figura-fundo simboliza claramente a fragilidade da consciência para as práticas ditas sustentáveis no nosso dia a dia. Você sabe que o elemento 'ar' é importante para seu meio ambiente, mas você só usa carro, exaurindo o elemento que você mais precisa em sua vida. Existe um abismo entre teoria e prática. Estamos propondo um trabalho, mas não estamos abrindo mão de todas as coisas

que geram essa crise: o consumo, o carro, o descartável, o lixo. Quem vai fazer isso? São também as gerações futuras, tão citadas no discurso sustentável?

Sobre isso, Sushma indagou: *"a gente dá ré ou atualiza essas falas dentro das nossas necessidades de hoje?"* Paulo refletiu dizendo que *"não é para dar ré, mas fazer escolhas. As mudanças de atitude são muito difíceis, são escolhas diárias permanentes. São atitudes que nós estamos querendo aprender, e querendo aprender a ensinar"*. Então ele perguntou: *"como é que se pode ensinar isso? Não é muita pretensão?"*

Vanusa ponderou: *"nossa ação é também uma prática individual que exige um contínuo trabalho consigo mesmo. São dezenas de milhares de anos de história em que se olhou para uma direção e agora precisamos olhar para outra direção. Nossos condicionamentos são muito cristalizados"*.

Sushma lembrou que *"a questão da relação com a natureza está ligada com a questão de gênero, a forma como se lida com a natureza e como se lida com o feminino, com a mulher, é uma coisa incrível a compatibilidade, é muito antigo isso"*.

Paulo referiu-se às forças que imperam no sistema e seus conflitos:

Se o institucional estivesse trabalhando a favor dessa mudança tudo iria muito mais rápido. Os interesses que estão implicados nas ações, o jogo sujo dos interesses momentâneos e pessoais em lugar dos interesses de uma comunidade, de um futuro. A pasteurização e manipulação da informação... Ao mesmo tempo em que você ensina uma coisa na escola, a criança, seja lá quem for, escuta outra coisa do pai, da televisão.

Paulo questionou: *"até que ponto a Educação Ambiental é um discurso de efeito?"* Interferi dizendo que, se levássemos em consideração o exercício de figura-fundo para chegarmos a uma resposta, imaginando que branco e preto seriam respectivamente vida e morte, é bem provável que, enquanto o branco estiver predominando, pouco do discurso será internalizado na prática. Mas que, quando o preto prevalecer no desenho-desígnio humano, aí a prática suplantar a teoria.

Lembrei-me então de dois pensamentos que abordam a interdependência entre vida e morte, um de Heráclito: "viver de morte, morrer de vida", outro de Morin: "A morte é mais forte do que a vida na irreversibilidade. A vida é mais forte do que a morte na recorrência" (MORIN, 1999, p. 35).

Ainda referindo-se à questão da teoria e prática, Sushma alertou que *"somos contraditórios por natureza. Não podemos superar a contradição, mas aprender a manejá-la melhor"*. Paulo suscitou o problema da não-participação: *"no Brasil é muito forte o problema da omissão, a transferência de responsabilidades, deixar rolar, não se sentir responsável por nada."* Ele concluiu dizendo que *"é lamentável que as instituições públicas são conduzidas politicamente apenas em termos dos interesses pessoais."*

Num diálogo de encerramento do encontro, algumas percepções foram manifestadas quase que simultaneamente pelos alunos: *"em Educação Ambiental, muitas sementes já foram lançadas"*; *"nós queremos fazer parte desse momento de florescência"*; *"sentimos muita dificuldade em ter uma reflexão crítica sobre nós mesmos, nesse processo de ver o que está oculto pela na sombra"*; *"estamos numa maré, numa onda, queremos trabalhar nisso e desenvolver nossas práticas, nosso dia a dia, mas temos muita dificuldade em ter um pensamento crítico"*. Muitos já haviam saído da sala, quando o gravador foi desligado.



Figura 81 - *Figura-fundo*. Walquíria.



Figura 82 - *Figura-fundo*. Célia.

Na semana seguinte ainda recebi um desenho de figura-fundo acompanhado de uma reflexão de Sâmara:

Quando imaginei o que fazer para representar a interação homem/natureza na técnica fundo/figura, meu objetivo era demonstrar que um e outro são partes do mesmo todo. A totalidade aqui implica a não-separação: embora haja uma autonomia, uma singularidade em cada um desses seres, há uma incompletude. A constatação de que um sem o outro fica sempre faltando um pedaço. Aquela sensação de ser inteiro, pleno, que poucas vezes experimentamos nessa dimensão, não por impossibilidade da materialidade/corporalidade, mas por pura ignorância, desconhecimento e a recusa da busca do autoconhecimento, auto-aceitação, autoperdão e auto-respeito e consqüentemente em relação ao outro, aí entendido, tudo aquilo que está além de mim



Figura 83 - *Figura*. Sâmara.



Figura 84 - *Fundo*. Sâmara.

Oito das doze oficinas práticas previstas para o curso já haviam se passado. Reservei dois encontros para retomar e ilustrar aspectos teóricos que tinham ficado pendentes, além de uma *reserva técnica* final que eu decidi deixar para a arte moderna e contemporânea, último módulo de nosso curso, em relação ao qual os alunos manifestavam grandes expectativas, movidos pelo anseio de entender melhor o que acontece hoje em termos artísticos, suas relações com o ambientalismo, questões que, até aquele momento, eram assuntos que estavam na *sombra* para mim.

Intuitivamente senti que havíamos chegado a um ponto alto de nossa viagem, certamente metade do caminho havia sido percorrido. Era tempo de olhar o horizonte, momento de respirar, descansar um pouco, parar e então descer lentamente a montanha, desfrutando calmamente das novas estações e paisagens que estavam por vir.

Mantive o cuidado para não perder de vista a idéia de uma *redescoberta* da natureza por meio da arte em cada momento do processo, em cada uma de suas etapas. As oficinas foram planejadas semana a semana, cada encontro trazendo novas demandas e soluções. As experiências foram sendo encadeadas, dessa maneira, com naturalidade e organicidade. Nada do que foi estabelecido pelo planejamento interrompeu a nossa fluidez.

Aracne! Sempre admirei a paciência dos aracnídeos, que tecem cuidadosamente sua teia. Aprender um pouco com elas, *fazer fazendo*, deixar o trabalho se converter em processo criador, de descobertas sucessivas, reestruturando a percepção e reflexão em níveis de consciência sempre mais elevados - tudo isso foi necessário para ampliar a compreensão da nossa mandala-anel de referências, proposta desde o início.

6. A SEXTA ESTAÇÃO: DIALOGANDO COM O IMAGINÁRIO

A sexta estação de nossa viagem no tempo trata da cultura medieval, quando arte e natureza eram consideradas epifanias de Deus. Embora a interação do ser humano com a natureza continuasse a ser essencialmente orgânica, significados morais, éticos e utilitários a distinguiam ideologicamente.

O retorno ao pensamento religioso trouxe profundas transformações e retrocessos na expressão artística daquele tempo, cuja função era não só servir de intermediação entre o mundo divino e o mundo dos homens, mas meio de divulgação da doutrina cristã.

Tanto na metafísica medieval quanto na mistificação da *doutrina* contemporânea de mercado, a formatação ideológica do imaginário representa um essencial meio de propaganda e comunicação dos *imprintings* culturais correntes, suscitando uma padronização, uma homogeneização e controle social. A prática proposta na oficina *Bricolagem* trata dos programas e *imprintings* culturais em vigor, digitalizados nos recortes da propaganda.

A escolha da colagem como meio de sensibilização e expressão artística foi inspirada na iconografia medieval, uma espécie de *colagem* na qual figuras e personagens físicos e metafísicos, representados sob diferentes pretextos narrativos, são mensageiros de forte conotação ideológica. A colagem atual, feita a partir de imagens impressas, papéis ou outros materiais, é uma das técnicas que a arte moderna incorporou desde o Cubismo, tendo se tornado uma estratégia recorrente da arte contemporânea¹⁰⁹.

A cultura pós-moderna não deixa de ser uma grande bricolagem, a reunião ou reinterpretação dos fragmentos de tudo o que o ser humano criou até hoje.

Em termos didáticos, a colagem é um meio de fácil fatura, que não demanda qualquer preparação técnica anterior e permite a expressão espontânea, livre ou casual de sínteses e percepções globais acerca de algum tema proposto.

¹⁰⁹ Sobre esse assunto, Lucrecia Ferrara (1986, p. 111-112) explica: "A apropriação do real contemporâneo deve formular uma metodologia da percepção que desenvolva uma síntese a partir da apreensão fragmentada da realidade [...] A proliferação das colagens leva à amplificação sintática como um traço estrutural que é como a paródia de uma combinatória. Aí, nada é respeitado: nem a distância, nem a escala dos objetos, nem a perspectiva, nem o volume. Essa desproporção é a imagem da contínua excitação óptica do receptor atacado, nos meios urbanos, pela proliferação dos signos: cartazes, manchetes, sinais de trânsito, luminosos, fotos, quadrinhos, informação, enfim. Essa inversão não é caracterizada semanticamente, mas na organização sintática dos materiais, logo, a rápida apreensão visual substitui sensorialmente as amarras lógicas, semânticas do texto. O significado não está no que se vê, mas no como se vê, similar à excitação óptica que nos impõe os meios urbanos".

6.1. UM REINO QUE NÃO É DESTE MUNDO

Se os gregos estavam em busca de um pensamento puro que pudesse conduzir à verdade, a sociedade medieval procurou elevar o coração a Deus. Foi com forte vigor que os medievais voltaram-se para *mythos*, concebendo um projeto de vida que não estava neste mundo, mas numa esfera metafísica, regida por seres imortais e perfeitos. Tal visão *metafísica* pode ser considerada como a característica dominante da Idade Média.

O retorno ao pensamento religioso¹¹⁰ foi o resultado de vários fatores em ligação. Entre eles, o fato de que as explicações oferecidas pela filosofia não supriam as necessidades espirituais do conjunto da sociedade da época. A filosofia havia se difundido entre uma aristocracia dominante para a qual os deuses já estavam superados, o que não acontecia à maioria da população.

Além disso, havia se espalhado por todo o mundo helenístico a esperança da vinda de um Messias que seria o redentor da humanidade, anunciada nos apocalipses ou revelações de inúmeros profetas:

Um homem sábio compreenderá que estou vendo profundos Mistérios do futuro. O Messias virá com a Sua sabedoria, e fará um sacrifício misterioso por todas as transgressões. As suas palavras serão como a voz dos Céus e os seus ensinamentos serão segundo a vontade de Deus. Seu eterno sol brilhará intensamente. O fogo será aceso em todos os cantos da Terra. Sobre as trevas Ele brilhará. Então as trevas terão fim. (das descobertas de Qumram: fragmento 4 Q541)¹¹¹

A passagem de Cristo e seus apóstolos por toda a Ásia Menor reverberou profundamente nos valores da época, vindo repercutir até hoje, vivamente. Seu sacrifício foi compreendido como a confirmação das escatologias proféticas, enquanto seu nascimento demarcou o início de uma nova era. Aceito por uma minoria de judeus, já que seus ensinamentos entravam em choque com as tradições rabínicas, suas palavras difundiram-se rapidamente a partir do século I d.C. pelos impérios bizantino e romano, Gália¹¹² e norte da Europa.

¹¹⁰ A racionalização humanista do pensamento grego foi um íterim entre culturas fortemente influenciadas pelo pensamento religioso: antes, as culturas mágico/mitológica/simbólicas dos povos que formaram o amálgama grego, e depois, a cultura cristã dos medievais. Portanto, o *retorno* aqui referido não diz respeito a um retorno no sentido do *cristianismo*, mas um retorno ao pensamento religioso de uma maneira geral.

¹¹¹ Transcrito por Dulcineia Schunck, a partir de gravação do programa de TV a cabo "As descobertas de Qumram: os manuscritos do Mar Morto", exibido pela *Discovery Channel*, em 25 de maio de 2004.

¹¹² Antigo país habitado pelos celtas, no território da França atual, que foi conquistado pelos romanos.

A vitória mais relevante do cristianismo foi a adesão do imperador romano Constantino I, quando a Igreja ligada ao Estado assumiu o poder supremo do Império, em 311 d.C. A partir daí, a religião cristã passou a ser a articuladora de uma nova mentalidade, formando uma vasta rede de influência cultural, cujas principais características foram a volta da idéia do Sagrado, a expressão em língua latina, a unificação do teológico ao político, o fim do pluralismo cultural, a condenação da filosofia como atividade profana, determinando "um regresso geral do *imprinting* e da normalização, que inibirão qualquer pensamento que não se inscreva no seu quadro" (MORIN, 1992, p. 49).

Enquanto o mundo helênico era politeísta e iconólatra, os primeiros cristãos eram monoteístas e iconoclastas, já que a cultura judaica rejeitava a imagem como fruição da sensibilidade e como linguagem criativa.

O dualismo platônico, recuperado pelos neoplatonistas¹¹³, emprestou ao cristianismo os argumentos filosóficos para provar a existência de Deus: o mundo das *Essências* de Platão se tornou o Reino de Deus, enquanto o mito bíblico da Queda do Éden lançou o homem no mundo das imperfeitas e provisórias *aparências sensórias*.

Seguindo o mesmo raciocínio, a dicotomia entre o mundo perfeito das essências e o mundo imperfeito da natureza recebeu novas roupagens: céu e terra, paraíso e inferno, virtude e pecado, alma e corpo. Entre eles, transitavam duas espécies de seres espirituais: anjos celestes desprovidos de sexualidade e espíritos demoníacos de vida sexual pervertida. "Quanto àqueles espíritos pagãos, que habitavam florestas, riachos, árvores, animais ou corpo das mulheres, estes se tornaram, todos, espíritos do mal, graças à influência cristã" (PARIS, 1994, p. 57).

O politeísmo helenista se desdobrou nas figuras dos santos, arcanjos, querubins e serafins que, revestidos simbolicamente de formas humanas, facilitaram a penetração do cristianismo naquelas culturas. Arnold Toynbee diz que:

O domínio da Cristandade sobre o mundo helênico não foi um milagre divino, mas uma proeza pagã; pois esta fácil conquista foi realizada por meio de uma traição ao judaísmo em seus dois preceitos cardeais, o monoteísmo e a iconoclastia, revelações supremas de Jeová. Se o judaísmo quisesse trair a confiança de Deus,

¹¹³ O neoplatonismo foi uma importante corrente filosófica que teve início no final da Antigüidade e, difundida por Santo Agostinho (354-430 d.C.), tendo exercido uma grande influência junto ao cristianismo por quase toda a Idade Média. De base dualista, não chegou a operar uma radical ruptura entre corpo e alma, já que a alma era descrita até essa fase, como uma espécie de *espírito ou sopro vital* presente em todos os seres vivos. A idéia de alma mantinha-se, portanto, conectada ao corpo físico. A ruptura radical entre alma e corpo só ocorreu no século XVII, quando tudo passou a ser explicado como processos mecânicos da grande máquina natureza: a alma era então *inoculada* por Deus na glândula pineal do corpo humano.

comprometendo-se com o politeísmo e a idolatria helenicos, poderia ter bajulado os helenos para fazê-los aceitar uma concordância nominal do judaísmo, à custa da capitulação do judaísmo ao helenismo nesses dois pontos cruciais. (TOYNBEE, 1987, p. 495)

Contornado o problema do politeísmo, mantinha-se a tensão entre idolatria e iconoclastia. O texto bíblico dizia "Não tomarás nenhuma imagem gravada, ou qualquer semelhança do que está acima do Céu ou que está embaixo da terra ou do que está na água sob a terra [...] não te inclinarás perante elas nem as servirás" (ÊXODO, 20, 4-5).

O conflito iconofilia-iconofobia persiste até hoje como um fenômeno de raízes imemoriais. Um fato recente envolvendo um pastor da Igreja do Reino de Deus, Sérgio Von Helde, ilustra bem essa milenar querela:

Posicionando-se contra a adoração de imagens, em 12 de outubro de 1995, justamente no dia consagrado a Nossa Senhora Aparecida, o religioso deu vários socos e vários chutes na imagem da santa. Como se não bastasse, chamou-a de *boneco desgraçado*. O *ataque* foi veiculado em programas de televisão da Rede Record. A revolta popular foi tão grande e as manifestações de desagravo tão pungentes, que o pastor teve que ser exilado imediatamente, transferindo-se, às pressas, para outro país. Mesmo assim, a situação só começou a se acalmar quando o bispo Edir Macedo, patrono da Igreja Universal, veio a público pedir desculpas. (MELLO, 2004, p. 65)

Do outro lado do mundo, fanáticos talibãs deram fim à pétreia existência das estátuas seculares que haviam sobrevivido ao tempo. Os dois grandes Budas de Bamiyan, de 53 e 38 metros de altura respectivamente, eram famosos em todo o Oriente, tendo influenciado os desenvolvimentos estilísticos da escultura budista¹¹⁴. Por ter posto fim a uma das maravilhas do mundo antigo, sua bárbara destruição causou uma comoção planetária.

Por trás da polêmica que versa sobre a adoração ou repúdio à imagem, paira um conflito humano arquetipal: acolher ou negar a própria corporeidade, já que as imperfeições e *vícios* da carne são incompatíveis ao ideal de perfeição que o ser humano sempre almejou. Na sociedade medieval, todos os esforços eram canalizados para o aperfeiçoamento da alma. Para isso, o corpo tinha que ser sublimado, até mesmo castigado, já que este representava um obstáculo para o estabelecimento de uma experiência direta com Deus.

¹¹⁴ Realizadas nos séculos IV e III d.C., respectivamente (sobre isso, ver www.elmundoarte.com).

Joseph Campbell explica que a condenação do corpo carrega em sua esteira a negação *do corpo* da natureza, associado à mulher, à procriação, aos desejos e tentações, denotando, sob esse aspecto, interações de cunho moralista em relação à natureza, já que, pela visão bíblica, a natureza "é corrupta, o sexo em si é corrupto, e a fêmea, como epítome do sexo, é um ser corruptor" (CAMPBELL, 1992, p. 49).

A concepção cristã de auto-aniquilamento da mulher orientava que esta devia se manter em silêncio, em total submissão: "não permito a ela que ensine (nada), nem que tenha autoridade sobre o homem, mas (sim) que permaneça em silêncio" (ST. PAUL¹¹⁵ apud PARIS, 1994, p. 59).

Visões de mundo completamente diferentes são formadas de acordo com a noção que se tem da natureza: como divindade ou como uma instância decaída. Joseph Campbell (1992, p. 25) diz que quando a natureza é encarada como um mal, "você não se põe em acordo com ela, mas a controla, ou tenta controlar, daí a tensão, a ansiedade, a devastação das florestas, a aniquilação dos povos nativos. A ênfase nisso nos separa da natureza".

A negação da natureza ou a parcial compreensão de sua complexidade acaba sempre por evocar dualidades aparentemente inconciliáveis: sobrenatural e natural, transcendência e imanência, bem e mal. Campbell explica que a idéia do sobrenatural, como algo além e acima do natural, imposta como uma lei inescapável, acabou por transformar o mundo medieval em uma terra "onde as pessoas vivem uma vida inautêntica, jamais fazendo aquilo que verdadeiramente desejariam fazer, porque as leis sobrenaturais impõem a elas viverem sob o comando dos clérigos [...] Isto é morticínio" (*Ibidem*, p. 105).

É importante ressaltar que as interações que a sociedade medieval mantinha com a natureza não ocorriam apenas no âmbito da moral. Pelo contrário, organicidade, ética e utilitarismo também faziam parte de seu cenário, formado por influências culturais tão diversas.

A noção de organicidade teve sua principal raiz nos povos europeus não-romanos, os bárbaros ou pagãos que, vivendo comunitariamente em vilarejos e comunidades agrícolas, experienciavam a natureza em termos de suas relações orgânicas "caracterizadas pela interdependência dos fenômenos espirituais e materiais e pela subordinação das necessidades individuais às da comunidade" (CAPRA, 1986, p. 49).

A visão de natureza como organismo vivo e mãe nutriente, conduzia a um comportamento ecológico, um limite ético para a ação humana, já que "não se mata facilmente uma mãe, perfurando suas entranhas em busca de ouro ou mutilando seu corpo [...] enquanto a

terra fosse considerada viva e sensível, seria uma violação do comportamento ético humano levar a efeito atos destrutivos contra ela" (MERCHANT¹¹⁶ apud CAPRA, 1986, p. 56).

A ciência medieval, por sua vez, era realizada para uma *maior glória de Deus*. Baseada na razão e na fé, sua principal finalidade era compreender o significado das coisas e não exercer o controle: "Os cientistas medievais, investigando os desígnios subjacentes nos vários fenômenos naturais, consideravam do mais alto significado as questões referentes a Deus, à alma humana e à ética" (*Ibidem*, p. 49).

Mesmo assim, as milenares práticas utilitaristas continuavam a ocorrer. Pouco se sabia acerca das interdependências e dinâmicas que ocorrem no mundo natural, até porque ao longo das eras de agricultura tradicional "as espontaneidades eco-reorganizadoras naturais amorteceram e integraram muitas perturbações provenientes das intervenções antropossociais" (MORIN, 1999, p. 70-71)¹¹⁷.

Um fator cultural decisivo é que os textos bíblicos avalizavam o ser humano a dispôr livremente da natureza. Segundo o Velho Testamento, os recursos naturais eram bens de livre apropriação, disponibilizados inesgotavelmente por Deus aos seus filhos diletos que, por habitarem a Terra, ocupavam o centro do universo¹¹⁸.

E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme à nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado; e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra [...] (GÊNESIS 1, 26)

E Deus os abençoou, e Deus lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra, e sujeitai-a; e dominai sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre todo o animal que se move sobre a terra. (GÊNESIS 1, 28)

Tais crenças, embora não mais plausíveis na atualidade, pelo simples fato que as proporções entre seres humanos e recursos naturais se inverteram radicalmente, continuam a exercer seu domínio em níveis muito profundos da psique humana, influenciando fortemente a sociedade em seus modos de compreensão e ação vigentes.

¹¹⁵ St. PAUL, *First Epistle to Timothy*, 2:11.

¹¹⁶ MERCHANT, Carolyn. *The death of nature*. Harper & Row, Nova York, 1980, p. 3.

¹¹⁷ Com o esfacelamento do Império Romano, as comunidades citadinas voltaram ao campo para viver *na e da* natureza. Os meios urbanos se esvaziaram e as florestas se refizeram ao longo de mil anos. Porém, a economia de subsistência dos feudos esgotava as terras pelo fato da agricultura reincidir sempre nas mesmas áreas de plantio. Tal fato, somado à produção agrícola insuficiente, trouxe graves conseqüências sociais. Isso fez com que grandes contingentes europeus se deslocassem para as colônias, cujos projetos foram iniciados a partir de 1400. No Brasil, por exemplo, em um século o litoral foi todo colonizado.

¹¹⁸ Segundo a tese geocêntrica bíblica, reafirmada pelo astrônomo e geógrafo grego Cláudio Ptolemeu (século II d.C.).

Crença ou programa¹¹⁹: evocar Deus e os textos sagrados para justificar ações inadequadas ou transferir responsabilidades é um condicionamento fortemente enraizado na sociedade, de uma maneira geral.

Embora a desconfiança iconoclasta¹²⁰ tenha tentado impôr seu domínio, a implantação dos novos programas cristãos exigiu novas estratégias. Quando o imperador Constantino I estabeleceu a Igreja como poder supremo a grande maioria de seus membros não sabia ler nem escrever. Toda a relação com a arte teve que ser reexaminada. A utilização da imagem como instrumento de ensino e propagação doutrinária tornou-se então uma estratégia imprescindível, possibilitando, assim, a vitória definitiva da cristandade no mundo helênico¹²¹.

O imaginário coletivo passou a ser orientado em termos de mundos e entidades metafísicas, moradas de luz e paraísos celestiais¹²², talvez como uma forma de compensação psicossocial para as difíceis condições de vida, marcadas por migrações, guerras, invasões e instabilidades de todas as ordens.

Imagem e palavra não foram estratégias isoladas: a elas somavam-se a construção do cenário sagrado, a teatralização e vestimentas ritualísticas, entre outros elementos capazes de estabelecer simbolicamente a *comunicação* entre o mundo humano e o Reino de Deus.

A arte medieval foi uma estratégia mutante, de muitos rostos e substâncias, na qual diferentes expressões nasceram, renasceram e se mesclaram. Isso porque o fenômeno medieval estendeu-se por um período aproximado de mil anos, tendo se desenvolvido a partir de diferentes raízes culturais. Tal fato exige que não seja considerada uma única Idade Média, mas várias, compreendidas entre as últimas crises do domínio romano e as primeiras do mercantilismo renascentista¹²³.

Com o fim do Império Romano, as artes clássicas e a tradição artística greco-romana entraram em decadência. Suas conquistas técnicas, assim como grande parte da transmissão do

¹¹⁹ A respeito dos padrões internalizados subjetiva e coletivamente, Edgar Morin (1999) esclarece que os mesmos são de dois tipos: os *programas* que não improvisam nem inovam, só podem ser detidos ou substituídos por outros programas ou estratégias; estabelecem fracas interações com os acontecimentos aleatórios; não utilizam ou utilizam fracamente a eventualidade; necessitam de controle; são repetitivos, rotineiros e fixos; são modelos de comportamento. Antagônica e complementar é a noção de *estratégia*. Estratégia é a capacidade de enfrentar o novo, o imprevisível. Utiliza o risco e a adversidade para alcançar seus fins: é a aptidão inventiva em ação.

¹²⁰ Hauser (1982) esclarece que o iconoclastismo perseguiu unicamente a arte de cunho religioso.

¹²¹ Posteriormente, a necessidade desse meio de comunicação foi reafirmada pelo papa Gregório Magno, no final do século VI, responsável pelo importante mas questionável argumento em favor da arte enunciado até então: "A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler" (GOMBRICH, 1999, p. 135).

¹²² Na cartografia medieval, a cidade de Jerusalém ocupava o centro dos mapas e o paraíso localizava-se em seus pontos mais altos.

¹²³ Três grandes períodos podem ser considerados: a economia natural da primitiva Idade Média, a cavalaria galante da alta Idade Média e a cultura burguesa da última parte da Idade Média. Sobre isso, ver Hauser (1982, p. 181-353).

fazer que ocorria entre mestres e discípulos, se perderam. Os modos de trazer a própria natureza para dentro da obra artística, como processo de construção do natural, foram negados, visto que a sensualidade grega não cabia nos padrões medievais. Não havia um interesse específico pela pesquisa da forma em si mesma, mas pelo que ela poderia representar em termos da narrativa bíblica.

Uma simplicidade de meios figurativos foi a marca das primeiras fases da arte primitiva cristã, caracterizada pela simbolização estilizada, pela busca de clareza informativa, pelo distanciamento em relação ao naturalismo, traduzido em termos da renúncia à profundidade espacial, do tratamento arbitrário das proporções do corpo, da ausência de volumes e sombras e da economia de meios.

[...] as formas que os artistas usaram nessa nova tentativa não eram as formas simples da arte primitiva, mas aquelas desenvolvidas da pintura grega. Assim, a arte cristã da Idade Média tornou-se uma curiosa mistura de processos primitivos e métodos refinados. O poder de observação da natureza, a cujo despertar assistimos na Grécia por volta de 500 a.C., voltou a adormecer cerca de 500 d.C. Os artistas deixaram de cotejar suas formas com a realidade. (GOMBRICH, 1999, p. 136)

Mais importante que a forma, era a idéia que lhe dava significado: "a natureza deformava-se por causa da emergência de um mundo transcendente" (HAUSER, 1982, p. 264).

A cultura feudal, que é essencialmente antiindividualista, favorece o que é geral e homogêneo, tanto na arte como em outros campos, e luta por uma representação do mundo em que tudo é estereotipado, tanto as fisionomias como as roupagens, tanto as mãos que gesticulam como as pequenas árvores desenhadas como ramos de palmeira e as montanhas hirtas e agudas como se fossem de lata" (*Ibidem*, p. 260).

A tendência à frontalidade, solenidade e hierarquia era característica da arte bizantina desenvolvida no Oriente grego, especialmente em Constantinopla¹²⁴. Na representação de personalidades oficiais, que exigiam a máxima reverência do povo, o resultado final "devia ser a expressão de uma autoridade absoluta, de uma grandeza sobre-humana e de uma inacessibilidade mística" (*Ibidem*, p. 196). Tal como ocorrera no Egito, as figuras humanas eram divinizadas, e o recurso à frontalidade consubstanciava uma estratégia psicológica, cujo propósito era induzir a adoração dos personagens representados.

¹²⁴ Capital do Império Romano do Oriente, tornou-se uma referência cultural e econômica para toda a Idade Média.



Figura 85 - *Justiniano e sua corte*. Mosaico de San Vitale de Ravena
Fonte: www.imperiobizantino.com/obras_de_arte

No lado ocidental do império romano, a atividade artística foi a expressão de um caldeamento das artes romana, bizantina e germânica¹²⁵, entre os séculos VI a XI d.C.

Os povos germânicos haviam desenvolvido uma arte não figurativa, ornamental, com seus padrões geométricos e arabescos, provinda da tradição de seus hábeis joalheiros. A pintura religiosa que passou a ser realizada por eles, mantinha uma grande distância da natureza: "Não só os ornamentos não figurativos, não só as plantas e os animais, mas também as formas humanas passam a ser caligrafia pura e perdem todo o traço de substância corporal e orgânica" (HAUSER, 1982, p. 213).



Figura 86 - *Fíbula*. Arte lombarda.
Fonte: Enciclopédia Multimídia da Arte Universal
Alpha Betum.



Figura 87 - *Placa de bronze dourado*. Arte viking
Fonte: Enciclopédia Multimídia da Arte Universal
Alpha Betum.

¹²⁵ tribos teutônicas, godos, vândalos, saxões, suevos e vikings

A história da arte medieval foi pontuada por pequenos *renascimentos*, revelando que as realizações do período clássico não estavam totalmente perdidas. O mais importante deles foi o renascimento carolíngio, ocorrido durante o século VIII d.C. Por manifestar um grande interesse pelas artes, cultura e literatura, o imperador Carlos Magno fez reviver em sua corte os ideais da Antigüidade, promovendo a primeira reassimilação inovadora da cultura clássica.

Nesse ínterim, o estilo ornamental plano foi substituído pela representação do espaço tridimensional e pela reintrodução das formas humanas naturalistas.

Pela primeira vez, a antigüidade clássica torna-se uma experiência cultural, a que se liga à consciência de se ter redescoberto, de fato, de se ter readquirido alguma coisa que se perdera. Esta experiência indica o nascimento do homem no Ocidente, visto que não é a posse, mas a luta para a posse da cultura clássica, a característica que a distingue. (HAUSER, 1992, p. 223-224)

As manifestações da arte medieval convergiam para a temática do sagrado. A imagem de Cristo e as passagens de sua vida eram os temas preferidos das pinturas que, junto com as imagens miraculosas de santos, constituíam motivos de fama e fonte de riqueza para os mosteiros, que se transformavam em lugares de peregrinação dos fiéis, em busca de milagres.

Não só a pintura, mas toda a estatuária, arquitetura e produção manuscrita de cunho religioso, circunscreviam um sistema publicitário complexo, cujo principal compromisso era propagar e fortalecer a fé cristã. Imitar a natureza - a grande epifania de Deus - correspondia a rezar, segundo afirma Bayer (1979). A arte consubstanciava assim mais uma epifania, segunda em grau de importância:

Huges de Saint-Victor (1096-1141), no *Didascalion*, distingue três gêneros de criação: a criação de Deus, da natureza, do *artiflex*, que é a do artesão ou do artista. Estes três gêneros de criação emanam da criação divina; daí passa-se à criação da natureza, e daqui à criação do artista. Esta teoria da emanção foi retomada por S. Tomás: 'A obra de arte, escreve, tem por base a natureza e esta última a criação divina.'¹²⁶ [...] A arte é uma criação consciente conduzida a bom fim pelo livre arbítrio do artista; o artesão aproxima-se portanto de Deus, *artiflex* supremo [...] O artista é de alguma maneira o intérprete e o arauto da natureza. No momento em que cria e em que o seu arbítrio parece agir, são as forças misteriosas da natureza que agem e criam. Trata-se portanto de imitar a natureza: *imitanda natura*. (*Ibidem*, p. 93)

Imitanda natura para o *artiflex* não significava reproduzir ou representar fielmente a natureza. Imitar a natureza significava continuá-la em sua tarefa, imitando sua atividade

¹²⁶ O autor refere-se à *Suma*, I, 14, 8. (nota minha)

criativa e não sua obra. Os artistas eram, portanto, considerados um canal de mediação e criação entre a realidade concreta e o território dos fenômenos metafísicos, a tal ponto que se podia ler nos estatutos da corporação dos pintores de Siena, em 1357: "nós somos, pela graça de Deus, manifestantes aos homens rudes que não têm letras, das coisas miraculosas operadas pela virtude e em virtude da santa fé" (CONTI¹²⁷ apud RIBEIRO, 1997, p. 83).

A possibilidade de o artista construir ou reconstruir a obra divina, redimindo-se, nesse exercício, de parte de seu pecado original, garantia uma respeitabilidade própria ao pensamento cristão. Por serem intérpretes e arautos das revelações divinas, "nada mais natural que a arte se revestisse, aos olhos da religiosidade cristã, de um caráter miraculoso, objeto de maravilha e atenção" (RIBEIRO, 1997, p. 84).

O trabalho do artista era realizado não só em formatos de pinturas e murais, mas também em pequenas iluminuras, desenhos ou pinturas multicoloridas feitas à mão, que ilustravam os manuscritos produzidos pela Igreja. Os mosteiros mantinham suas bibliotecas e oficinas de copistas que produziam esses objetos facilmente transportáveis.

A pintura medieval era eminentemente plana e bidimensional: seus ideogramas narrativos recorriam à largura e altura¹²⁸. Múltiplos episódios ocorridos em tempos e lugares distintos participavam simultaneamente de uma mesma cena pictórica. O posicionamento espacial entre as figuras retratadas obedecia à hierarquia estabelecida pela Igreja: Cristo e a Virgem eram mostrados em uma escala maior que a dos anjos, santos e simples mortais numa escala descendente.



Figura 88 - *A virgem e o menino com santos*. Duccio di Buoninsegna.
Fonte: www.franciscanos.org/oracion

¹²⁷ CONTI, Alessandro. "L'Evoluzione del Artista, Storia dell'arte italiana". Turim, Ed. Giulio Einaudi, 1969, vol. II, p. 208.

A ausência da representação tridimensional do espaço significou, em termos existenciais, a ausência do ponto de vista humano, a negação da materialidade, sobretudo a negação de uma atitude racionalista ante a materialização. O desenho em perspectiva "não se coadunava à noção de primazia do espírito onde a matéria era considerada perecível e, principalmente, desprezível, e onde ao espiritual, exclusivamente, cabiam as qualificações positivas e válidas da vida" (OSTROWER, 1987, p. 106).

À medida que a igreja militante foi se consolidando, a tensão exercida sobre os canais de expressão e comunicação tornou-se menor. A partir do século XII houve uma gradual volta ao naturalismo, nas ciências e na arte.

Isso se deveu em parte aos árabes, que haviam mantido viva a tradição aristotélica por toda a Idade Média, cujos escritos foram traduzidos do árabe e do grego para o latim, despertando novamente o interesse pelas ciências naturais. Sua arquitetura, implantada no sul da Espanha, alguns séculos antes, contribuiu para reforçar a associação entre construção e natureza, e propor espaços de contemplação, repouso e vivificação, vindo a influenciar a mais importante revolução artística ocorrida nessa fase: a arquitetura gótica.

A concepção do espaço gótico foi possível com a descoberta dos arcos transversais para abobadar uma igreja. Os enchimentos de pedra não eram mais necessários, deixando os vãos entre os arcos livres para a colocação de grandes planos de vidros transparentes e coloridos.

As formas verticais dos templos sinalizavam o desejo de ligação entre os mundos sagrado e profano, as cúpulas eram uma alusão à abóbada celestial, enquanto os espaços internos procuravam oferecer a sensação de aconchego e proteção espiritual.

Essa nova possibilidade construtiva cumpria a finalidade de criar uma atmosfera de elevação espiritual, encantamento e beleza, na qual o espírito pudesse ser tocado e enaltecido: "Os fiéis que se entregavam à contemplação de tanta beleza podiam sentir que estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino afastado do alcance da matéria" (GOMBRICH, 1999, p. 189).

Os pintores e escultores assumiram gradualmente uma atitude naturalista, buscando retratar as emoções, o individual e o característico em suas obras. As figuras humanas passaram então a ser pintadas a partir da observação de modelos vivos, enquanto os rostos foram expressando cada vez mais personalidade.

O retorno ao naturalismo artístico, que veio a se consolidar posteriormente no Renascimento, foi antecipado por Giotto di Bondone (1267-1337), pintor florentino

¹²⁸ com exceção da pintura carolíngia

considerado o primeiro mestre do naturalismo na Itália. Giotto recorreu à arte de criar a ilusão de profundidade com o intuito de demonstrar a história sagrada como se ela estivesse acontecendo efetivamente diante dos olhos dos fiéis, atendendo assim à demanda dos padres, que orientavam as pessoas a visualizar mentalmente as cenas enquanto liam a Bíblia.



Figura 89 - *A manhã de Cristo* (afresco). Giotto di Bondone.
Fonte: www.artofcolour.com/fresco

As mudanças na representação artística ocorreram em paralelo às profundas mudanças sociais que estavam em marcha naquele momento, tais como a reorganização da vida urbana, a passagem de uma economia de troca para uma economia monetária, o fortalecimento do espírito individualista e o gradual enfraquecimento do monopólio cultural da Igreja.

A sensualidade reprimida explodiu com redobrada força, dominando os costumes, inclusive o clero. Somada ao sentimento de fraternidade que se ampliava, a idéia do *amor romântico* foi expresso na lírica trovadoresca, como um protesto contra "a violação, sobrenaturalmente justificada, da alegria de viver" (CAMPBELL, 1992, p. 105). O elemento feminino valorizado pelos poetas correspondeu à reafirmação da corporeidade, e a metafísica do amor reservado a Deus passou então a ser transferida à idealizada dama:

[...] é por volta do século XI que tem início a poesia dos trovadores provençais, seguida pelos romances cavaleirescos do ciclo bretão e pela poesia dos stilnovistas italianos. Em todos estes textos, desenvolve-se uma imagem particular da mulher,

como objeto de amor casto e sublimado, desejada, mas inatingível, e muitas vezes desejada por ser inatingível. (ECO, 2004, p. 161)

O feminino exaltado e revestido de sensualidade foi simultâneo ao reestabelecimento das interações sentimentais do ser humano em relação à natureza:

O homem já não procura a natureza apenas pelas suas analogias com uma realidade sobrenatural, mas antes pelos traços da sua própria personalidade e reflexos dos seus próprios sentimentos. Um prado em flor, um regato gelado, a Primavera e o Outono, a manhã e a tarde são considerados como estádios na peregrinação da alma; no entanto, apesar deste sentimento de correspondência, falta ainda o relacionamento do indivíduo com a natureza; as imagens tiradas da natureza são feitas por modelos rigidamente convencionais, faltando-lhes variedade pessoal e vida interior [...] É, contudo, digno de nota que a natureza se tenha tornado um objeto de interesse e que apareça como qualquer coisa digna de ser descrita. (HAUSER, 1992, p. 315)

Na Idade Média, os sentimentos românticos que viam a natureza de maneira idílica não chegaram a representar um valor absoluto como o era na antiguidade clássica, mas foram suficientes para despertar o interesse dos artistas a ponto de fazer com que a natureza fosse estudada e representada por sua própria causa:

Uma grande transição no espírito europeu, do reino de Deus para a Natureza, das coisas mais afastadas para as coisas familiares, dos tremendos mistérios escatológicos para os mais inofensivos segredos do mundo das criaturas, ostenta-se aqui numa forma mais impressionante do que na poesia típica da época. Na arte visual, verifica-se, muito cedo, que o interesse do artista está prestes a abandonar os grandes símbolos e as concatenações metafísicas para representar o imediatamente experimentado, o sensível e o particular. A vida orgânica, que depois do fim do mundo antigo perdera todo o significado e valor, é uma vez mais homenageada e as coisas individuais da realidade experimental são, daqui em diante, tornadas objetos de arte, sem se necessitar de qualquer justificação sobrenatural ou do outro mundo. (*Ibidem*, p. 313-314)

O poder dos *imprintings* culturais e sua influência social presente na arte medieval suscita indagações a respeito das mistificações atuais. Até que ponto os valores impostos socialmente são seguidos e perpetuados? Como é possível perceber as sobredeterminações culturais atuantes em cada contexto cultural e histórico? A quem tais modelos estão servindo?

Do ponto de vista de uma leitura da realidade, é provável que o iconoclastismo judaico tivesse razão: à medida que se focaliza o imaginário em mundos idealizados, o senso de realidade se perde. Confunde-se o mapa com o território. Mas, ao mesmo tempo, "a imagem ajuda a nos identificar com a força simbolizada" (CAMPBELL, 1992, p. 33). As imagens identificam forças. Por meio delas, é possível identificar poderes.

A questão não é se as imagens são mais ou menos válidas como forma de conhecimento ou comunicação. Comunicação é poder. Mas há um problema ético: qual é o jogo de interesses que está por trás das linguagens, sejam imagens ou palavras? Quais são as rodas que fazem mover as representações de mundo e natureza?

Sob as mais diferentes sobredeterminações culturais, depreende-se que a necessidade de cultivar idealismos e ídolos é arquetípica e visceral no ser humano. No impulso à idealização há uma auto-idealização subjacente, um caminhar em direção a um *eu* idealizado.

As culturas de massas sempre souberam explorar esse filão, seja por meio de suas instituições religiosas, seja pelas indústrias fonográficas, cinematográficas e publicitárias.

Nesse ponto, a cultura medieval e a cultura contemporânea apresentam um paralelo digno de nota: antes mercado de almas, agora mercado de almas e corpos; antes ídolos desencarnados, agora mitos que cantam, dançam e portam trajes; antes milagres de Cristo, agora milagres do *marketing*; antes implantes de auréolas e asas de anjo, agora próteses de silicone. Mudam os significantes, mantêm-se os significados! Nesse *paralelo* é que a experiência prática foi inspirada.

6.2. OFICINA 9 - BRICOLAGEM

As técnicas de sensibilização utilizadas na nona imersão arqueológica foram: aula teórica e projeção de *slides*, distribuição de textos sintéticos sobre os temas abordados, meditação *guimerish*, colagem feita a partir de recortes de revistas, depoimentos compartilhados pelo grupo, gravação de voz e preenchimento de questionários¹²⁹.

A contextualização teórica e a apreciação de reproduções da arte medieval formaram a base da nossa reflexão, cujos pontos de destaque foram: as interações orgânicas, utilitaristas, éticas e morais da natureza na visão dualista cristã; a negação da corporeidade; a arte como

¹²⁹ Essa oficina aconteceu em 03/05/2005, no ateliê da FAU/UnB, com a participação de 13 pessoas. As mesas de trabalho foram dispostas em círculo.

uma modalidade de *colagem* de teor doutrinário; a origem poética do pensamento romântico; a associação mulher-natureza na cultura medieval.

Finalizada a apresentação, o grupo procurou identificar correlações entre os diversos aspectos da cultura medieval e o *programa* civilizatório contemporâneo, no que tange à exploração da natureza, os problemas ambientais e sua relação com a Educação Ambiental. Para isso, dois textos foram distribuídos aos participantes: um sobre a conjuntura medieval e outro sobre problemas ambientais da atualidade¹³⁰.

Considerei pertinente experimentar a técnica de meditação ativa *guimerish* para descontrair o trabalho, um tanto tenso por sua densidade temática. Solicitei à Sushma, psicoterapeuta de grupo, que conduzisse a prática, já aplicada por ela em outras ocasiões.

O *guimerish*, que demanda em média, dez minutos, enfoca os sons da fala e se constitui de duas fases. Ao contrário da fala comedida e bem engendrada do intelecto, trata-se da fala que subjaz como ruído, sons quase instintivos, comumente não expressidos. Na primeira fase do *guimerish*, as pessoas foram estimuladas a um transbordamento de falas e línguas estranhas que cada participante foi deixando escapar de maneira apressada e caótica. Caras e bocas, expressões caricaturizadas, gestos incluindo movimentos em todo o corpo, por minutos de catarse - um esvaziamento mental e emocional. A segunda etapa ocorreu em silêncio: observar os pensamentos de fundo vagando na tela mental. Observação interior. Pausa.

Passamos, então, à prática central da oficina. Como relacionar arte medieval, uma espécie de *colagem* em que são repassados mensagens e ensinamentos organizados por meio de imagens, à nossa cultura de massa?

Considerei que a colagem, tão recorrente na arte moderna e contemporânea, seria o modo adequado para estimular sínteses, percepções globais, analogias, metáforas poéticas e leituras críticas de contexto. É um exercício que favorece sua aplicação em oficinas, pela facilidade de execução, pela economia de meios e capacidade de transmitir conteúdos. Além disso, joga com a espontaneidade de figuras, frases, letras, escolhidas ao acaso ou não, compostas com certo grau de liberdade, mas atendendo a pressupostos compositivos e comunicacionais.

Orientei os alunos para que, à medida que fossem folheando as páginas das revistas, destacassem ou recortassem as imagens que lhes chamassem mais a atenção, seja pelo potencial estético ou pela capacidade de suscitar a reflexão crítica.

¹³⁰ Extraído de trabalho de minha autoria, apresentado na disciplina de Gestão Ambiental, ministrada pela prof. Maria Augusta Burztyń, no segundo semestre de 2004, no Centro de Desenvolvimento Sustentável/Unb.

Por seu imediatismo técnico de recriação a partir de elementos pré-existentes, a experiência da colagem proporcionou uma atividade participativa em que o grupo discutiu e trocou experiências em todas as etapas do trabalho: *folhear procurar encontrar recortar dispôr os recortes colar mostrar trocar*, montando um rápido banco de imagens.

Conscientes de nossos objetivos artísticos, naquele momento notamos o quanto a mídia do consumo impressa naquelas revistas desviava-nos o tempo todo do exercício proposto. E mais, como a invocação à imagem no *marketing* tornou-se a grande estratégia de nosso modelo cultural - uma forma de "enfeitiçamento", que resulta da ligação entre a imagem, o imaginário, a magia e os ritos da cultura de massas (MORIN, 1973, p. 98).

A maioria das imagens selecionadas pelos participantes estava ligada à venda de um produto. Refletimos a respeito dos desejos e apropriações, mitos e padrões sociais de consumo, circulação de mercadoria e matérias-primas, o acúmulo do descartável, tudo isso formando uma rede complexa que se realiza na exploração da natureza, como se ela fosse uma fonte inesgotável de recursos.

Os temas abordados nas colagens giraram em torno de questões como desigualdade social, dominação de gênero, relação entre ambientalismo e feminismo. Tais temas suscitaram o interesse do grupo, já que sua maioria era formada por mulheres. São mães, filhas, esposas, donas de casa e profissionais que exercem uma verdadeira teia complexa e cotidiana de atribuições sociais e familiares.

Aos poucos, os participantes foram finalizando suas colagens.

Rosana disse que o exercício levou-a a "*repensar o universo feminino*". O fato que mais lhe chamou a atenção foi que "*quando a mulher volta a ser mais bem guardada e valorizada no final da Idade Média, há um retorno também para a natureza*", fato esse recorrente na atualidade já que "*o movimento ambientalista começa a surgir justamente no momento em que o feminismo inicia sua luta*".

Neste universo, dominado pelo homem, a mulher se impõe, ela vai num crescente. E hoje temos o que temos: a mulher ocupando um espaço maior. Mas o universo feminino muito fragmentado, exaurido, ao ponto da mulher não perceber internamente qual é o seu lugar verdadeiro.

Muitos distúrbios psíquicos advindos daí e a família desestruturada. Isso acontece também no ambientalismo, nunca se falou tanto em preservação, mas nunca se destruiu tanto.

Na colagem, eu trouxe alguns elementos que são do universo feminino: o contorcionismo pela forma, um padrão exigido que está fora da mulher. Um olhar

deturpado para o belo, uma natureza que não é natural, a natureza idealizada mais uma vez, a química no corpo.

No centro eu coloquei uma figura de Leonardo da Vinci representando como a mulher era vista na Idade Média: pecaminosa, corrupta, menor. Eu coloquei sapatos vermelhos para criticar um pouco o conto dos sapatos vermelhos e fazer um paralelo com o consumismo, porque a sedução do consumismo e da tecnologia inventando coisas seduz o homem, a mulher e a criança.

O sapato vermelho simboliza tudo aquilo que mexe com a gente a ponto de ficarmos alucinados e, por meio de imagens e propagandas, a gente consome e consome, através dessas bocas gulosas enlouquecidas, loucas para consumir.

E esse contorcionismo para dar conta de tudo o que a mulher deve dar conta, todos os universos coexistindo dentro de si, ser mãe, amiga, mulher, ser filha, ser provedora, educadora, amante, dona de casa, e competir com o homem em pé de igualdade [...] Nisso tudo, não há espaço para o amor. O amor se perde [...] A mulher se projetou, ela é visível, mas perdeu muito de sua essência, sua vida interior é caótica. Ela tenta se recompôr, por meio da arte, das práticas milenares de meditação, da yoga [...] mas o que seria mais natural era buscar a mandala da vida já que a mulher é a terra do meio, a genitora, o rio [...]



Figura 90 - Contorcionismos. Rosana.

Célia disse que "o homem, quando mata a natureza, mata sua própria essência".

Coloco na minha colagem a figura de dois homens pequeninos diante da magnitude da natureza, sobrepondo todos os outros, pois acredito que se houver vontade tudo é possível, pois a vida depende do nosso querer. O tempo passa e o homem continua usando a informação, conforme o seu interesse ou necessidade. A maioria das pessoas não se preocupa com verdades ou mentiras. Ouvem apenas aquilo que lhes convêm [...] O homem vive em conflito permanente com Deus, pois se ele é sua

Ronaldo comentou que o exercício despertou seu lado mais crítico, "*meu lado marxista dos anos 80*":

Hoje eu recuperei um pouco dessa coisa que está guardada há vinte anos. Me doe um pouco, me deu um mal-estar, de imaginar que, de vinte anos para cá, a coisa piorou mais e mais ainda. Trouxe de novo o historiador e colocou de lado o educador ambiental.

Para mim, foi uma experiência fantástica, pois me dei conta de que passei por um processo de amadurecimento ao longo desse tempo. Não senti raiva! A gente tem de levar esse amadurecimento para as pessoas, para que elas possam ver a situação e criticar, mas analisar de que forma vamos resolver o problema de maneira ética. Anteriormente eu teria triturado tudo isso aqui.

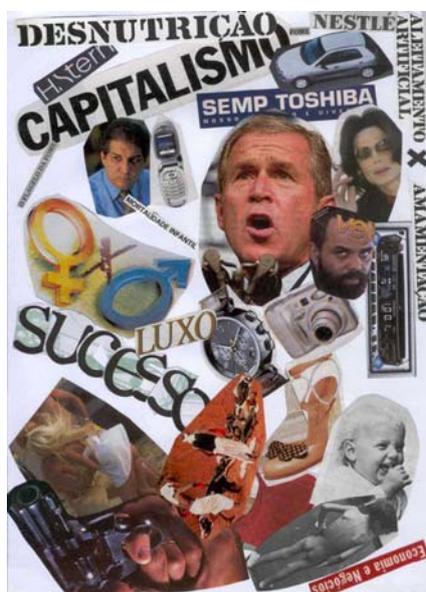


Figura 93 - Amadurecimento. Ronaldo.

Vanusa se perguntou: "*qual o papel social da mulher hoje?*"

Na testa, eu coloquei uma figura de pássaros para representar a liberdade de pensamento que as mulheres já possuem e a importância de sua percepção para o planeta. No nariz eu coloquei uma cachoeira, a responsabilidade pelos recursos naturais está na mão das mulheres. Todos os seres humanos têm responsabilidade, mas a mulher lida cotidianamente com esses recursos sob várias formas, a dona de casa, a mulher que gera, cozinha, faz as compras, lava a roupa [...] A colagem me trouxe a vontade de expressar que o ser humano, principalmente a mulher, tem um poder de mudança, transformação e mobilização muito grande. O reconhecimento da liberdade feminina como instrumento dessa transformação é fundamental para a Educação Ambiental.

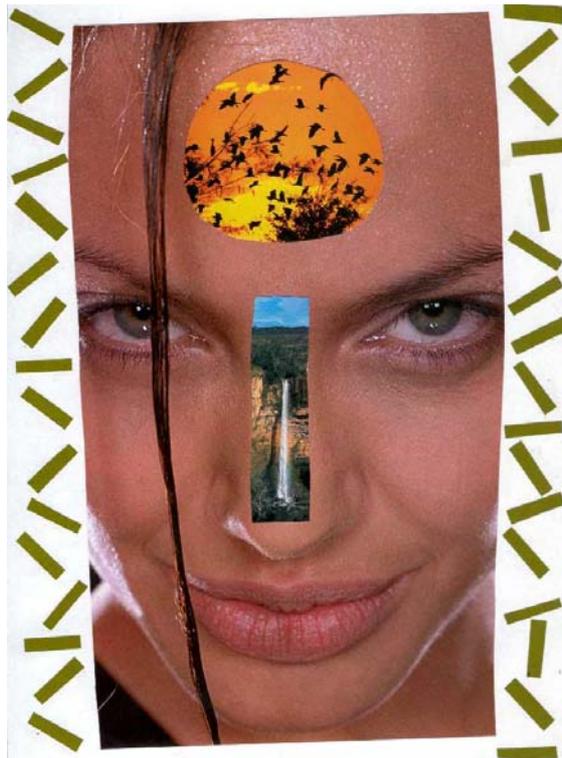


Figura 94 - *Transformação*. Vanusa.

Adriana explicou que sua colagem representa

[...] a cidade em duas partes: uma parte mais rica e outra mais pobre. O prato com todas as palavras que são oferecidas, o prato ofertando todas as possibilidades do mundo e no fundo uma pessoa carregando tudo isso. Na verdade somos nós mesmos.

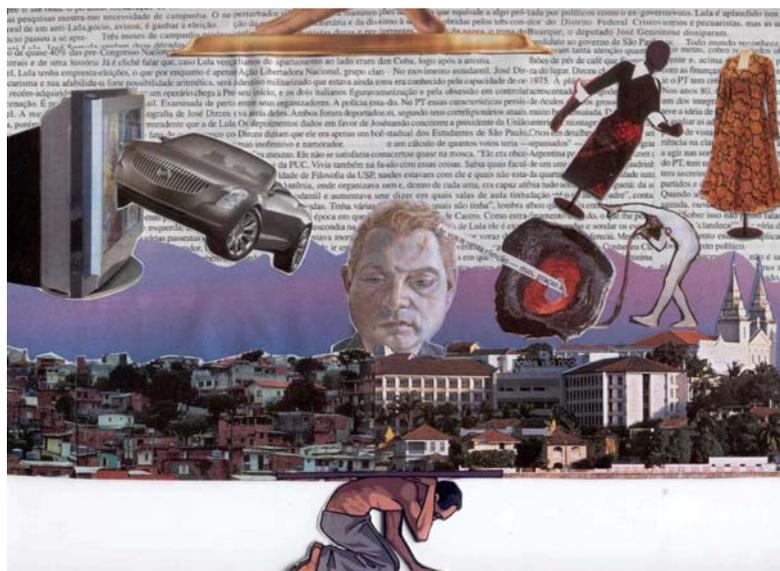


Figura 95 - *Possibilidades*. Adriana.

Sumaya refletiu: *"a gente está diante de um portal. Quando nós atravessarmos esse portal cada coisa vai ocupar o seu lugar, o homem se integrando na natureza, isso está em nossas mãos"*. Mesmo não sabendo definir o que seria exatamente esse portal, ela colocou uma mulher e um homem dançando em compasso com o universo: *"é isso o que a gente está buscando: a humanidade e a natureza num mesmo compasso, ritmo."*

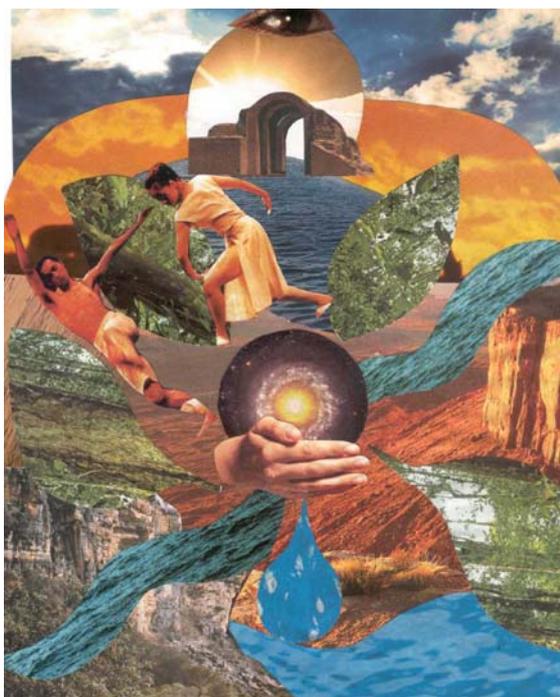


Figura 96 - *Ritmo*. Sumaya.

Larissa escreveu suas impressões sintetizadas na colagem:

Links.

Tudo está relacionado.

As palavras são as mesmas. As angústias são universais.

O comércio é on line.

O medo leva à prisão.

A prisão traz o medo.

Todos choram ao mesmo tempo e ninguém escuta o choro silencioso da natureza, que é uma criança, que é sozinha.

Alguém já fala por mim.

As revistas e o noticiário.

Os jornalistas e os presidiários.

Os políticos e os desalmados.

Os que pedem ajuda.

Todos choram e a minha cabeça dói imensamente.



Figura 97 - Links. Larissa.

Walquiria encerrou as falas: *"foi bom perceber que eu tenho que trabalhar abrindo as consciências de meus alunos e filho para o que está acontecendo no mundo, a nova realidade"*.

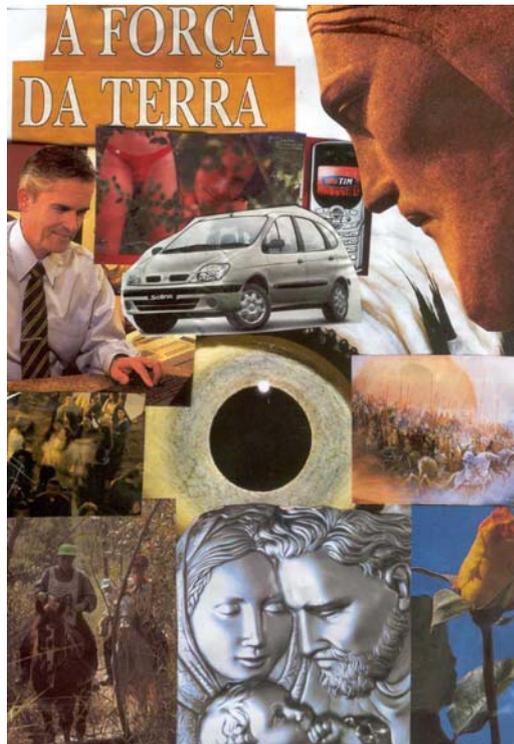


Figura 98 - Expansão. Walquíria.

Analisando os resultados alcançados nessa oficina, pude verificar que o exercício de expressão feito com a colagem cumpriu seu objetivo: "uma síntese cognitiva dotada das qualidades de globalidade e de coerência", ao mesmo tempo que a flexibilidade dos recortes, antes de sua seleção e fixação, trouxe a possibilidade de "retrabalhá-la, recomputá-la, e além disso cogitá-la e recogitá-la", pois, "toda a representação é acompanhada, explícita ou implicitamente, de palavras e idéias, que por sua vez exercem sobre ela as suas análises e as suas sínteses" (MORIN, 1996, *Passim*, p. 102). Assim, em termos ideais,

[...] a representação é cognoscente, cognoscível, analisável, descritiva por um espírito/sujeito que, além disso, trocando as suas informações e descrições com outros sujeitos espíritos/sujeitos, pode objectivar melhor e enriquecer a sua percepção e, nesse sentido, verificar o seu conhecimento do mundo exterior. (*Ibidem*, p. 102)

Na prática, o jogo entre idéia e representação visual é complexo. Muitas vezes a palavra supera a imagem, outras vezes, ocorre o inverso. Foi o que aconteceu nessa prática: a densidade visual alcançada nas colagens foi acompanhada de interpretações verbais singelas. O que já era de se esperar numa oficina em que a imagem foi o principal meio de comunicação, e que a experiência remeteu mais à compreensão analógica do que à explicação analítica. Por outro lado, a imagem suscita em nós associações que nem sempre internalizamos de maneira consciente. E essa é uma estratégia central do *marketing*. Somos afetados por ela em nossas escolhas diárias de consumo.

Somente no campo da ética podemos questionar em profundidade a legitimidade da sociedade de consumo. Como já vimos antes, existem duas dimensões da ética. O *éthos* lunar que reúne expressões, costumes e comportamentos de uma pessoa e, nesse sentido, possui um caráter subjetivo. Já o *ethos* solar reflete uma ética em escala social, que diz respeito a nós e revela nosso modo de viver em comunidade, história e tradição comuns. Vivemos assim entre a "microesfera da responsabilidade pessoal e a macroesfera da responsabilidade coletiva" (TAYLOR¹³¹ in NICOLESCU, 2000, p. 61).

A dimensão solar, pelo seu caráter universal, está ligada à lógica, à objetividade, ao fato cientificamente verificável, à ação e à representação. A dimensão lunar, por sua vez, é subjetividade, percepção e espiritualidade, é o conhecimento que advém da convivência, do cuidado, dos sentimentos e da intuição.

¹³¹ TAYLOR, Paul. *A Ética Universal e a Noção de Valor*. (in NICOLESCU, 2000, p. 57-81).

Paul Taylor explica que a ética "não diz respeito apenas à felicidade ou ao ser ou ao fazer o bem. É também uma construção do *habitat* íntimo, uma interpretação da nossa feminilidade/masculinidade, uma equilibração entre a poesia e a lógica da existência (*Ibidem*, p. 77).

O código cultural do Ocidente tem se afirmado em atitudes de dominação: dos homens sobre a natureza, do masculino sobre o feminino, dos poderosos sobre os pobres, do Ocidente sobre o Oriente. Porém, essas noções têm sido questionadas e começam a ser transformadas, tanto no campo do saber teórico, quanto das práticas de modo geral. Isso ocorre porque os valores éticos associados ao *feminino* ganharam espaço nas últimas décadas: ligar, reunir, cooperar, preservar, tomar conta, solidarizar, proteger, nutrir.

A revisão das práticas femininas na sociedade contemporânea tem uma função transformadora mais radical do que qualquer outra revolução, até mesmo do que a revolução ambientalista, apontada por alguns autores como a grande revolução conceitual do século XX.

A Terra, que já foi nossa Mãe, tornou-se agora nossa Filha. A Filha-Terra depende de nosso bom-senso. A humanidade inicia seu aprendizado de ser mãe, mãe da velha Mãe-Terra, uma criança no Universo.

Carentes de destino, como o recém-nascido que dorme,
Respiram os Celestes;
Castamente preservados no botão humilde da flor,
Neles floresce eternamente o espírito...
(HÖLDERLIN¹³² apud JUNG, 2002/b, p. 323)

¹³² Hölderlin. Obras Completas II (*Poemas*: "Canto do destino de Hiperion, p. 160)

7. A SÉTIMA ESTAÇÃO: RE-MATERIALIZANDO O MUNDO

Mas se você me disser que só as ciências, que têm seu princípio e seu fim na mente, participam da verdade, não o concederei, negando-o por muitas razões. A primeira delas é porque da mente não se chega à experiência, sem a qual certeza alguma se produz.

Leonardo da Vinci¹³³

A sétima estação *Re-materializando o Mundo* trata das formas de interação entre ser humano, natureza e arte, quando se iniciou o declínio da idéia de uma natureza orgânica e espiritual, e essa passou a ser vista como um campo de conhecimentos, um objeto de estudo a ser dissecado pela ciência e pela arte, por meio dos sentidos e da pesquisa sistêmica.

Iniciava-se um processo de cisão psicológica coletiva, divisão manifestada sob a forma de um conflito entre fé e conhecimento: "a civilização distanciava o homem cada vez mais para longe dos seus fundamentos instintivos, abrindo-se um abismo entre a natureza e a mente, entre o inconsciente e o consciente" (JUNG, 1992, p. 253).

A arte tornou-se uma ferramenta de pesquisa morfológica e taxonômica da natureza. As paisagens e naturezas mortas são gêneros pictóricos que nasceram dessas práticas, e pode-se afirmar que o *senso de maravilha* em relação à natureza decorrente, constituiu uma das raízes do movimento ambientalista.

Inspirada nos estudos anatômicos de Leonardo da Vinci, a décima oficina *Da Parte e do Todo* buscou o aprofundamento de um olhar analítico, por meio do desenho mimético, como atitude referida ao conceito de arte na cultura clássica. A prática apoiou-se, em parte, na *análise biônica* apresentada pelo professor Tai Hsuan-An¹³⁴ (2002), cujo método explora os princípios formais, estruturais e funcionais, revelados ou sugeridos pelos modelos biológicos, e no *desenho analítico*, método proposto por Kandinsky, na Bauhaus, na década de 20, que usou os elementos naturais como modelos de estudo para a criação artística.

Analisar a natureza por meio de métodos científicos ou artísticos, não adquire aqui um sentido reducionista, mas subsume um processo de entendimento, em que a análise tem seu lugar na redescoberta da natureza por meio da arte.

¹³³ Extraído de *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. (apud CARREIRA, 2000, p. 53-54).

¹³⁴ Tai Hsuan-An é professor de *design* e arquitetura na Faculdade de Arquitetura do Departamento de Artes e Arquitetura da Universidade Católica de Goiás.

7.1. A NATUREZA COMO OBJETO DE ESTUDO

A concepção naturalista e científica do mundo começou a ser constituída no final do período medieval, sob a forma de um interesse pelo objeto individual, pela busca do conhecimento empírico e pela representação do natural na arte e na literatura. Pinturas e esculturas perderam o caráter meramente simbólico e ganharam intenção e valor como formas deste mundo.

As mudanças ocorreram a partir de vários aspectos interligados: o enfraquecimento do poder eclesiástico, o declínio da cultura medieval, a circulação de produtos, a expansão das cidades, a emergência de um sistema financeiro e as navegações ultramarítimas. A volta do pluralismo cultural desencadeou um processo de ruptura entre a religião e a ciência e, dessa forma, a reestruturação do conhecimento optou pela dialógica ciência/filosofia, a fim de "reconstruir a Ordem da Natureza" (MORIN, 1992, p. 51).

O comércio, fenômeno econômico, está evidentemente ligado ao desenvolvimento das trocas, ao estímulo da concorrência, à ampliação dos mercados, à multiplicação das comunicações. A troca, a circulação, a concorrência econômica, arrastam na sua esteira a troca, a circulação, a multiplicação das informações, dos conhecimentos, das idéias, isto é, de tudo o que alimenta a dialógica cognitiva. (*Ibidem*, p. 37)

O amplo movimento intelectual - a Renascença - transformou não só as artes e a arquitetura, mas gerou mudanças em toda a organização política e econômica das sociedades, tendo se desenvolvido com destaque na Itália, França e Inglaterra. Nesse sentido, o caráter individual de povos e nações que, na Idade Média, perdia-se na coletividade cristã, se destacou a partir do momento em que uma classe média nacional ganhou visibilidade, com suas formas econômicas e sociais, sujeitas aos contextos locais e à variedade de línguas e culturas.

A arte renascentista, de início, foi reconhecida como a "forma particular em que o espírito nacional italiano se emancipou da cultura universal européia" (HAUSER, 1982, p. 364), mas se expandiu por toda a Europa do século XVI. O princípio que a distinguiu da arte medieval foi a busca de uma unidade que deveria proporcionar, à visão do conjunto, uniformidade e aparência de um todo acabado e perfeito.

Tal unidade foi representada pela perspectiva que ligava "num *continuum* ininterrupto, os significados isolados dos objetos (suspensos e errantes num fundo amorfo e indefinido, na

Idade Média) com a finalidade de compor um discurso visual sem vazios, fluido e cerrado" (MASSIRONI, 1982, p. 56).

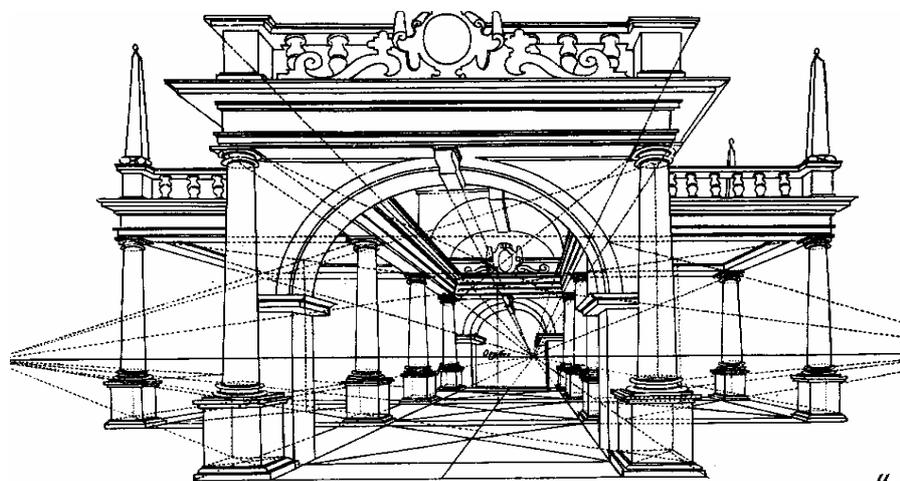


Figura 99 - *Perspectiva*. Vredeman de Vries (1605)
Fonte: MASSIRONI (1992, p. 98)

Utilizada para facilitar as reformas arquitetônicas e urbanísticas das cidades que cresciam, a perspectiva geométrica permitiu uma nova concepção do espaço pictórico e, como efeito, uma aproximação do espaço real, compatível com a ilusão de realidade que se buscava criar. Esses princípios artísticos foram frutos de um novo racionalismo, que se desdobrava em outras esferas da vida e se manifestava pelo desejo de sistematizar, planejar, matematizar e empreender.

Para Edgar Morin, a grande originalidade renascentista foi a dialógica ativa entre pensamento, técnicas e artes, ocorrida em seu transcurso:

O Renascimento é um fenômeno de intenso <<calor>> cultural, onde as barreiras rígidas entre artes, filosofia, ciência, ainda não se formaram ou não se fecharam. Os espíritos originais são amadores universais [...] humanistas que se interessam por tudo [...] Durante mais de um século, a ciência e a filosofia, embora diferenciando-se, dialogarão no seio dos mesmos espíritos, como em Descartes, Pascal e Leibniz. (MORIN, 1992, p. 50)

Humanistas e cientistas, movidos por uma racionalidade comum, formaram duas correntes no pensamento renascentista. Os humanistas, apoiando-se na redescoberta da cultura clássica, buscavam a prática de um saber crítico. Eles estavam empenhados em construir uma

cultura geral e antropocêntrica, cujo objetivo era realizar as potencialidades do indivíduo, compreendendo suas relações com a natureza, com Deus e com a sociedade.

Por outro lado, os cientistas começaram a acumular descobertas que lhes permitiram formular uma nova concepção do universo. As grandes navegações negaram a idéia de uma Terra plana, cujo maior perigo era cair num abismo sem fim. A visão medieval do Planeta, como centro da criação divina, foi substituída por uma "preocupação com o cosmo, isto é, pela concepção de uma continuidade infinita de inter-relações, que abrangia o Homem e continha o mundo em que este vivia" (HAUSER, 1982, p. 565-566).

Com os novos conhecimentos, novos mundos físicos e espirituais estavam se desvelando à imaginação humana, trazendo novas visões e possibilidades, mas também novas incertezas e perplexidades ante o viver. Qual era o sentido da vida? Blaise Pascal (1623-1662), matemático francês, físico e filósofo [...] fala de sua angústia diante do "eterno silêncio dos espaços infinitos" (*le silence éternel des espaces infinis*). Mas ele também diz, e da maneira mais maravilhosa: "Não é no espaço que devo procurar minha dignidade e sim na ordenação de meus pensamentos [...] Pelo espaço, o universo me contém e me absorve como um mero ponto; pelo pensamento eu contendo o Universo." (OSTROWER, 1998, p. 41)

As descobertas da astronomia substituíram o geocentrismo ptolemaico pelo heliocentrismo do astrônomo Nicolau Copérnico (1473-1543). Os estudos sobre as órbitas planetárias elípticas desenvolvidas pelo astrônomo Johannes Kepler (1571-1638) vieram corroborar as descobertas de Copérnico. No entanto, a antiga cosmologia bíblica só foi suplantada com os estudos de Galileu Galilei (1564-1642) sobre o movimento de astros e planetas do sistema solar. "A Terra, finalmente redonda, fechou-se com uma humanidade plural em que o cristianismo perde o seu lugar hegemônico, e, a seguir, a humanidade perde o seu lugar central, com a permuta Terra/Sol" (MORIN, 1992, p. 50).

O homem aprofundou seu processo de autonomia em relação ao mundo. A natureza passou a ser vista como um manancial de recursos e um objeto de estudo a ser dissecado pela ciência e pela arte, por meio da observação e da pesquisa sistêmica:

O conhecimento científico está fortemente organizado, mas, diferentemente da cultura humanista, organiza-se segundo o modo da *formalização* que desencarna seres e coisas, da *redução* que desintegra os fenômenos complexos em proveito dos seus componentes simples, e da *disjunção* que destrói qualquer ligação entre as entidades separadas pela classificação. (*Ibidem*, p. 61)

O cosmo tornou-se máquina esquadrihável pela matemática e pela geometria, nos estudos de René Descartes (1596-1650)¹³⁵ e de Isaac Newton (1642-1727). Os *mecanismos* naturais passaram a ser explicados como elementos objetivos e observáveis, admitindo-se a possibilidade de separar o sujeito investigador de sua pesquisa, anunciando uma neutralidade que, enfim, deveria garantir toda a verdade científica. A redução do todo em partes separáveis fincou raízes no pensamento e resultou numa visão fragmentada de mundo.

A famosa frase cartesiana *Cogito ergo sum* ("penso, logo existo") tem levado o homem ocidental a igualar sua identidade apenas à sua mente, em vez de igualá-la a todo o seu organismo. Em consequência da divisão cartesiana, indivíduos, na sua maioria, têm consciência de si mesmos como *egos* isolados existindo "dentro" de seus corpos [...] (CAPRA, 1992, p. 25-26)

Isaac Newton sintetizou os estudos de Copérnico, Galilei e Descartes e desenvolveu as fórmulas matemáticas para calcular fenômenos naturais. Ao descobrir a lei da gravidade e estendê-la a todo o sistema solar, concebeu a idéia do mundo como um grande relógio cósmico¹³⁶:

O palco do universo newtoniano, no qual se desdobravam todos os fenômenos físicos, era o espaço tridimensional da geometria euclidiana clássica. Tratava-se de um espaço absoluto, sempre em repouso e imutável. Todas as mudanças verificadas no mundo físico, eram descritas em termos de uma dimensão separada, denominada tempo; essa dimensão, por sua vez, também era absoluta, sem qualquer vínculo com o mundo material e fluindo suavemente do passado através do presente e em direção ao futuro. (*Ibidem*, p. 48-49)

A natureza boa e bonita era sinônimo de campo cultivado, geométrico: "A prática de plantar cereais ou vegetais em linha reta não era apenas um modo eficiente de aproveitar espaços, mas também representava um modo agradável de impôr a ordem humana ao mundo natural desordenado" (THOMAS¹³⁷ apud CARVALHO, 2004, p. 96).

¹³⁵ René Descartes foi considerado o fundador da filosofia moderna. Seu método de dedução consiste em um processo de raciocínio analítico através do qual é possível, partindo de uma ou mais premissas aceitas como verdadeiras (p. ex., A é igual a B e B é igual a C) a obtenção de uma conclusão necessária e evidente (A é igual a C).

¹³⁶ Tal visão deixou de ser a base da física apenas no início do século XX, quando foram formuladas as teorias da relatividade e da física quântica.

¹³⁷ THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais* (1500-1800). São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 307.

A cidade, contraponto da natureza selvagem, então se apresentava como o lugar da civilidade, o berço das boas maneiras, do gosto e da sofisticação. Sair da floresta e ir para a cidade era um ato civilizatório. As pessoas criadas na cidade eram consideradas mais educadas que aquelas que viviam nos campos. A natureza, tida como o Outro da civilização, representava uma ameaça à ordem nascente. (*Ibidem*, p. 94-95)

O espírito científico refletiu-se, na arte, no grande interesse pelos estudos taxonômicos e anatômicos e pelas novidades nos campos da matemática, geometria, ótica, mecânica, teoria da luz e da cor. A volta ao naturalismo realizou-se no "caráter científico, metódico e totalitário desse naturalismo, não no fato de o artista ser um observador da natureza, mas o da obra de arte ser um 'estudo da natureza'" (HAUSER, 1982, p. 358).

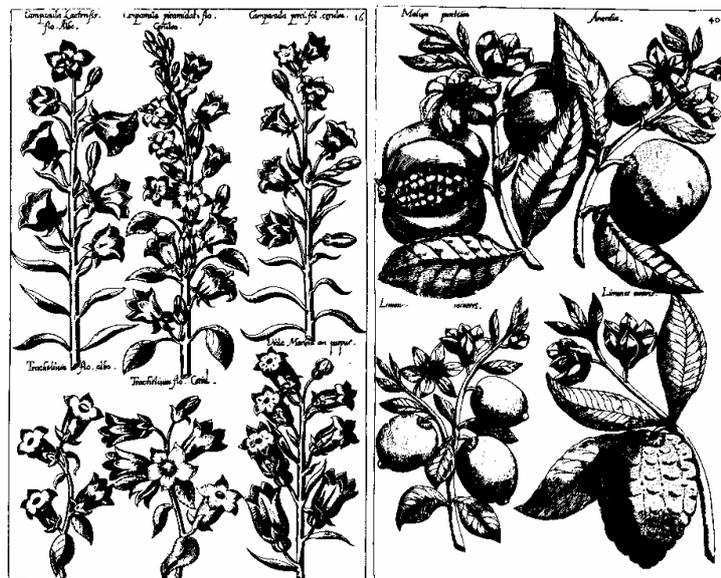


Figura 100 - *Ilustrações Botânicas*. E. Sweerts (1605)
Fonte: MASSIRONI (1982, p. 58)

O retorno ao naturalismo foi expresso sob variadas formas: nas paisagens de fundo das pinturas, nas composições cada vez mais ilusionistas, nos estudos escultóricos e pictóricos meticulosos do corpo humano e na volta da representação dos nus. Recuperada a corporeidade humana, o *corpo* da natureza foi de certa forma, também reabilitado.

O trabalho artístico ainda era, em sua maioria, realizado de maneira coletiva, nas oficinas dos mestres que orientavam seus aprendizes, cuja instrução era predominantemente prática. Os iniciantes cuidavam da limpeza da oficina e preparavam as tintas. Mais tarde, estavam habilitados a preparar os fundos das telas, a pintar as roupas e os personagens secundários

para, depois de anos, executar a pintura de um quadro inteiro, sendo possível superar seu mestre, como aconteceu com Leonardo, Miguel Ângelo e Rafael.

Leonardo da Vinci (1452-1519) começou trabalhando na oficina de pintura e escultura de Andrea Verrochio, em Florença. Para ele, o método de trabalho ideal era observar o mundo empírico com atenção, precisão e sensibilidade.

Da Vinci empreendeu estudos em torno de vários fenômenos da natureza. Suas conclusões resultaram em conhecimentos e inventos. Para ele, a pintura era um método científico de trabalho, por meio do qual seria possível obter percepções sutis da natureza:

Se você menosprezar a pintura, única imitadora de todas as obras visíveis da natureza, decerto estará desprezando uma invenção que, com filosofia e sutil especulação, considera todas as qualidades das formas: mares, lugares, plantas, animais, árvores, flores, tudo que de sombra e luz se tingem. Essa é, sem dúvida, uma ciência, e legítima filha da natureza que a pariu; ou, para dizer melhor, sua neta, pois todas as coisas visíveis foram paridas pela natureza e dela nasceu a pintura. Com o que teremos de chamá-la plenamente de neta da natureza e tê-la entre a divina parentela. (VINCI¹³⁸ apud CARREIRA, 2000, p. 58)

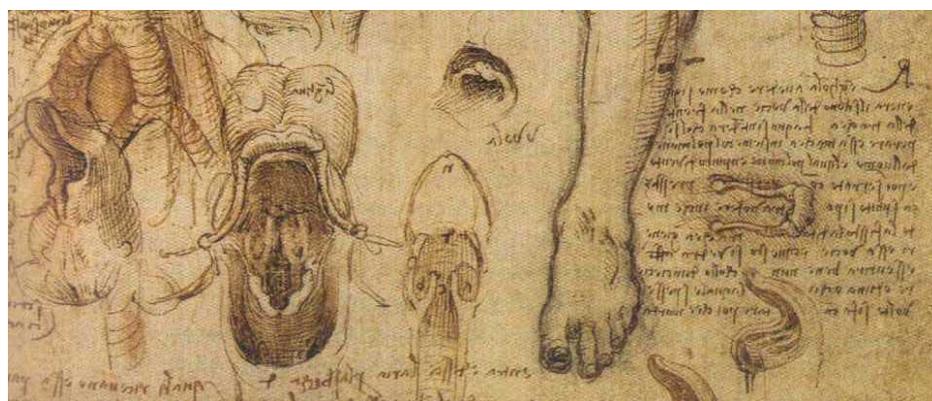


Figura 101 - *Estudos anatômicos de Leonardo da Vinci*, 1510 (trecho)
Fonte: GOMBRICH (1999, p. 295)

A superação da cisão platônica sensibilidade-inteligibilidade está presente no pensamento de Leonardo da Vinci. Por um lapso de tempo, a dialógica ciência e filosofia, pensamento lógico e sentimento estético, abstrato e concreto se fez presente, permitindo toda a expansão e abertura que o espírito humano conquistou.

¹³⁸ Extraído de: Fragmentos *Urb.* 4b, 5a, da coleção italiana *Urbinas Latinus 1270 (Urb.)* Compilação de Francesco Melzi sobre textos de pintura de Leonardo. Biblioteca do Vaticano. Entre 1520 e 1540.

O estudo do corpo humano, com sua variedade de posturas, sutileza dos gestos e expressões atingiu grande desenvolvimento na obra de Miguel Ângelo Buonarroti (1475-1564), e pode ser apreciada em sua obra maior, a abóbada da Capela Sistina no Vaticano. A experiência na representação pictórica da figura humana se desdobrou em suas esculturas, cuja técnica, dizia ele, consistia em tirar a pedra que encobria a figura.

Miguel Ângelo procurou conceber suas figuras como se existissem ocultas no bloco de mármore em que estava trabalhando; a tarefa que se impôs como escultor foi simplesmente remover a pedra que as cobria. Assim, o formato de um bloco estava sempre refletido nos contornos das estátuas e mantinha-as coesas num desenho lúcido, por mais movimento que houvesse na figura. (GOMBRICH, 1999, p. 313)

As viagens de estudo¹³⁹, prática que se tornou comum entre jovens artistas aprendizes, resultaram na valorização da paisagem, que deixou de ser tratada apenas como *fundo* das pinturas, e ganhou *status* de tema, despertando um novo interesse pela natureza. Gombrich (1999) ilustra esse acontecimento, no comentário sobre a pintura de Giorgione (1478-1510):

Giorgione não desenhou coisas e pessoas para depois dispô-las no espaço, mas pensou realmente na natureza - a terra, as árvores, a luz, o ar, as nuvens, e os seres humanos com suas cidades e pontes - como um todo indivisível. De certo modo, isso foi um avanço quase tão grande para um novo domínio na arte de pintar quanto a invenção da perspectiva o fora antes. (*Ibidem*, p. 329-331)

Já no início do século XVI, na Itália, havia um consenso de que a arte teria atingido seu cume. Mas, atingido o cume, a arte teria também chegado ao seu fim. Nada de novo poderia surgir além do que Leonardo, Rafael e Miguel Ângelo já tinham alcançado, visto que, tanto as obras destes artistas, quanto os modelos da arte greco-romana estavam fundidas com o próprio conceito de beleza.

Porém, uma forte tensão entre tradição e ruptura resultou num movimento, formado por jovens artistas que, vendo-se cerceados pelos valores clássicos dos mestres renascentistas consagrados, quiseram fundar uma nova ordem, capaz de definir um espaço novo de atuação, no qual suas personalidades e individualidades pudessem emergir. Esse movimento conhecido

¹³⁹ As viagens de estudo incluíam a realização de desenhos e pinturas ao ar livre, observações de cunho científico, registros em diários de bordo, coletas de espécimes, visitas a oficinas de outros artistas e a obras de arte localizadas em igrejas e locais de acesso público.

como Maneirismo¹⁴⁰, é marca de um tempo, em que a fórmula do equilíbrio dos contrastes, própria da arte clássica, já estava superada. A arte do século XVII apresentava ambigüidades na representação da figura, que ficou mais alongada, e mudanças na composição do espaço.

Como fator externo às questões meramente artísticas, observa-se que, naquele momento, as tensões doutrinárias e filosóficas no interior da Igreja Católica se acirravam. Uma cisão inevitável e definitiva no conjunto de seus fiéis, conhecida como a Reforma, provocou em toda sociedade sentimentos de incerteza. É evidente que o caos social repercutiu na estética maneirista, porém, o rompimento consciente com a “regularidade e a harmonia simplista da arte clássica” (HAUSER, 1982, p. 473) nasceu de uma experiência cultural, expressa numa forma de protesto que antecipou comportamentos artísticos tão comuns na arte moderna.

Os trabalhos de Tintoretto (1518-1595) e de El Greco (1541-1614) foram destacados para exemplificar as mudanças estilísticas maneiristas. Tintoretto foi duramente criticado na época pelo seu desrespeito à organização da perspectiva baseada na posição central do observador, já que o artista desviara o ponto de fuga para a lateral da cena. El Greco, por sua vez, trouxe as influências da arte bizantina no seu desenho, que não era considerado nem correto, nem natural. Sua figuração, propositadamente alongada, quebrava o equilíbrio entre os espaços vertical e horizontal do quadro, e os contrastes exagerados entre claros e escuros denotavam uma tensão permanente entre conteúdo e forma, entre beleza e expressão.



Figura 102 - *A última ceia*. Tintoretto.

Fonte: Enciclopédia Alfabeta da Arte Universal

¹⁴⁰ “Os críticos de arte do século XII sentiram já esta ambivalência, mas não se aperceberam de que a imitação e, simultaneamente, a distorção dos modelos clássicos eram condicionadas, não pela falta de compreensão, mas por um espírito novo maneirista, claramente não-clássico” (HAUSER, 1982, p. 473).

A pintura religiosa ganhou conteúdo intelectual e os teólogos interferiam no processo de criação, na medida em que as relações entre a Igreja e os artistas estavam abaladas por suas tendências individualistas e pela própria crise religiosa.

Rompeu-se o acordo entre arte e natureza, isto é, a natureza não era mais a fonte da forma, base sobre a qual se concebia a síntese da beleza. Era no espírito do artista que se encontrava a origem da criação artística, como idéias inatas impressas por Deus. As oposições entre a objetividade divina, as formas naturais, e a subjetividade humana, as formas da arte, sintetizavam o cenário do período maneirista e manifestava-se, na linguagem, pelo tratamento dado ao espaço, que se comprimiu para dar lugar à figura humana que, por sua vez, era representada de forma exagerada, em contorções e mobilidade excessiva (HAUSER, 1882).

As guerras religiosas cederam gradativamente e a Igreja católica fez esforços para se adaptar ao contexto: tornou-se mais tolerante e aumentou seu interesse para assuntos do mundo, embora continuasse a perseguir e punir os hereges.

As disputas com os protestantes se transformaram em acordos e a Igreja recuperou a sensação de que a fé fora preservada em suas áreas de domínio. Nesse sentido, houve um sentimento de afirmação que resultou num investimento na produção artístico-simbólica, com um claro objetivo de propaganda, com a construção de igrejas, monumentos, esculturas religiosas, relicários, pinturas e afrescos.

A iconografia da Igreja católica fixa-se e esquematiza-se; Anunciação, o Nascimento de Cristo, o Batismo, a Ascensão, a Condução à Cruz, a Mulher de Samaria, Cristo no Horto e muitas outras cenas bíblicas atingem a forma que ainda hoje perdura, como imagens de devoção. (*Ibidem*, p. 570).

O processo de ruptura com os cânones da arte renascentista se desdobrou nos anos seguintes ao Maneirismo, ganhou sentidos mais afirmativos e mudanças estilísticas aconteceram na produção artística européia com o surgimento do Barroco.

Como movimento vinculado à Contra-Reforma, o Barroco foi internacionalizado rapidamente e ganhou nuances que tornam impossível reduzi-lo a um denominador comum. Havia o barroco da corte, ligado à Igreja e ao mundo palaciano, cujo estilo monumental, sensualista e decorativo difere das tendências naturalistas do barroco popular.

A arte religiosa dos irmãos Carracci – Aníbal, Ludovico e Agostino – transformou o simbolismo religioso do período maneirista numa imagem alegórica simplificada, em que estavam presentes as expressões de sofrimento, piedade e amor. Por outro lado, a pintura de

Caravaggio (1573-1610) abandonou os tipos idealizados da herança de Rafael e encontrou inspiração para seus personagens no meio do povo pobre das ruas.

Ao longo do século XVII, o centro do movimento barroco expandiu-se da Itália para o norte da Europa. Porém, a temática religiosa não interessava à burguesia protestante, refratária às imagens de devoção. Os artistas nórdicos buscaram, nos assuntos populares, a motivação para seus trabalhos: retratos, naturezas-mortas, paisagens, cenas cotidianas, verdadeiras crônicas em forma de imagem. Isso deu à arte um caráter mais documental, compondo uma espécie de inventário da experiência de todo dia.

Frutas, flores, pratos com alimentos, delicados efeitos de luz e transparências em objetos de vidros, brilhos metálicos, entre outras percepções, ganhavam a partir de então destaque e atenção especial: "Ver e observar a natureza com olhos sempre novos, descobrir e deleitar-se nas harmonias sempre renovadas de cores e luzes passara a ser a tarefa essencial do pintor" (GOMBRICH, 1999, p. 411).

O olhar de encantamento que esses artistas provocaram em seu público apreciador foi mais uma referência por meio da qual se desenvolveu posteriormente o *sensu de maravilha*, que deu início, não só à percepção do sublime na natureza pelos artistas e poetas românticos do século XVIII, mas também à ilustração científica e ao interesse pela beleza do mundo natural que inspirou os primeiros ambientalistas europeus.

Inspirados pela sutileza e beleza dos elementos naturais, os artistas passaram a retratar o lugar-comum, aquilo que, aos olhos, poderia parecer desprovido de qualquer interesse ou encanto. Gombrich cita o fato dos holandeses terem sido "os primeiros na história da arte a descobrir a beleza do céu" (*Ibidem*, p. 418).

Na pintura holandesa, os elementos naturais circunscreveram um largo campo de estudos e experimentos. O tema deixou de ser importante. O que interessava era a beleza pura do mundo visível e a experiência com a existência material, uma tendência dos povos nórdicos, cujas relações com a natureza são mais emocionais, se comparados aos sulistas.

Se até o Renascimento uma dialógica entre o pensamento, as técnicas e as artes foi possível, o século XVII pode ser considerado um período de transição entre polaridades: por um lado, a visão da natureza anímica ou espiritual, por outro, a visão materialista e objetiva, que explica os fenômenos da vida a partir da idéia de um grande mecanismo.

Os conflitos entre razão e emoção, entre os estilos clássico e barroco se confirmaram na esfera da produção artística, a partir do século XVII, como duas atitudes, com resultados

distintos, prefigurando duas tendências permanentes na arte – clássica e romântica – que incorporaram e organizaram a multiplicidade de movimentos artísticos dos séculos seguintes.

7.2. OFICINA 10: DA PARTE E DO TODO

Os estímulos utilizados na décima prática de nosso curso foram: explanação teórica e apreciação visual por meio de *slides*; desenho analítico de elemento natural; depoimentos e partilha com o grupo; gravação de voz e preenchimento de questionários¹⁴¹.

A partir do texto *A Natureza como Objeto de Estudo*, destaquei alguns aspectos das visões de natureza e arte, relacionadas ao período que compreende o Renascimento, o Maneirismo e o Barroco: a percepção da circularidade do mundo, a aspiração de reconstruir a ordem da natureza, a volta da tridimensionalidade na representação pictórica, o desenvolvimento dos métodos científicos; a arte como instrumento de pesquisa; o despertar do *sensu de maravilha* nas primeiras raízes do ambientalismo. Distribuí aos alunos uma síntese teórica sobre o assunto, extraída do texto que eu havia esboçado.

Mais uma vez recorri ao potencial morfológico dos elementos naturais para estimular o potencial criativo dos alunos. Esclareci que a análise morfológica proposta trata, não só dos elementos isolados, mas também de uma sintaxe de organização, coordenação e interligação dos componentes do objeto em foco. Trabalhamos, portanto, no desenvolvimento da dupla capacidade *análise-síntese*.

Os elementos naturais sugerem inúmeras possibilidades criativas, tendo sido tratados como temas no processo de reflexão e redescoberta da natureza. O exercício realizado aproximou-se dos objetivos puramente artísticos do método de *desenho analítico* ou *estrutural* desenvolvido por Kandinsky na Bauhaus, e a *análise biônica* serviu como referência na definição parcial das etapas do exercício, até seu objetivo final, que foi o encontro com a estrutura elementar da forma. Hsuan-An explica que a *biônica* é consequência absoluta do avanço tecnológico, podendo ser entendida como:

[...] um método de estudo e de investigação que explora os princípios formais, estruturais e funcionais "revelados" ou "sugeridos" pelos modelos biológicos, visando

¹⁴¹ Essa oficina ocorreu em 17 de maio de 2005, no atelier da FAU/UnB, com a participação de quatorze pessoas. As mesas de trabalho foram dispostas em linhas.

à criação de novas formas ou objetos, isto é, novas soluções aplicáveis ao *design*, à engenharia e à arquitetura. (HSUAN-AN, 2002, p. 16).

Solicitei que cada participante escolhesse o objeto de sua análise minuciosa. Os alunos estavam bastante motivados nos últimos encontros e nesse, especificamente, manifestaram o desejo de iniciar imediatamente o exercício. Não houve uma etapa preparatória de sensibilização e relaxamento e partimos diretamente para a prática artística.

Entreguei então as folhas com o exercício extraído do *livro Sementes do Cerrado e Design Contemporâneo*, do professor Tai Hsuan-An (2002). Entre os inúmeros exemplos apresentados por ele, escolhi o fruto de Pau-Terra, típico da vegetação do Cerrado, para exemplificar os passos a serem tomados. Todos os desenhos do fruto aqui apresentados são de seu livro.

O primeiro passo foi escolher um modelo da natureza que se destacasse por suas características formais, estruturais, funcionais e cromáticas. Pedi que todos observassem e detalhassem o elemento, com o objetivo de entendê-lo de modo completo, registrando suas particularidades por meio de grafismos e desenhos e estipulei o tempo limite de vinte minutos para essa etapa.

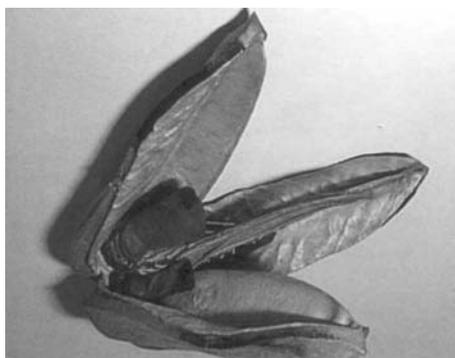


Figura 103 - *Fruto de Pau-Terra*
Fonte: HSUAN-AN, 2002, p. 158



Figura 104 - *Desenhos do Pau-Terra*
Fonte: *Ibidem*, p. 160

A segunda etapa tratou de observar e analisar o objeto em profundidade: buscar ordens, desvios, estrutura, proporção, equilíbrio, simetria, padrões e seqüências, abertura e fecho, articulações, rigidez e invólucro.

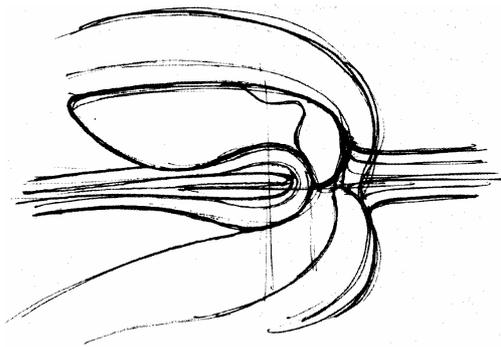


Figura 105 - *Pau-Terra* (detalhe a)
Fonte: *Ibidem*, p. 168

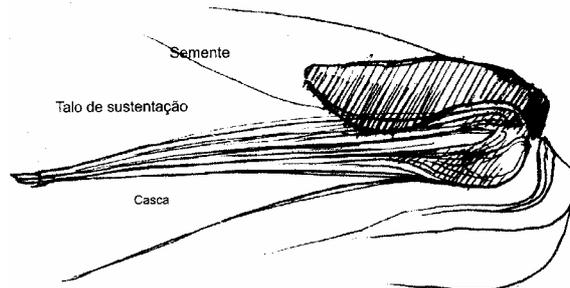


Figura 106 - *Pau-Terra* (detalhe b)
Fonte: *Ibidem*, p. 168

A terceira etapa foi o desmembramento do objeto de estudo para a observação e representação de um de seus detalhes (a semente, por exemplo).

O quarto passo foi fazer um estudo das proporções do objeto.

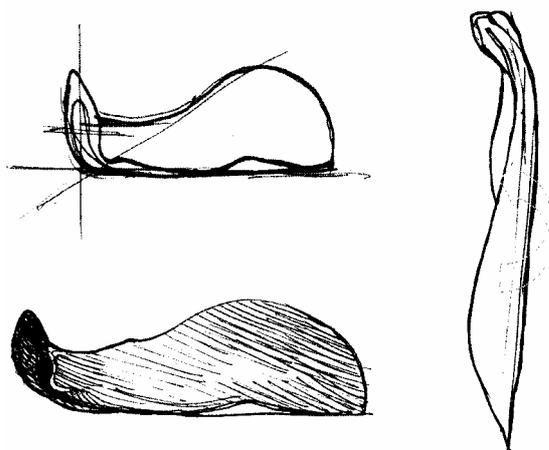


Figura 107 - *Pau-Terra*, semente
Fonte: *Ibidem*, p. 169

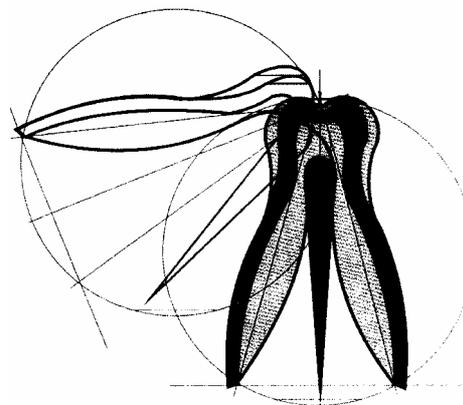


Figura 108 - *Pau-Terra*, proporções
Fonte: *Ibidem*, p. 163

O quinto passo foi analisar o comportamento estrutural do objeto, quais eram suas tensões, como se relacionavam seu espaço interno, casca e superfície, quais eram suas linhas ou formas geradoras e se havia uma forma geométrica ali explicitada.

O sexto passo foi sintetizar o objeto em termos de formas geométricas, podendo chegar, ao final, a uma simplificação absoluta, tal como uma única linha reta ou curva, mas que guardasse algum elemento de identificação como objeto.

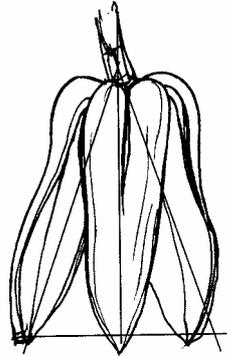
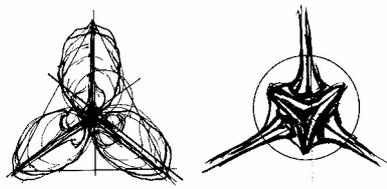


Figura 109 - *Pau-Terra, estrutura*
 Fonte: *Ibidem*, p. 161

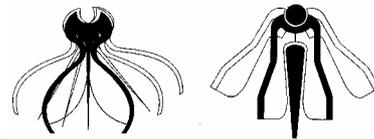
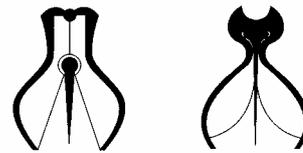
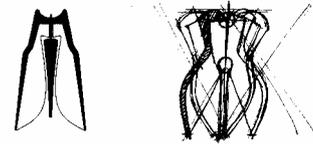
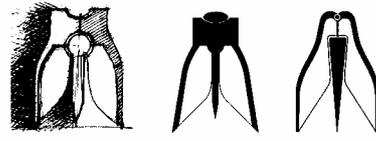


Figura 110 - *Pau-Terra, síntese geométrica*
 Fonte: *Ibidem*, p. 164

O sétimo passo foi criar uma escala sucinta de cores do objeto, criar padrões usando essas cores e, repetindo esses padrões, formar estampas, padronagens, ordens e ritmos.

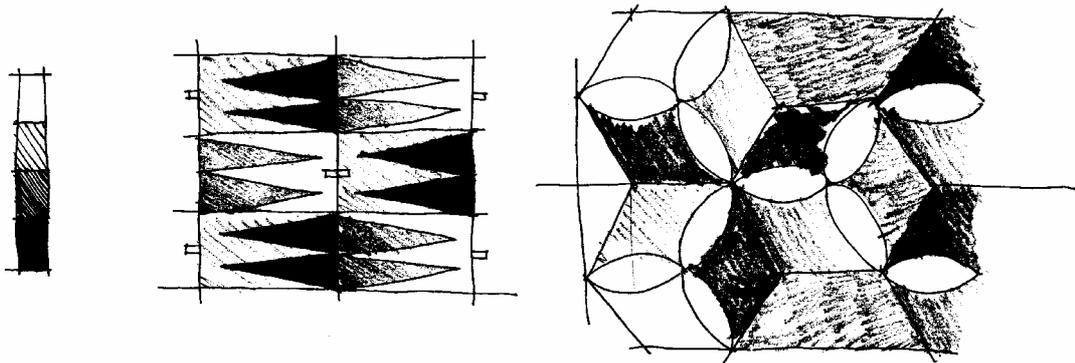


Figura 111 - *Padrões Geométricos*
 Fonte: Desenho de Dulcinéia Schunck

Os alunos mergulharam na prática com grande interesse por mais de uma hora. Foram descobrindo minúcias dentro das minúcias, percebendo interrelações, penetrando num mundo microscósmico, leituras plurais e novas percepções. O desenho colorido foi um instrumento ideal para esse trabalho, porque agilizou análises e sínteses, impressões gerais e detalhamentos.

Adriana foi a primeira a concluir o trabalho, que teve como tema uma pequena flor típica do Cerrado. Ela chamou a atenção para suas colorações, que "ocorrem de acordo com suas fases". Observou as plumagens que fazem o papel de pétalas, e os carrapichos, que ela relacionou à idéia de "proteção".

Completo dizendo que, sua "experiência foi de concentração, de observação das partes em seu conjunto".

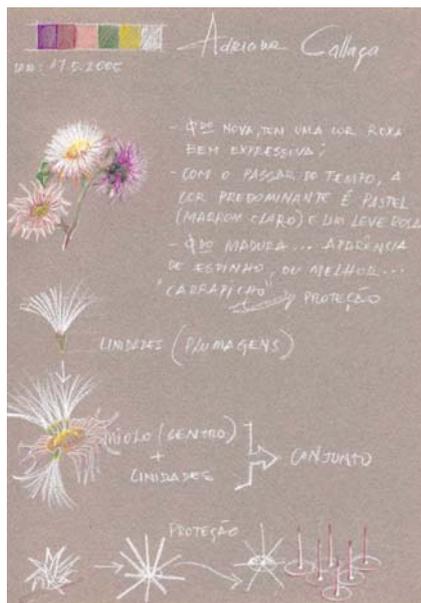


Figura 112 - Flor. Adriana.

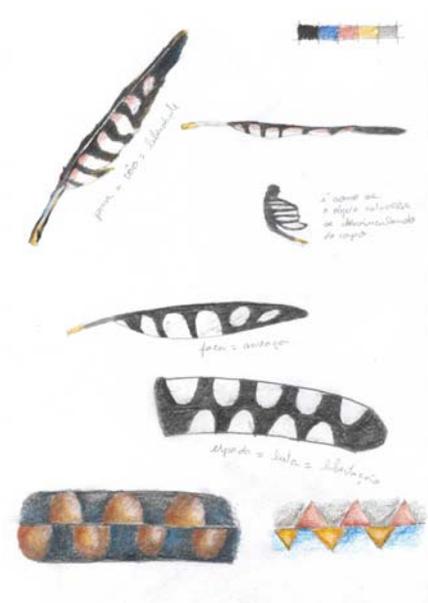


Figura 113 - Pena de Gaviãozinho. Walquíria.

A beleza do trabalho de Walquíria demonstra o quanto a *pena de gaviãozinho*, que ela escolheu, capturou toda sua atenção e curiosidade e como seu processo de estudo suscitou imagens mentais. Ao observar detalhadamente o seu objeto, ela declarou: "num ângulo de visão era como se o objeto quisesse se separar dele mesmo, em outro eu vi uma faca, uma ameaça, mas no último ângulo eu vi uma asa, uma libertação. Percebi que temos de ampliar nossa sensibilidade para ver e apreciar a natureza".

Larissa escolheu uma concha cortada ao meio, "mais apropriada para a análise", segundo ela.

Vi cores no interior da concha que eu nem sabia que existiam. Ela tinha uma espiral, mas o mais notório foi a possibilidade de entrar nos círculos da espiral: entrando em cada um dos círculos teve um momento no desenho que é quase uma mãe segurando um filho. Era uma espiral mais simbólica do que estrutural, e eu não conseguia ver essa espiral, mas eu sabia que ela existia.

Aí eu fui sintetizando e cheguei em círculos que davam em outros círculos e outros círculos. Lembrei então do fractal que contém tudo numa pequena parte.

A experiência de observar profundamente, mesmo sem poder explicar as formas indescritíveis, as cores que não existem, que são todas as cores em uma só, a estrutura, o esqueleto...

É assim que se chega à essência, e só assim faz-se pouco conhecendo muito.

Questionada sobre a influência que o método analítico exerce em sua vida, Larissa respondeu: *"está intrínseco e implica em todo meu entendimento racional. Respeito e necessito desse método, mas não sei por que motivo me realizo quando atinjo a síntese. Infinitas informações. A síntese é circular!"*

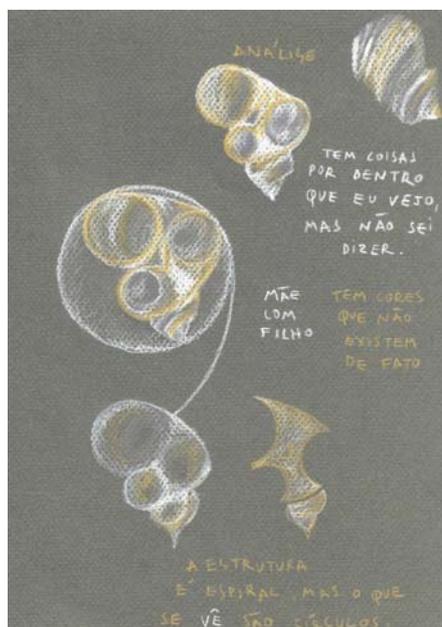


Figura 114 - Análise. Larissa

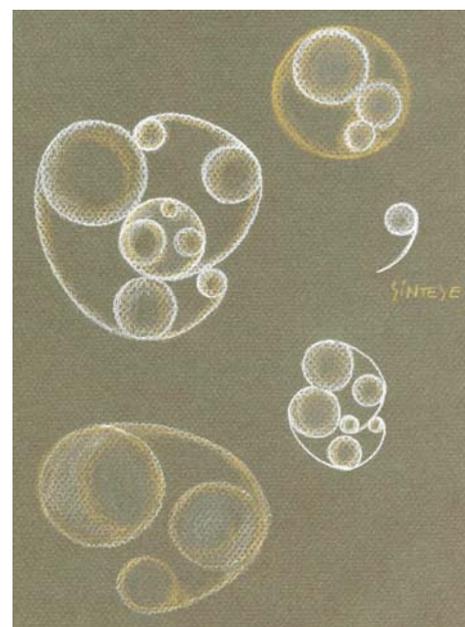


Figura 115 - Síntese. Larissa.

Também abordando o tema "concha", Rosana declarou que não conseguiu entrar muito na atividade em si: *"eu fiz, mas eu estou com um astral tão uno ultimamente que eu faço, compreendo, mas não me causa impactos. O exercício me sensibilizou para a prepotência que o método analítico tem em dominar a natureza".* Mesmo assim, ela não considerou o método "ruim de todo", pois ele permite *"uma imersão no centro e na periferia"*, ampliando o olhar para *"detalhes que nos remetem a outras viagens, leituras e encantamentos, se conseguirmos fazer o retorno ao todo em harmonia"*.

Eu trabalhei com uma forma bem simples, um caracol bicolor, bem estruturadinho. Na explanação sobre a arte renascentista, eu tive a percepção que perdidos no tempo tentamos nos encontrar no espaço para nos reconciliarmos com a eternidade.

Essa concha me trouxe o movimento de expansão e de concentração, que faz parte dos ciclos da natureza e da nossa vida.

O método analítico influencia hoje em tudo o que se revela fragmentado em nossa vida. Precisamos reaprender a sermos capazes de, mesmo diante da parte, perceber o todo.

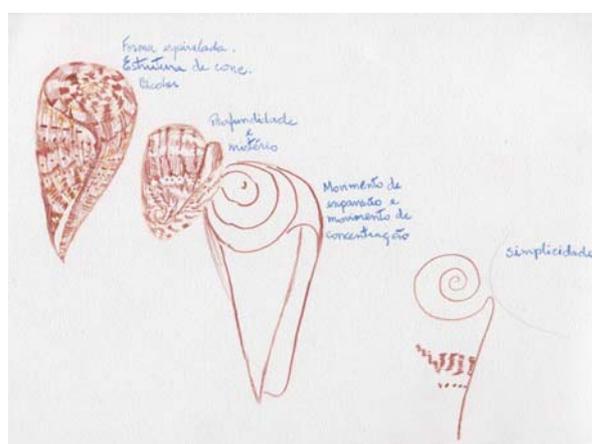


Figura 116 - Análise. Rosana.

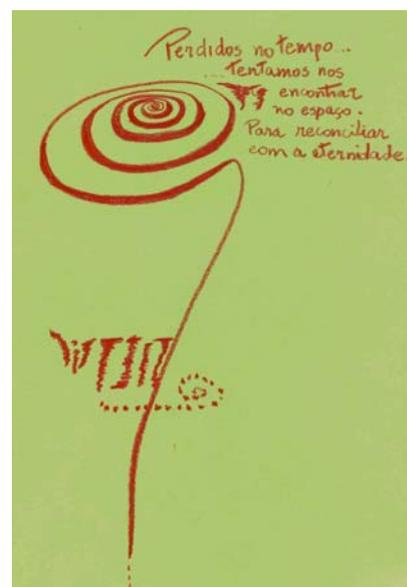


Figura 117 - Síntese. Rosana.

Sumaya explicou seu experimento:

[...] quando fui analisando e chegando à unidade que formava o ramo de flores, eu percebi uma coisa muito interessante. Nessa flor havia coisas que partiam do centro, e do outro lado, por trás dela, as folhinhas convergiam para o centro. Então, essa visão que as coisas partem de um centro ou convergem para ele é uma coisa que eu achei muito interessante no método analítico.

Vejo que a gente se apega muito à parte, mas quando a gente vê o todo e a parte, vendo os dois, como a parte se une para formar o todo, como as coisas se relacionam e se organizam, aí a gente tem a visão complexa.

Por outro lado, o método analítico compartimentaliza o saber. Isso tem a ver com a nossa visão de nos percebermos como seres separados da natureza.



Figura 118 - *Análise da Flor*. Sumaya.

Stefania declarou que seu modelo foi o limão. Ela considerou o exercício proveitoso para ajudar as pessoas que têm dificuldade com o desenho não-figurativo:

Eu já fiz exercícios como esse. Às vezes eu nem executo, só penso. Pego uma flor ou uma folha caída no chão e minha cabeça vai longe, pensando na possibilidade de imagens visuais, as cores infinitas, as tonalidades de verde, de terras, é fascinante! Esse exercício é muito prazeroso porque qualquer forma ajuda a abstrair quem tem dificuldade em trabalhar com desenho não-figurativo. Essa é uma técnica para abstrair, para ver outras formas a partir da forma real.

Eu desenhei o limão, aí foram ficando só traços. Eu me prendi a um detalhe pequeno do caule onde brota a folha, que leva a imagens de círculos, de sementes, de brotar, de criar, de estar vendo círculos em tudo, é assim como eu estou me sentindo, brotando. Eu acho maravilhoso.



Figura 119 - *Limão*. Stefania.

Lila descreveu assim sua experiência:

Eu peguei esta folha seca que tem uma estrutura sextupla, a trabalhei no natural, buscando todas as estruturas dela, eu penetrei um pouco na história dela, na velhice dela, mas antes, quando ela ainda estava lá na árvore. O trabalho trouxe a história do objeto.

Quando eu dei as costas para a folha e não a vi mais, eu fui procurar os modelos matemáticos que ela me sugere. Eu vi que podia partir de um círculo dividido em seis e cair na estrutura da estrela. Eu saí então para fora da folha e fiquei brincando, isso não tem fim. Eu vou poder ficar brincando com essa estrela até o mundo acabar, e encontrar formas infinitas a partir dela.

A abstração leva a gente a um distanciamento próprio da linguagem, a matemática, a simetria. Você começa a buscar simetrias e estas simetrias vão compondo formas e lógicas. A idéia de dar ordem é para a sobrevivência diante de um caos que está aí. Eu pensei: como será que os povos primitivos trabalharam essa abstração? Disseram que Kandinsky inventou o desenho abstrato, isso é mentira! Quem o inventou foram os povos neolíticos que deram as costas para a natureza e foram encontrar as relações matemáticas de suas partes!



Figura 120 - Folha.Lila.

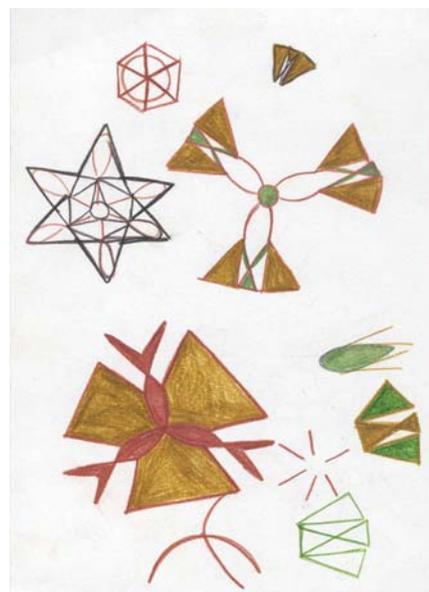


Figura 121 - Estrela.Lila

Lila ainda avaliou que *"o método analítico pode nos levar à insensibilidade quanto à teia, à rede, à complexidade"*. Isso ocorre porque *"ele nos ameaça com a unidade, o absoluto"*. Porém, se o método for tratado de forma crítica, relativizando seus resultados, nos permite *"transitar entre a parte e o todo, o todo e a parte. Temos que exercitar o trânsito entre as particularidades e as universalidades, ir e vir nas diversas dimensões"*.

Elza contou que se surpreendeu ao pegar uma folha:

[...] a diversidade de cores e tramas nela contida. Isso me chamou muito a atenção e me fez despertar na questão de ser simples, esse momento de parar até dentro da Educação Ambiental, o momento de parar para observar, coisa que a gente pouco faz. De crescer, de fazer e ver o novo brotar.

As oficinas de arte têm me despertado nesse sentido: a questão de você se permitir olhar, não ficar tão mecanizado, esta não é apenas uma folha verde mas uma folha cheia de cores, de emaranhados. A complexidade é inerente à natureza desse planeta. Foi uma experiência única e diferente, aprender a observar o elemento, suas cores, formas e entranhas, observar e tentar explicar o inexplicável.

Reaprender a observar mais, a parar no momento certo para acompanhar o processo seja de mudança, de transformação, ou apenas para contemplar. Acho que essa é um dos frutos da arte, perceber a vida com mais sensibilidade.



Figura 122 - Folha.Elza.

Sâmara disse que ficou muito envolvida com o desenho da folha. Um detalhe que lhe chamou a atenção foi "as veiazinhas da folha, os caminhos que a água procura para poder alimentar a folha."

Achei super-legal, adorei fazer isso. Minha experiência foi inovadora e criativa. Achei super interessante o caminho trilhado para chegar a algo novo. Penso que é uma forma especial de se chegar a um novo olhar quando estamos sem grandes idéias criativas. Estamos acostumados a ver tudo pronto. Precisamos reaprender a ver os detalhes de cada objeto e criar a partir deles.



Figura 123 - Folha.Sâmara.

Ronaldo contou que *"pela primeira vez eu fiz um desenho de dissecar um objeto pelo desenho"*.

Em tenho certa dificuldade em fragmentar as coisas, eu estou muito envolvido com o sentimento de unidade. Mas na aula de hoje se falou muito em se ter também essa ferramenta. Eu sou uma pessoa que acaba deixando de lado essa parte mais técnica, dessa natureza mais analítica, científica. Eu percebi hoje que eu posso utilizar isso no meu trabalho porque eu sempre vejo o todo. Para mim, chegar no ponto primordial de uma coisa é difícil porque eu sempre privilegio o todo. No final eu percebi um pouco mais, me integrei um pouco mais e entendi o processo. Agora eu compreendi o que é essa análise no desenho.



Figura 124 - Urucum. Ronaldo.



Figura 125 - Detalhe. Ronaldo

Em seguida, Vanusa comentou seu trabalho:

[..] quando eu comecei a observar a tangerina por fora fiquei imaginando o que estaria dentro daquela forma. Até eu passei pelos gomos e pela semente. Observei longamente a forma da semente, que é arredondada e pontiaguda. Observei em seguida que o gomo seguia a mesma forma. Olha, como isso tem um significado, uma sabedoria: quem está formando, o que a casca está proporcionando? É como se ela fosse a proteção para a semente.

Eu acho que com esse método a gente fica mais observador e analista, acho ele fundamental no trabalho de Educação Ambiental. As pessoas observam com mais atenção e percebem melhor os detalhes das coisas. Não deixa de ser uma modalidade visual da escuta sensível.



Figura 126 - *Tangerina*. Vanusa.

Como a Vanusa trabalha com trilhas senso-perceptivas, sugeri que essa prática pudesse ser uma maneira de dar continuidade à trilha: primeiro, uma captação global na natureza e seleção de elementos a seres analisados, depois, um aprofundamento do olhar em sala de aula por meio do método analítico. E da análise, surgem novas sínteses, se a criatividade de quem está conduzindo o experimento for estimulada.

Encerrando o encontro e apreciando seus resultados, tive a oportunidade de verificar como o aprendizado do desenho tornou-se útil para os alunos. Um fluido facilitado de idéias, uma segurança expressiva, um amadurecimento simbólico e um crescimento na capacidade de auto-percepção e crítica, seja na esfera da subjetividade ou dos valores mais objetivos. Para eles, desenhar não significa mais uma barreira, mas um canal de expressão que lhes foi acrescentado, com toda a sensibilidade que lhe é intrínseca.

Considero que o exercício foi além do objetivo inicial proposto, pois, além de investigar os elementos naturais por meio do desenho, interpretando-os e aferindo-lhes significados, os participantes complexificaram sua própria compreensão sobre os procedimentos de análise.

O mais curioso é que todo o trabalho proposto inicialmente como de análise foi viabilizado pelo método D, quer dizer, pelo método de desenho com o lado direito do cérebro, que é o modo de desenhar que os alunos praticaram em encontros anteriores. Talvez por isso eles não tenham perdido de vista a capacidade de síntese, mencionada diversas vezes em suas falas e representadas em alguns desenhos de *análise-síntese*.

Isso evidencia o caráter altamente dialógico de nossos processos mentais: enquanto as operações analíticas tratam de separar e abstrair e generalizar certos aspectos dos fenômenos analisados, a síntese trata de comparar, interligar e novamente unir tais aspectos.

8. A OITAVA ESTAÇÃO: CONSOLIDANDO CONCEITOS

Consolidando Conceitos é a oitava estação de nossa viagem no tempo: trata-se da consolidação da visão mecanicista da natureza que, durante o século XVIII, permeou os dois movimentos intelectuais da época, o Iluminismo e o Romantismo.

Embora esses movimentos divergissem em seus princípios, a tensão entre eles tinha como base o mesmo plano de imanência: natureza não é sujeito, é objeto.

Do ponto de vista artístico, por um lado, estava de volta o gosto pelas regras da arte clássica - no desejo de ordenar os excessos formais do barroco - e as cenas da antigüidade, invocadas do passado para ilustrar os fatos do presente. Por outro, a expressão dos sentimentos e estados da alma, o engajamento social e uma aproximação do mundo natural, como fonte de mistério e poder.

Inspirada no ideário romântico, a décima primeira oficina *Memórias do Lixo* versou sobre o resgate da história dos objetos produzidos pela indústria que, tendo passado pelo processo de transformação, desde a matéria-prima até seu descarte, serve agora como material reciclável.

Ao contrário da oficina anterior, que fez o exercício da análise, o processo de síntese é o que interessa nesse momento: o pensamento complexificador e a compreensão da parte e do todo.

A prática artística do *objeto* foi proposta como um meio de dar forma ao imaginário do grupo. Os focos conceituais do exercício concentraram-se no problema do consumo, da produção de lixo e das práticas de reciclagem, utilizadas nas escolas, nas aulas de arte. Os materiais utilizados foram os descartados e os moldáveis, como a argila e a massa de modelar.

8.1. RAZÃO E EMOÇÃO

O Iluminismo foi um movimento intelectual que exerceu grande influência na cultura européia, tendo se caracterizado pela centralidade do pensamento científico, pela racionalidade crítica no questionamento filosófico e pela recusa a todas as formas de dogmatismo pré-existentes, significando o domínio da racionalidade sobre as outras formas da inteligência humana (HAYWARD, 1994).

O Iluminismo foi o coroamento da cultura renascentista, que já vinha concebendo a proposta, mas que ainda se ressentia de toda a religiosidade medieval, que se misturava ao espírito científico em formação.

Crer não bastava, era preciso ter a certeza; o espírito crítico apareceu e não levou muito tempo a triunfar. O primeiro dever da razão era examinar, e reconheceu-se que o mundo estava cheio de erros que a tradição garantia como verdadeiros. O papel da razão era, pois, derrubar a tradição existente e substituí-la por um novo conhecimento da verdade. (BAYER, 1979, p. 157)

A mecânica newtoniana - visão da natureza como máquina perfeita saída das mãos de Deus - era a metáfora do mundo. O ponto de vista mecanicista se desdobrou na abordagem dos problemas humanos, que passaram a ser explicáveis pela *luz da razão*.

Natureza e cultura passaram a ser concebidas como duas esferas distintas da experiência humana.

Os pensadores acreditam que há entre o homem e a natureza uma diferença essencial: esta opera por causalidade necessária ou de acordo com leis necessárias de causa e efeito [...] em contrapartida, a cultura é o campo instituído pela ação dos homens, que agem escolhendo livremente seus atos [...] porque instituem as distinções (inexistentes na natureza) entre bom e mau, verdadeiro e falso, útil e nocivo, justo e injusto, belo e feio, legítimo e ilegítimo, possível e impossível, sagrado e profano. (CHAUÍ, 2003, p. 246)

O estudo da arte sob um ponto de vista teórico - a estética - surgiu com um campo novo de pesquisa e superou a idéia da arte como um conjunto de prescrições técnicas acerca de como pintar, ou esculpir, tendo como ponto de partida, a imitação da natureza.

É verdade, porém, que se faz uma distinção entre o belo da arte e o belo da natureza, mas as duas formas do belo estão em estreita relação: como a arte, por definição, é imitação, não existiria o belo artístico se não se imitasse a natureza; no entanto, se a arte não ensinasse a escolher o belo entre as infinitas formas naturais, não teríamos a noção do belo da natureza. (ARGAN, 1992, p. 22)

A partir do momento que a natureza passou a ser um objeto de estudo, deixou de ser o modelo absoluto, e tornou-se um campo passível de intervenção e transformação. A natureza não correspondia mais ao mundo natural em si, podendo ser uma ideologia ou uma idéia acerca da natureza. Arte e natureza estavam definitivamente separadas.

A natureza não é mais a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana; não é mais o modelo universal, mas um estímulo a que cada um reage de modo diferente; não é mais a fonte de todo saber, mas o objeto da pesquisa cognitiva. (*Ibidem*, p. 12)

Os ideais da Revolução Francesa (1789-1799) impulsionaram novas atitudes na produção artística e o estilo Barroco já não atendia formalmente aos valores que estavam sendo constituídos. O interesse pelos temas heróicos refletia o gosto pelas imagens da velha cultura clássica greco-romana. “Os revolucionários gostavam de se considerarem gregos e romanos renascidos, e sua pintura, não menos que a arquitetura, refletia seu gosto pelo que era designado como grandeza romana” (GOMBRICH, 1999, p. 485).

O Iluminismo e o Neoclassicismo buscavam os mesmos objetivos: praticidade, limpeza, objetividade. O caos das cidades do passado deveria ser domado pela racionalidade neoclássica que, influenciada pelo crescimento da tecnologia industrial, necessitava impor um novo ideal estético capaz de suplantar o antigo. Os edifícios deveriam ser construídos segundo a noção de funcionalidade, que diferenciava manicômios de quartéis e de hospitais, e deveriam estar dispostos numa lógica urbana que respeitasse a racionalidade espacial.

Paralelamente ao esforço da razão neoclássica para universalizar valores, os românticos, ao contrário, buscavam uma visão pessoal da realidade e pregavam o amor à natureza e a sua mística. Interessados pelo longínquo e inatingível, estes jovens admiravam as culturas distantes, as ruínas, o sobrenatural. Uma glorificação quase irrestrita ao *eu* fez nascer o *gênio* do artista.

O Romantismo foi um fenômeno urbano que começou na Alemanha como uma reação do sentimento contra a parcialidade do culto à razão, defendido pelo Iluminismo.

As novas palavras de ordem eram "sentimento", "experiência" e "anseio". Alguns pensadores do Iluminismo também tinham alertado para a importância dos sentimentos, como Rousseau, por exemplo, e criticado o fato de os iluministas enfatizarem apenas a razão. Agora, no Romantismo, esta corrente secundária se transformou no veio principal da vida cultural alemã. (GAARDER, 1996, p. 368-369)

Na visão romântica, a natureza era capaz de desenvolver as potencialidades que lhe são inerentes, superando a divisão entre o *eu cognitivo* e a *natureza em si*. Para o filósofo Schelling, a *alma do mundo* expressava-se tanto na alma humana, como na realidade física, e a natureza evoluía das formas inanimadas até a consciência humana (*Ibidem*, p. 373).

O antagonismo entre razão e emoção - inteligibilidade e sensibilidade - constituiu a dialógica que dividiu os filósofos em racionalistas e empiristas: os que afirmavam que toda a base do conhecimento humano era a razão e os que afirmavam que todo o conhecimento do mundo derivava da impressão dos sentidos. Porém, o filósofo Immanuel Kant (1724-1804) buscou conciliar as duas atitudes, legitimando ambas as tendências, ao afirmar que a consciência se adapta às coisas e as coisas se adaptam à consciência.

O mundo é como o ser humano o percebe ou como se mostra a sua razão? Para Kant, os mecanismos cognitivos estavam sujeitos ao erro, já que a compreensão e entendimento da *realidade* dependem das condições subjetivas individuais que, por sua vez, dependem das crenças, padrões e ideologias da cultura, na qual cada sujeito está inserido. Dessa forma, Kant fez a distinção entre as *coisas em si* (*ding an sich*) e as *coisas para nós*, que só existem na relação da percepção - vistas, portanto, sob categorias subjetivas.

[...] o conhecimento do conhecimento só emergiu como fenómeno fundamental com a <<revolução copernicana>> de Emmanuel Kant, que fez do conhecimento o objecto central do conhecimento.

A reflexividade kantiana efectua uma objectivação fundamental da actividade cognitiva, a qual se torna então o objecto de um conhecimento de <<segunda ordem>>, conhecimento relativo ao conhecimento, estabelecendo princípios relativos aos princípios e categorias relativas às categorias. A partir daí, um metaponto de vista permite examinar as condições, possibilidades e limites do conhecimento. (MORIN, 1996, p. 22)

A arte, no sentido kantiano, nunca é mimese da *realidade em si*, mas tão somente mimese do mundo percebido ou reinterpretado pelas categorias da subjetividade do artista ou das sobredeterminações culturais.

O desenvolvimento do progresso e da técnica nem sempre era visto com otimismo. A razão humana não resolvera questões de base como a desigualdade, a escravidão e a miséria. O filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) identificou a civilização como a fonte de todos os males, e propôs a volta da humanidade ao *estado natural*. Rousseau defendia a tese de que os homens foram livres e felizes enquanto viveram no estado natural e que, quando começaram a constituir uma sociedade organizada, surgiram as desigualdades, o desejo de possuir riquezas e o domínio de alguns sobre os outros.

Na Inglaterra, onde os efeitos da deterioração espacial, provocados pela revolução industrial, eram crescentes e preocupantes, surgiu uma movimentação que ficou conhecida

por *novas sensibilidades*, cultivada especialmente pela visão romântica de natureza, que veio a se tornar "uma das raízes de longa duração do ambientalismo contemporâneo" (CARVALHO, 2004, p. 101).

As chamadas novas sensibilidades estão na base do sentimento estético em torno do que é natural, selvagem e não cultivado, isto é, do não submetido à ordem e à intervenção humanas. Em nome dessa sensibilidade, que idealizava a natureza como uma reserva de bem, beleza e verdade, abriu-se importante debate sobre o sentido do bem viver, sendo o mundo natural visto como um ideal estético e moral. Essa posição expressou-se nas inúmeras críticas às distorções da vida nas cidades, às intervenções humanas na natureza, à apropriação utilitária dos recursos naturais, à violência contra animais e plantas. (*Ibidem*, p. 100)

As novas sensibilidades faziam prevalecer como princípios éticos e estéticos o sentimento sobre a razão, a espiritualidade sobre a racionalidade crítica, as tradições históricas e nacionais sobre os modelos da Antigüidade, o gosto pela natureza sobre a vida urbana. Os intelectuais defendiam o ser humano oprimido, criticavam as desigualdades sociais que o processo industrial provocara, assim como defendiam a natureza e a necessidade de se criar áreas naturais intocáveis.

As novas sensibilidades direcionaram-se também aos estudos da história natural e à ilustração científica. McCormick (1992) mostra que, no século XVIII, a Inglaterra era considerada a *Meca* dos naturalistas e ilustradores botânicos. O desenvolvimento dos meios gráficos possibilitou a divulgação da beleza visual da natureza para um público cada vez mais amplo. As novas percepções despertadas em torno dessas imagens, somadas às emergências ambientais, foram fatores para o início da formação de um espírito ambientalista, que começou a se expandir a partir de então.

As concepções da relação humana com a natureza, na arte romântica, refletiram ora o sentimento de pequenez e fragilidade do homem diante de forças avassaladoras - o sublime - ora a idéia de um espaço agradável e acolhedor - o pitoresco.

[...] para o "pitoresco", a natureza é um ambiente variado, propício, que favorece nos indivíduos o desenvolvimento dos sentimentos *sociais*; para o "sublime", ela é um ambiente misterioso e hostil, que desenvolve na pessoa o sentido de sua solidão (mas também de sua individualidade) e da desesperada tragicidade do existir [...] (ARGAN, 1992, p. 12)

O sentimento do sublime simbolizava uma tentativa de recuperar o caráter selvagem, indomável e atemorizador da natureza, totalmente negado e suprimido nos jardins principescos. As forças da natureza, tais como a fúria da tempestade, um vulcão em lavas, a altivez de um penhasco, eram consideradas grandiosas, insuperáveis. O sublime representou um grito capaz de sacudir o espírito humano e levá-lo a perceber seus próprios limites. O ser humano havia que experimentá-las, cabendo ao artista representá-las.

Nasce nesse período aquela que poderíamos chamar de "poética das montanhas": o viajante que se aventura na travessia dos Alpes é fascinado por rochas inacessíveis, geleiras sem fim, abismos sem fundo, extensões sem limites. (ECO, 2004, p. 282)

A natureza inspirava a expressão dos sentimentos e estados de alma, podendo alcançar uma conexão espiritual, expressa no sentido do *contemplare* - a natureza como espaço sagrado, fonte de percepções transcendentais, plena de beleza e de mistério.

Os paisagistas ingleses valeram-se desses sentidos e, do ponto de vista da linguagem visual, anteciparam a pesquisa dos impressionistas, no trato da imagem pictórica. John Constable (1776-1837) explorou a infinita variedade das formas naturais e os efeitos mutantes de luz e cor. “A natureza, para ele, é um universo totalmente diferente do social: infinitamente mutável, porém constante em seu variar [...] ao mesmo tempo repousante para quem consegue subtrair-se por alguns momentos ao cinza fumacento das cidades industriais” (ARGAN, 1992, p. 33).



Figura 127 - *A carroça de feno*. John Constable, 1821.
Fonte: www.thelilypad.co.uk/haywain

William Turner (1775-1851) pintou visões emocionantes de uma natureza sublime, imagens fantásticas banhadas de luz e plenas de movimento, quase abstratas, feitas de manchas cinéticas de cor, representando mares revoltos e navios em meio a tempestades.



Figura 128- *Tempestade de neve - navio à entrada do porto a fazer sinais em fundo baixo guinando-se pelo prumo.* William Turner (1842)
Fonte: www.paintingstogo.com

Caspar David Friedrich (1774-1840) retratou figuras humanas ao alto das montanhas, observando paisagens ou mares até a linha do horizonte. Suas telas expressam "a elevada e sublime melancolia, a solidão, a angústia existencial do homem diante de uma natureza mais misteriosa e simbólica do que adversa" (ARGAN, 1992, p. 169).

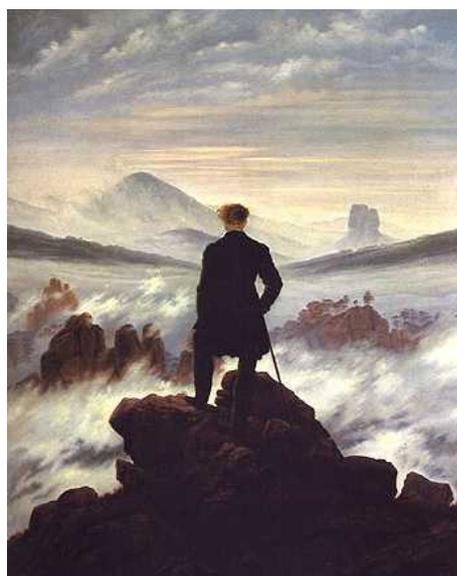


Figura 129 - *Viajante diante do mar de nuvens.* Caspar Friedrich (1818)
Fonte: www.philosophy.ubc.ca/.../russell

A concepção da arte como experiência vivida, por meio da qual o sentimento e a sensação representassem modos de impressão e conhecimento essenciais da realidade, foi a idéia que moveu um grupo de jovens pintores de paisagens que, recusando o ambiente artificial da cidade, se retiraram para a aldeia francesa de *Barbizon*, próxima à floresta de Fontainebleau. Entre eles, Théodore Rousseau (1812-1867).

Rousseau especifica em que consiste o conhecimento da natureza proporcionado pela emoção; evidentemente não é um conhecimento objetivo, científico, mas "as vozes das árvores, as surpresas de seus movimentos, a variedade de suas formas, até a singularidade dos modos como são atraídas pela luz." [...] Ao se propor a estudar a "psicologia" das árvores ou das nuvens, e assim retomando, num clima cultural romântico um tema fundamental da poética inglesa do "pitoresco", os pintores de Barbizon estudavam, de fato, a atitude psicológica do homem moderno frente à natureza. O valor, que sentem ameaçado pela nova ordem da sociedade e pelos novos modos de vida, e que, portanto, empenham-se em salvar mostrando-o como insubstituível, é o *sentimento da natureza*: esclarecem o modo como ele se gera, a partir de um movimento conjunto da sensibilidade que faz vibrar a emoção e da memória que amplia e aprofunda a emoção em conhecimento, e os efeitos que produz a intuição de um caráter humano, ou melhor, social, nas coisas naturais. (ARGAN, 1992, p. 60- 61)



Figura 130 - *A Poça*. Theodore Rousseau (1861)
Fonte: www.nga.gov.au/Exhibition/FrenchPaint

Em meados do século XIX, os processos produtivos estavam cada vez mais racionalizados. As tradições do artesanato e do trabalho manual cederam lugar à produção mecânica. A pesquisa estética foi direcionada à indústria, a atividade econômica foi reorganizada e as tecnologias transformadas. Para viabilizar a produção em série, a oficina foi substituída pela fábrica e os arredores da cidade converteram-se rapidamente em áreas construídas.

O artista, excluído do sistema técnico-econômico de produção, protestava contra a industrialização, a mecanização, a exploração do homem pelo homem em busca do lucro, a degradação do ambiente, a mediocridade cultural. Aprofundava-se o problema das relações entre arte, sociedade e natureza.

Era inevitável que o nascimento da tecnologia industrial, colocando em crise o artesanato e suas técnicas refinadas e individuais, provocasse a transformação das estruturas e da finalidade da arte, que constituíra o ápice e o modelo da produção artesanal. A passagem da tecnologia do artesanato, que utilizava os materiais e reproduzia os processos da natureza, para a tecnologia industrial, que se funda na ciência e age sobre a natureza, transformando (e freqüentemente degradando) o ambiente, é uma das principais causas da crise da arte. (ARGAN, 1992, p. 14 e17)

Por outro lado, o crescente conhecimento da natureza possibilitou aos pesquisadores identificarem as ameaças ambientais, provocadas pelas atividades humanas. As péssimas condições de vida nas cidades aumentavam o anseio por espaços abertos e naturais. As áreas verdes foram incorporadas aos espaços urbanos, parques e reservas foram criados. Em 1866, o biólogo Ernest Haeckel criou o termo *ecologia*¹⁴², considerando-o sinônimo das relações entre os seres vivos e seus ambientes naturais, ampliando, assim, o conceito de natureza.

O movimento ambientalista nascente foi somando sentimentos, percepções, atitudes, representações, de forma que não é simples medir a influência, sobre ele, das *visões de natureza* dos jovens artistas de Barbizon, de Constable, de Rousseau e de Turner. Certamente, ocorreram sobredeterminações culturais e diálogos intercognitivos na formação das novas sensibilidades, entre artistas e cientistas.

Na passagem do século XIX para o século XX, a mecânica de Newton perdeu seu lugar central na explicação dos fenômenos naturais. O universo era bem mais complexo do que se

¹⁴² A palavra ecologia provém de *oikos*, termo grego que designa o *habitat*, originando "a ecologia e a ecúmena (a terra habitada, concebida como universo)" (MORIN, 1999, p. 21).

imaginava. A pulverização do espaço newtoniano só foi possível com as descobertas que possibilitaram a formulação da teoria da relatividade e a teoria quântica, no início do século XX.

As tendências naturalistas da arte ganharam espaço na produção artística e ares de pesquisa científica, independentemente de qualquer poética, clássica ou romântica, constituída para mediar a relação do artista com a realidade.

Na segunda metade do século XIX, a fisiologia e a psicologia da percepção são objetos de intensa pesquisa científica: é importante averiguar o funcionamento dos processos com que se efetua a experiência do real e verificar a sua confiabilidade [...] Em 1880, Sutter, estudando os fenômenos da visão, sustenta que a arte deve encontrar um plano de entendimento com a ciência, centro vital da cultura da época. (ARGAN, 1992, p. 117)

As relações cromáticas, apoiadas pelas descobertas da ótica, transformaram a experiência viva da realidade em consciência construída¹⁴³. Por outro lado, a invenção da fotografia, com suas imagens de alta precisão, provocou alterações na “psicologia da visão” (*Ibidem*, p. 75) e liberou a arte da função documental da realidade, ao mesmo tempo em que a lançou na dúvida de sua própria natureza.

A arte debruçou sobre si mesma e se questionou. Os movimentos artísticos passaram a se multiplicar como nunca, porém, as tendências objetivas e subjetivas da arte - razão e emoção - permaneceram como grandes correntes a incorporar as iniciativas, as descobertas e as invenções.

8.2. OFICINA 11: MEMÓRIAS DO LIXO

As práticas utilizadas nesta oficina foram a leitura de texto, mostra de *slides*, relaxamento e sensibilização musical, visualização imaginativa sobre as origens e a história de vida de um objeto industrializado, criação artística de um objeto tridimensional, depoimentos pessoais, partilha com o grupo, gravação de voz e preenchimento de questionários¹⁴⁴.

¹⁴³ A exemplo da *Lei do Contraste Simultâneo das Cores*, de Michel Eugène Chevreul. Na pintura de Cézanne, “a estrutura é o tecido cromático, resultante da divisão das cores locais nos componentes quentes e frios (vermelhos- amarelos, azulados) e de sua combinação no ritmo construtivo das pinceladas” (ARGAN, 1992, p. 113).

¹⁴⁴ Esta oficina aconteceu no dia 24 de maio de 2005, no atelier da FAU e contou com a participação de 13 pessoas. As mesas de trabalho foram dispostas em formato circular.

A conversa inicial girou sobre as visões de natureza de iluministas e românticos do século XVIII, da arte neoclássica e da arte romântica, das origens do movimento ambientalista e do fim do ideal artístico clássico baseado na mimese.

Solicitei aos alunos que trouxessem, para essa oficina, objetos descartados do consumo, tais como embalagens, garrafas *pet*, latas, papelão etc. Levei argila, barbante e massinha de modelar. Com tudo isso, montamos uma mesa de materiais de livre-escolha para o trabalho.

Fiquei a observar qual seria o impulso criativo dos alunos frente ao estímulo *lixo*, comparando que, em ocasiões anteriores, os participantes tiveram à disposição um verdadeiro banquete vivo de formas e cores naturais para degustar.

Expliquei que faríamos a visualização da história do objeto escolhido por cada um, utilizando uma aproximação à técnica da escrita sagrada ensinada por Jean Houston (1997).

Como estímulos à interiorização, solicitei que todos fechassem os olhos, movimentassem cabeça, ombros, relaxando a mente e os músculos superiores, que respirassem lenta e profundamente ao sabor de uma música com sons de água, visualizando imagens suscitadas pela seguinte leitura:

Visualize um objeto industrializado em série, feito em grande parte por máquinas. Procure imaginar de onde tal objeto veio, a origem de sua matéria-prima, por quantas mãos ele passou, carregadores, entregadores, os veículos que o transportaram, caminhões, carrinhos, suas embalagens, fardos. Procure visualizar as máquinas, mãos mecânicas, tubos, jatos de água, jatos de tinta, esteiras, rodas, e todos os caminhos de sua transformação. Depois, empilhado no depósito, gente carregando... Imagine como você se sente sendo essa matéria-prima, entre nessa matéria-prima, transforme-se nela, observe onde você está, de onde veio, volte para o lugar de onde você, matéria-prima, foi retirada, qual a sensação e as lembranças que você tem. Quais as relações que foram cortadas? Reestabeleça essas ligações, com o meio. Ande para trás no tempo, reconecte-se com seu lugar de origem, sinta a chuva, sinta o sol, olhe para o céu cheio de estrelas, entre na teia da vida, perceba a ligação entre todas as coisas e procure seu lugar, como matéria-prima. Volte a si, pessoa, separe-se do objeto, olhe para o objeto que você escolheu. Desvincule-se dele gradativamente, olhe-o apenas como objeto. Veja centenas do mesmo objeto jogadas fora, descartadas no lixo, reflita: quanta vida está jogada fora no lixo. Quanta energia desperdiçada. Imagine milhares de objetos iguais no lixo, em todo o mundo, alguns se transformando, outros degradando o ambiente, outros entupindo os cursos de água e as redes de esgoto nas cidades. Imagine o quanto da natureza que está sendo transformada em lixo e o ambiente natural transformando-se em grandes depósitos

de lixo, cidade cheias de gente procurando coisas nesse lixo, procurando lixo para comer e sobreviver...

Agora, por fim, observe o que é lixo dentro de você, pensamentos obsoletos, mas que ocupam espaço e entopem seus canais perceptivos e sensíveis, mágoas guardadas, restos de tristezas às quais você está apegado, decepções, enganos, o lixo que está guardado embaixo do tapete, ciscos aparentemente inofensivos, muita poeira acumulada, entulhos, cortinas de sujeira embaçando sua visão.

Visualize, por fim, uma quantidade imensa de água para lavar e levar tudo isso embora. Fique observando o trabalho da água Pausa. Respire profundamente. Abra os olhos.

Solicitei que os participantes fossem até a mesa de materiais e escolhessem aquele que melhor representasse o que havia sido visualizado durante a leitura do texto. Pude constatar que a argila atraiu a curiosidade de vários alunos: fazer com as mãos, moldar um material tão fecundo à plasticidade. *"Novidade"* para alguns, *"um desejo reprimido na infância"* para outros, o *"prazer de deixar brotar formas das mãos"*, como descreveu Walquíria.



Figura 131- *Walquíria trabalhando.*
Foto: Dulcinéia Schunck

A possibilidade lúdica dos materiais iniciou uma prática cheia de descobertas, com uma intensa atividade manual e reflexiva que transcorreu, com liberdade, por mais de uma hora, com mínimos entraves à criação.

Célia foi a primeira a terminar o trabalho, explicando que, em sua *"paisagem de ilha e mar"* feita com massinha de modelar, *"o principal componente é o petróleo"*. E completou:

“o petróleo pode estar em qualquer lugar, na terra ou no mar. De repente a gente está em cima de uma reserva e não sabe”.

Todos os descartáveis vêm de uma matéria-prima da natureza transformada pelo homem, que não fez, até o presente momento, um estudo aprofundado do que fazer com o lixo resultante. Os descartáveis são ótimos para a sociedade de consumo, mas o que fazer com o lixo que não pode ser reaproveitado, tais como pilhas, garrafas plásticas, etc. Encobre-se isso com uma bonita capa colorida escrito sobre ela a famosa palavra "reciclagem". Mas existem produtos ou subprodutos que não são passíveis de reciclar. O que fazer então com eles?

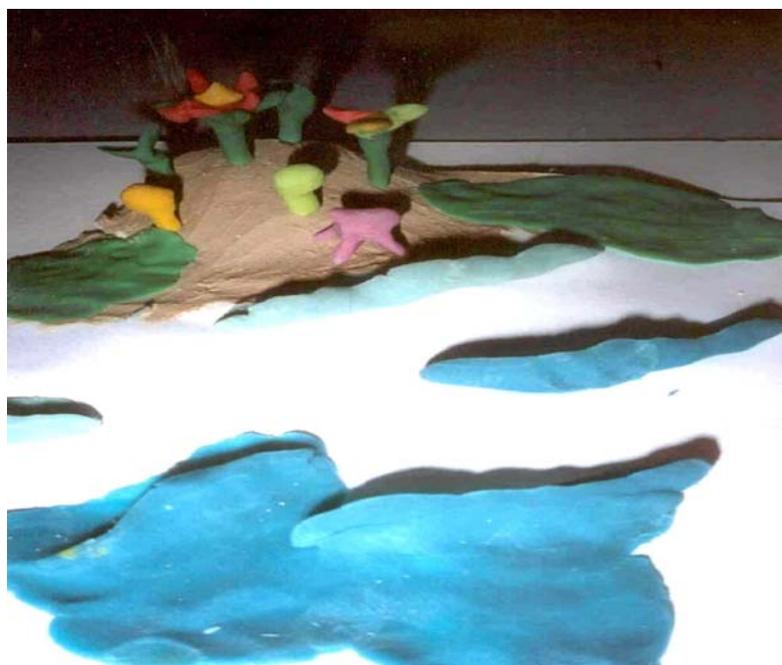


Figura 132 - Paisagem. Célia.

Foto: Dulcinéia Schunck

Elza declarou ter sido tocada pelo "som da água":

Neste som, o que marcou muito foi imaginar como um rio corre sem saber para onde, e de repente ele tem que se desviar por causa do lixo [...] é um percurso interrompido pelo homem, pelo seu consumismo exagerado [...] não tem onde colocar o lixo, o resíduo que ele acaba mesmo jogando no mundo, poluindo as águas, o ar e o solo. Foi isso que me incomodou mais: é pensar que o percurso dos rios é prejudicado pela ação do homem que não se percebe como parte do ambiente.

Sâmara descreveu sua experiência de "interrelacionar lixo interno e externo" por meio de uma "mandala de argila":

O interessante foi sentir que trabalhar com o barro incomoda pela sujeira que ele faz... e acontece a mesma coisa com o nosso lixo interno. Talvez incomode trabalhar com ele porque não é o caso de simplesmente jogá-lo fora, mas de transformá-lo. Sem querer, escolhi o material correto para vivenciar meu tema, porque me deu uma sensação estranha trabalhar com o barro que grudava em minha mão. Queria me livrar dele e é assim que tentamos fazer com o lixo. O que eu pude compreender hoje é que é preciso acolhê-lo para que ele seja transformado. Por isso eu fiz uma mandala. Foi uma maneira de representar o lixo num sentimento mais profundo e espiritual, de crescimento e de luz.

Questionada sobre a validade do exercício, Sâmara respondeu:

[...] tem tudo a ver com nossa relação com a natureza. Tudo o que acontece no meu interior fundamenta minha relação com a natureza externa, e vice-versa. O que vejo como potencial no pensamento complexo é a visão de parte e totalidade que ele permite. Contudo, percebo que temos que ter uma humildade para reconhecer o que não pode ser transformado, pois a totalidade não nos é tangível.

Também preocupada com a questão do lixo, Larissa comentou:

Hoje, a gente trabalhou esses resíduos vulgarmente chamados de lixo. Então eu me lembrei muito, durante toda a aula, do petróleo como matéria-prima, provindo de tanto resíduo. Tanto lixo que antes de ser lixo é muito utilizado, mas que depois não tem onde colocar. Pensei, assim, na história desse plástico preto, como um vômito de petróleo da Terra - a Terra vomitando petróleo. Aí eu achei bom trabalhar com o barro que aqui está em forma de homem, e a Terra vomitando a história dela. O petróleo, como todos os meus ancestrais, os ancestrais da própria Terra, de tudo o que já foi vida e que agora é vômito, é lixo. Então eu fiz um homem vomitando plástico que pode ser a Terra jorrando petróleo. Isso quer dizer: e aí? como isso vai ser utilizado? E depois, onde tudo isso vai parar?



Figura 133 - *Lixo ancestral*. Larissa.
Foto: Dulcinéia Schunck

Lila desenvolveu seu *Anel* igualmente representativo do ciclo do petróleo:

Eu peguei um objeto de plástico e tentei percorrer seu caminho de volta até a matéria-prima da qual ele se originou. Fui parar nas profundezas da terra, do mar, atrás do poço de petróleo. Depois, eu fiz o meu trabalho: um conjunto de plantas, sementes e vegetais que eu coloquei dentro da garrafa plástica. Afinal, o plástico é sub-produto do petróleo que é produto da transformação das florestas que um dia afundaram. Então eu juntei o fim com o começo: o começo é a planta e o fim é o plástico, coloquei um dentro do outro e fiz como o Morin: anelei tudo!



Figura 134 - *Anel*. Lila.
Foto: Dulcinéia Schunck

Ela concluiu dizendo:

O que esse exercício representa é que vivemos uma grande teia/rede e todos os nossos atos têm continuidade. Nada é por acaso ou provêm de discontinuidades. A dificuldade é superar a formatação do nosso pensamento analítico, escolarizado, domesticado. A separação em relação à natureza só existe na ilusão do pensamento que analisa, que separa.

"Durante minha experiência sensível", disse Sumaya

[...] eu vi uma árvore como casa e lembrei dos pássaros - a casa dos pássaros! Aí eu imaginei o mundo sem pousada para eles, e logo o pássaro me remeteu à idéia de liberdade. Foi uma coisa triste a sensação de mundo sem pousadas. A Terra como nossa casa e a gente também sem pouso nesse mundo devastado. No final, tive uma experiência interessante, pois meu pássaro começou a se despedaçar e eu quis salvá-lo, mas eu o deixei ir embora porque a liberdade que ele significa para mim tem a ver com o desapego.



Figura 135 - Pássaro. Sumaya.
Foto: Dulcinéia Schunck

Sobre o método de *"anelar e complexificar"*, Sumaya alertou: *"temos que ter cuidado para a 'complexidade' não virar emaranhado de nós, que não permitam a fluidez. Temos que perceber as ligações e nos ligar, mas não nos emaranhar ou nos amarrar e ficar girando em círculos sem chegar a ponto algum!"*

Sushma declarou: *"nem sei o que falar, pois o processo foi tão espontâneo hoje!"*
Mesmo sem querer racionalizar muito, ela compartilhou sua experiência criativa com o grupo:

Vi árvores dando nascimento a objetos que seriam a expressão de nossa natureza de seres fabricantes. Depois a árvore foi tendendo a secar porque os objetos não devolviam à natureza o devido. Foi uma coisa meio dolorida a imagem que veio, é um ciclo que escapa da natureza, essa impossibilidade de ser retroalimentada [...] A única coisa que eu consegui produzir a partir disso foi uma conexão de que eu deveria aceitar o que viesse de dentro de mim para fazer o trabalho: aí veio essa rosa que a princípio eu achei feia, rococó, uma rosa! logo uma rosa! Porque não uma flor selvagem, uma orquídea estupenda?



Figura 136 - Rosa. Sushma.
Foto: Dulcinéia Schunck

O processo de aceitação da singeleza da rosa me fez pensar no meu processo de auto-aceitação e me fez pensar numa saída para a questão ambiental que é a conexão com a singeleza do coração. Decidi então aceitar essa rosa do jeito que ela veio e ficar com ela. Às vezes parece uma rosa de plástico, mas que remete a uma pureza que não é a do plástico, mas que é a da essência, do que é orgânico, do que é real.

Pensei muito nas casas do interior onde tem muita rosa de plástico. Eu acho lindas as rosas de plástico nas casas do interior por causa dessa estética despretensiosa, simples. Fiquei pensando como fazer ressurgir dessa estética do simples também o

amor pela natureza, o reencontro com o simples que organicamente se complexifica fazendo renascer sempre.

Parece-me que alcançar essa singeleza no dia a dia tem a ver com a energia que emana do coração, o centro de todas as coisas.

Rosana disse: *"o que a visualização me trouxe de mais profundo foi que"*

[...] ela veio em forma de côncavos e convexos, retilíneos e uniformes, representando a evolução do que se conserva e do que apodrece. E isso vai se refletir nas nossas ações. Quando eu digo isso, eu não falo dos poucos que ainda fazem algo, porque a história vai mudando em função dos poucos que fazem. Mas falo dessa grande coletividade que ainda não está atenta para a questão ambiental. Assim, trabalhar com o cordão foi uma experiência feliz: quando a gente está pronta é o material que "acha" a gente! Eu fui para a mesa e pensei em deixar todo o mundo escolher o material. Eu não tenho me preocupado muito com o que vai sobrar, eu tenho tentado trabalhar mais o meu imaginário, então aquilo que vai sobrando eu vou aproveitando para trabalhar. Aí, quando o cordão "me escolheu" eu fiquei surpresa e pensando: mas, e daí? Um rolo de cordão?

Depois foi tranquilo: veio tudo numa ligação, numa seqüência e eu fiquei pensando em "palavras vegetais". Fazer todo um percurso mesmo, trabalhando com o algodão e suas formas, sempre essas espirais e o que elas trazem de volta para a gente - a teia, a espiral e a síntese. Elas nos remetem à dinâmica da vida, à recorrência do vivo e sua evolução.

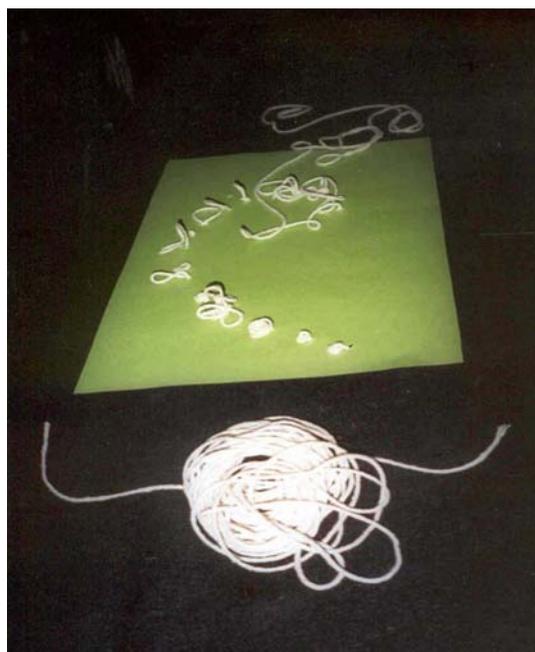


Figura 137 - *Palavras Vegetais*. Rosana
Foto: Dulcinéia Schunck

Manuseando seu objeto *Marionetes*, Clarice fez uma reflexão sobre a alteração da natureza quando se busca o recurso natural:

Eu trabalhei com essa latinha de extrato de tomate para colocar moedas. Vieram várias imagens no momento da visualização, especialmente das toneladas de terra removidas para separar o material com que é feito a lata de alumínio [...] A atividade de hoje me deixou muito triste porque são materiais que eu quero descartar da minha vida, mas não consigo.



Figura 138 - *Marionetes*. Clarice
Foto: Dulcinéia Schunck

Concluídas as falas referentes à apresentação dos *objetos*, ainda restava um tempo para continuar a conversa. Manifestei ao grupo o desejo de fazer uma reflexão sobre *práticas de reciclagem* como opção de trabalho em sala de aula.

Rosana se pronunciou, dizendo que havia uma tendência geral e cristalizada nas escolas "*de sempre se voltar à reciclagem*". Ela exemplificou:

Na Escola da Natureza, a proposta de formação de treinadores ambientais é discutir princípios de Educação Ambiental (EA) e sustentabilidade. Trabalhar alguns conhecimentos e também nossas atitudes e, a partir daí, construir com os professores práticas que dêem significado ao trabalho de EA na escola.

A efetivação da EA é inter e transdisciplinar dentro da escola. Mas essa cultura da reciclagem é muito forte ainda. Aí depois que você trabalhou, trabalhou, discutiu e discutiu, vai realmente para a prática, eles acham que a grande idéia é fazer a oficina do papel, por exemplo, que tem o seu valor e a sua importância.

Apesar de a reciclagem ser uma alternativa, ela não resolve, pois é só um paliativo. Na verdade, é preciso focar na redução. O que nós estamos tentando trabalhar e discutir mais é a redução do consumo. Mas os professores insistem muito em praticar a reciclagem, virou uma cultura.

Paulo comentou que *"a redução é muito difícil de ser trabalhada porque nós estamos todos envolvidos no sistema de consumo. Se você não consome não tem emprego, um antagonismo tremendo, mas na verdade simplificar a vida é muito bom"*.

Alguém questionou: *"a reciclagem está trazendo consciência ou sensibilizando para a questão ambiental"*? Lila explicou que *"a idéia da reciclagem virou moda"*.

É um assunto muito novo! Para você ter idéia, entre os assuntos que se popularizam, a questão ambiental é muito nova. Ela começou a ser discutida a partir dos anos 60, mas para se tornar um senso comum ela vai ter que andar muito, ela ainda está longe. A gente fica falando de reciclagem, mas continua a produzir o mesmo lixo. Nada mudou porque o que está na base é o sistema econômico, é preciso criar um novo modelo, onde você use menos coisas, gaste menos coisas, é preciso criar este modelo. Realmente o problema do lixo é seríssimo, talvez o mais sério de todos.

Rosana explicou que, na Escola da Natureza, existe o programa de reaproveitamento: *"o reaproveitamento é uma reelaboração do lixo"*.

O lixo fica ali por uma semana num vai e vem, um ioiô, dura uma semana, e se transforma num lixo reelaborado, com cola, fita durex, várias coisas químicas ali adicionadas. O potencial educador é pequeno, uma oficina de três horas não atinge muito. Ele dá uma sensibilizada, mas a partir do momento em que a escola não quer efetivar uma parceria, um trabalho continuado com aquele grupo de alunos e professores a coisa se perde. Eu vejo que tem muita coisa para se fazer e se procurar mesmo.

Como quase todo o grupo já havia saído da sala de aula, nosso diálogo reduziu-se a três ou quatro pessoas. Considerei os depoimentos do encontro bastante relevantes e os objetos artísticos bem engendrados plasticamente, capazes de expressar de maneira coerente as idéias neles suscitadas. Concluí que havíamos alcançado uma conexão entre reflexão abstrata e representação visual, um anelamento entre linguagens na percepção da história-teia de cada objeto trabalhado.

Percebi que o ímpeto criativo não depende do tipo de material que é utilizado na elaboração dos objetos artísticos. Parece que o que inspira a criação são as combinações e associações que tais elementos despertam e induzem. Entretanto, a variedade de materiais certamente conduz a resultados plásticos igualmente variados.

Considerei que a argila favoreceu a expressão de muitos participantes, não somente por sua privilegiada plasticidade, mas pela similaridade com os pigmentos minerais, com os quais havíamos trabalhado em encontros anteriores.

Notei as tendências românticas do grupo e a sintonia rapidamente constituída entre arte e natureza. Na visão de Ana Mae Barbosa "o sistema dialógico que integra a imaginação e a observação como princípios orientadores do ensino de arte inspira-se evidentemente no romantismo" (BARBOSA, 1982).

Pude perceber, a partir desse experimento, as ligações entre o pensamento romântico, o ambientalismo e nossa própria natureza sensível. Refleti sobre a presença do feminino na educação, o desprestígio da sensibilidade na nossa sociedade pragmática e o papel dos artistas e dos poetas como resistências à massificação.

Temos, pois de reencontrar a natureza para reencontrar a nossa natureza, como tinham sentido os românticos, autênticos guardiães da complexidade durante o século da grande simplificação. Daí em diante, vemos que a natureza daquilo que nos afasta da natureza constitui um desenvolvimento da natureza, e aproxima-nos do mais íntimo da natureza da natureza *A natureza da natureza está na nossa natureza. O nosso próprio desvio, relativamente à natureza, está animado pela natureza da natureza.*

Mas a natureza da natureza não pode fechar-se sobre nós e engolir-nos. (MORIN, 1997, p. 340).

Embora os resultados plásticos das oficinas tenham se mostrado sempre originais, os discursos e escritos nos questionários, desta vez, mostraram-se, de certa forma, repetitivos. Três meses já haviam se passado: muitas histórias de vida, de mães, de filhas, de professores e alunos, tantas demandas, e o tempo sempre tão escasso para todos.

Comecei a sentir que a hora de começar a fechar as *gestalts-anéis* do curso havia chegado. Considerei surpreendente ter chegado até aqui com tantos e bons resultados, ainda tendo o prazer de ouvir: "*mas, Dulce, e depois, vamos continuar o curso?*"

9. A NONA ESTAÇÃO: GIRANDO O ANEL

A palavra "crise" permeia nosso vocabulário cotidiano. Falamos em crise econômica, crise individual, crise planetária... mas o que está em crise não será fundamentalmente a maneira pela qual o homem contemporâneo percebe e pensa o Mundo? O que está em questão não é o que nós entendemos por nossa realidade enquanto humanos? (UNGER, 1991, p. 35)

Girando o Anel é a última estação de nossa viagem. Trata do *estado de mundo* que chega até nós, uma complexa tessitura de representações, conceitos, valores e vertentes culturais, que se manifestam em todos os conhecimentos - na arte, na ciência, ou em ambas simultaneamente. Aqui, foram destacados apenas alguns acontecimentos, personalidades e associações que marcaram presença na imensa teia de interações ser humano, natureza e arte ocorridas nos séculos XIX e XX.

Na compreensão de muitos pensadores, tal tessitura encontra-se esgarçada. Vivemos "uma crise de visão de mundo, de civilização. É, portanto uma crise de sentido, uma crise de caráter espiritual" (UNGER, 1991, p. 53).

A radical transição paradigmática contemporânea suscitou uma nova *visão* de natureza. Sua palavra-chave é relação. Sem negar as visões de natureza que a antecederam, ao lado de uma percepção naturalizada, em que a natureza é sinônimo de mundo biológico intocado, emerge uma visão socioambiental que pensa o meio ambiente "como um campo de interações entre a cultura, a sociedade e a base física e biológica dos processos vitais, no qual todos os termos dessa relação se modificam dinamicamente e mutuamente" (CARVALHO, 2004, p. 37).

A visão mais abrangente, que considera o ser humano como parte ativa da natureza, é resultante de um processo de conscientização que vem sendo desenvolvido em relação ao meio-ambiente, principalmente como reação à crise ambiental crescente. Resta saber se o hífen que separa o *sócio* do ambiental não significa mais uma vez uma clivagem, na qual o ambiental é tratado em segundo plano, um mascaramento a favor das forças de mercado que movem a sociedade.

A ampliação do conceito de natureza como *relação* deveu-se a vários fatores interligados, principalmente a sincronicidade que ocorreu há várias décadas entre a psicologia, as ciências ecológicas, a física quântica e a arte. Embora a arte não seja suficientemente considerada, Herbert Read (1986) defende que a vitalidade de uma cultura depende do funcionamento livre da expressão estética, cujo processo de renovação é sempre realizado pelos artistas.

Nesse sentido, tendências artísticas e culturais surgiram em paralelo ao movimento ambientalista com o propósito de re-significar ou transformar as relações sensíveis e operacionais do ser humano com o ambiente e a natureza. Educação Ambiental, auto-conhecimento, feminismo, espiritualidade, Ecologia Profunda, modos de vida integrados à natureza, *Land Art*, *Earth Art*, arquitetura ecológica, transdisciplinaridade, permacultura, emergência da complexidade, sustentabilidade: múltiplas frentes de resistência tentando girar ao contrário as velhas rodas do mundo.

Se não estamos em meio a uma efetiva revolução cultural, vivemos sutis mudanças e grandes questionamentos em nossos modos de pensar e estar no mundo. Uma sociedade sustentável depende de novos olhares, de novas pessoas que dependem, por sua vez, de novas determinações éticas e educativas. A pesquisa ambiental enfrenta, hoje, o hiato entre discurso, atitude e ser. A superação desse hiato exige mudanças sociais, comportamentais e psicológicas de profundo alcance. Solicita a invenção do *sujeito ecológico* que, segundo Isabel Carvalho:

[...] deve ser compreendido como um tipo ideal que alude simultaneamente a um perfil identitário e a uma utopia societária. Diz respeito ao campo ambiental e, na medida em que esse ganha legitimidade, se oferece ao conjunto da sociedade como modelo ético para o estar no mundo [...] (CARVALHO, 2001, p. 71).

A autora afirma que, entre individualidade e coletividade, "a mudança desejada aponta, portanto, para relações humanas e uma existência *psíquica* individual mais saudáveis" (*Ibidem*, p. 98).

A relação coletivo e indivíduo reaparece aqui como um elemento marcante de uma visão ambientalizada, cujas raízes românticas são reatualizadas no ideário contracultural. Nessa versão contracultural do individualismo romântico, a mudança pessoal tende a ser vista como contra face da mudança social, e o auto-aperfeiçoamento como simultaneamente o aperfeiçoamento do coletivo. (*Ibidem*, p. 98-99)

Afirmando que a Educação Ambiental é a *ação educativa* do sujeito ecológico, a autora pergunta: *Quem é o sujeito ecológico?* Quem são, como são, quais seus atributos, seu diferencial, onde estão e como se organizam?

O grupo foi buscar as respostas para essas perguntas na reflexão e análise dos movimentos artísticos dos séculos XIX e XX que, de alguma forma, abordaram a questão da relação ser humano, natureza e arte. Especialmente, os movimentos do pós-guerra¹⁴⁵ que,

¹⁴⁵ Refiro-me à 2ª Guerra Mundial

como *Earth Art*, reafirmaram a visão da natureza como fonte de criação, portanto de atividade artística, recuperando seu aspecto subjetivo, perdido no discurso modernista.

A oficina *A Mandala do Sujeito Ecológico* procurou esboçar o perfil do sujeito ecológico, a partir da experiência do grupo, por meio do método da *livre associação*¹⁴⁶, tendo como ponto de partida os arquétipos representados nas cartas do Tarô.

Os *arquétipos primordiais* condensados nas cartas de Tarô serviram como instrumento do acaso, da sorte, sugestão e *lócus* “entre a vida íntima do indivíduo e sua inscrição numa história social e cultural” (CARVALHO, 2001, p. 71). A partir de cartas escolhidas aleatoriamente, cada aluno fez sua particular *leitura* do sujeito ecológico. Concluímos os desenhos e pinturas montando com as cartas uma singela mandala coletiva, remetendo mais uma vez a reflexão para nós mesmos, vendo-nos e revendo-nos ao final de nossa viagem heurística.

O último encontro do grupo correspondeu ao encerramento do curso na forma dos *Gestos Finais*, metáforas visuais que concluem a experiência na condição de licença poética.

9.1. COMPLEXUS

A história da arte distingue os períodos segundo os estilos, medieval, barroco, neoclássico etc. Nessa classificação, *arte moderna* compreende o conjunto das produções artísticas do mundo ocidental, realizado entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Nas artes plásticas, o Impressionismo é o marco de ruptura com o passado greco-romano, identificando-se como o primeiro movimento moderno.

Modernismo é a designação genérica dos movimentos artísticos que buscaram examinar e desconstruir os sistemas estéticos da arte tradicional aspirando a um “*estilo ou linguagem internacional ou européia*”, propondo-se a “interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial” (ARGAN, 1992, *Passim*, p. 185).

Após a segunda guerra mundial, rupturas sucessivas em relação aos valores do modernismo se manifestaram nas artes, com a rejeição das técnicas tradicionais, a incorporação de novas formas do fazer e a mixagem de linguagens. O final dos anos 80 é considerado o início do período da pós-modernidade. Trata-se de uma continuidade do processo de rompimento com os conceitos e práticas do Modernismo, ainda sem abandonar

¹⁴⁶ Método utilizado por Freud para fazer uma espécie de *arqueologia da alma* com seus pacientes.

totalmente seus princípios, mas fazendo referência a elementos e técnicas de estilos do passado, retomados com liberdade formal, ecletismo e imaginação.

Parte dos historiadores de arte denomina *arte contemporânea*, a produção artística do pós-guerra até o final da década de 70. Porém, as delimitações rígidas para os termos pós-moderno e contemporâneo são desaconselhadas porque, sendo fenômenos recentes, não é possível estabelecer um distanciamento epistemológico necessário para traçar suas fronteiras com precisão.

O ponto central do pensamento atual tem sido a tentativa de superação do hiato entre conhecimento e experiência, cujo interesse começou no movimento cultural e filosófico modernista. A ciência, a psicologia e a arte são caminhos que se cruzam nessa busca, considerando a experiência e a autoconsciência pressupostos centrais na formação de uma nova compreensão do humano e suas relações com o mundo e com a natureza.

O anelamento entre conhecimento e experiência foi vislumbrado na captação do momento passageiro, no registro do fluxo temporal da consciência, na expressão da experiência interior, no enfrentamento da realidade social e na libertação da sensação visual.

Quando Baudelaire pediu uma arte que registrasse o momento passageiro sem violentar sua oscilante transiência, quando Walter Pater nos incitou a capturar momentos de intensidade do fluxo, quando Henri Bergson convenceu uma geração da necessidade de representações que não impusessem uma falsa especialização ao fluxo puramente temporal da consciência, e quando Virginia Woolf buscou uma arte que registrasse a intensidade da experiência interior em seus próprios termos, pudemos ver afirmado e reafirmado o princípio de uma tensão irrevogável entre o modo como os seres humanos sentiam que viviam e as formas usadas para exprimir essa sensação¹⁴⁷. (CONNOR, 1996, p. 11-12)

Em termos da representação simbólica do mundo fenomênico, a mais evidente mudança foi a substituição do espaço tridimensional da perspectiva renascentista por uma concepção multidimensional, holográfica, onde espaço e tempo são mostrados como unidades interrelacionadas e dinâmicas. Mais ainda, a arte incorporou uma tendência inédita, em que deixou de ser uma representação para se tornar uma apresentação. Em outras palavras, é o fim

¹⁴⁷ Steven CONNOR (1996, p. 12, transcrição da nota 1): Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life" (1863), reproduzido em *The Painter of Modern Life and Other Essays*, tradução de J. Mayne, Londres, Phaidon, 1964, pp. 12-15; Walter Pater, "Conclusão" de *The renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873), reproduzido em *Walter Pater: Three Major Texts*, Editado por William E. Buck: ler, New York e Londres, NYUP, 1986, pp. 217-220; Henry Bergson, *Time and Free Will*, tradução de F.L. Pogson (1910), reproduzido, Londres, George Allen, 1950; Virginia Woolf, "Modern Fiction" (1925), em *Collected Essays*, vol. 2, Londres, Hogarth Press, 1966, pp. 106-107.

da representação do objeto na pintura e a apresentação da pintura como objeto. Isso significa um alto grau de ruptura em relação a uma atitude contemplativa e um convite para construir, junto com a obra, uma possibilidade.

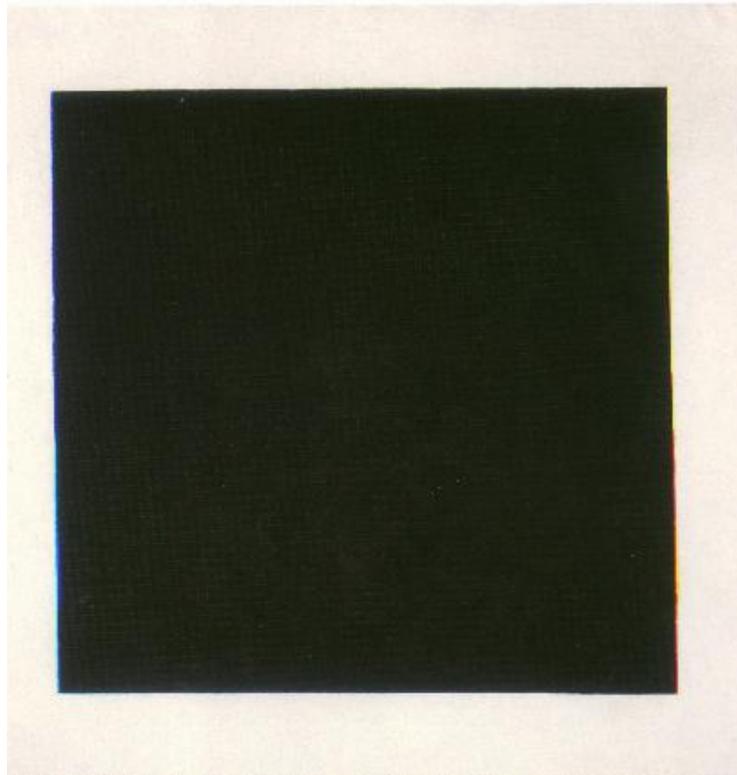


Figura 139 - *Quadrado preto sobre fundo branco*. Casimir Malevich, 1915.
Fonte: www.scaruffi.com/art/malevich.html

O que faz com que um artista se confronte com uma cor só na dinâmica de seu trabalho? Poderíamos pensar, por exemplo, que o monocromático se define em relação a uma idéia de fragmentação em face de uma totalidade. Neste caso, gostaríamos de considerar a pintura monocromática como uma experiência de determinada materialidade do mundo, diferente da representação [...] Quando Malevich apresenta, em 1915, seu trabalho “Quadrado negro sobre fundo branco”, ele afirma que “este quadro é o olho de uma nova origem, a face de uma nova era¹⁴⁸.” (TESSLER¹⁴⁹ in PANITZ & AZAMBUJA, 2004, p. 21)

¹⁴⁸ MALEVICH, Casimir in: WEITEMER, Hanna. *Zero - un movimento europeu* - Collection Lenz Schönberg . Fundacion Juan March, Madrid, Espanha, 1988.

Frederico de Moraes (1991) aponta para uma sincronicidade que ocorreu entre filosofia, ciência e arte: a teoria da Relatividade e o Cubismo Analítico, o inconsciente de Freud e o método paranóico-crítico implícito na pintura de Salvador Dali e da Transvanguarda, movimento dos anos 80, que transita nos diversos contextos sem estabelecer vínculo, e o conceito de deriva dos continentes.

A religação entre conhecimento e experiência encontrou solo fértil na pesquisa psicológica, cujo campo de estudo passou a se ampliar a partir do século XVIII, exercendo uma importante influência sobre a cultura moderna. Sigmund Freud (1856-1939) e Carl Jung (1875-1961) pesquisaram as estruturas básicas da mente humana, mais especificamente as relações existentes entre consciência e inconsciência, como causas dos desajustes e doenças psico-emocionais. Suas teorias influenciaram a arte e a literatura, principalmente a partir dos anos 20.

A técnica da *livre associação*, criada por Freud, consistia em deixar o paciente falar sobre as coisas que lhe vinham à tona, mas buscando nos fragmentos *casuais* da memória os fios de interligação a partir dos quais ele ia deslindando o choque gerador do trauma.

A pesquisa de Freud foi uma das bases sobre as quais Carl Jung apoiou sua investigação da mente humana. Um de seus focos foi o estudo da linguagem dos símbolos. Para isso, ele recorreu às ciências gnósticas do passado, às mitologias, à alquimia, buscando ligar o (auto) conhecimento do ser humano as suas raízes mais profundas. Suas teorias de arquétipo e inconsciente coletivo derivaram dessa grande síntese, por meio da qual ele buscou um diálogo entre ciência e religião.

Jung via na função imaginativa da mente a capacidade de formular relevantes "auto-retratos do que está acontecendo no espaço interno da psique, sem quaisquer disfarces ou véus" (SILVEIRA, 2001, p. 85). Para ele, a imagem correspondia à transformação da energia psíquica em uma segunda natureza, de ordem simbólica, armazenada no inconsciente pessoal e coletivo, termo com que ele designou as forças ocultas e desconhecidas que habitam cada pessoa.

Em suas pesquisas, Jung deduziu que algumas disposições do inconsciente eram inatas e universais na constituição do homem, formando *motivos* aos quais ele chamou de arquétipos¹⁵⁰, imagens primordiais estruturadoras da natureza humana relativas ao nascimento, morte, agressividade, procriação, sexualidade, maternidade, entre outras. Jung concluiu que, ao formar a estrutura profunda da psique e condensar as mais intensas

¹⁴⁹ TESSLER, Elida. *Da apresentação à representação: deslocamentos por entre algumas histórias da arte*. (in PANITZ & AZAMBUJA, 2004, p. 17 - 29)

experiências da humanidade, os arquétipos são a fonte das criações humanas, de uma maneira geral.

As 'camadas' mais profundas da psique perdem a sua singularidade individual à medida que aumentam a profundidade e a escuridão. 'Para baixo', quer dizer que, aproximando-se dos sistemas funcionais autônomos, se tomam progressivamente mais coletivas até se universalizarem e desaparecem na materialidade do corpo, isto é, nas substâncias químicas. O carbono do corpo é simplesmente carbono. Portanto, 'no seu âmago', a psique é simplesmente 'mundo'. (JUNG¹⁵¹ apud JAFFÉ, 1995, p. 26)

Para Jung, o contato do indivíduo com as raízes mais profundas de sua vida psíquica - o *Self* - é uma necessidade crucial do espírito humano. O distanciamento em relação à fonte de sua imaginação criadora pode levá-lo a reativações violentas, capazes de "efeitos devastadores pela carga energética que irradiam, tais como fenômenos destrutivos de massa. É o que acontece também, em graus variáveis, nas psicoses" (SILVEIRA, 2001, p. 86).

Ainda, segundo Jung, o *Self* pessoal está ligado ao *Self* coletivo da sociedade. As ciências ecológicas fazem referência a um *Self* do planeta, unidade inteligente da natureza universal - o *Self* Universal -, que corresponde a diferentes graus e manifestações da inteligência, as quais mantêm o universo em funcionamento. No passado, essas interconexões ocorriam de maneira emocional-simbólica, mas:

À medida que aumenta o conhecimento científico diminui o grau de humanização do nosso mundo. O homem sente-se isolado no cosmos porque, já não estando envolvido com a natureza, perdeu a sua "identificação emocional inconsciente" com os fenômenos naturais. E os fenômenos naturais, por sua vez, perderam aos poucos as suas implicações simbólicas. O trovão já não é a voz de um deus irado, nem o raio o seu projétil vingador. Nenhum rio abriga mais um espírito, nenhuma árvore é o princípio de vida do homem, serpente alguma encarna a sabedoria e nenhuma caverna é habitada por demônios. Pedras, plantas e animais já não têm vozes para falar ao homem e o homem não se dirige mais a eles na presunção de que possam entendê-lo. Acabou-se o seu contato com a natureza, e com ele foi-se também a profunda energia emocional que esta conexão simbólica alimentava. (JUNG, 1992, p. 95)

As noções de arquétipo e inconsciente coletivo trouxeram ao pensamento humano a possibilidade de rearticular dimensões que haviam sido separadas pela epistemologia clássica

¹⁵⁰ Arquétipo: cunhagem original ou imagem primordial (ver MORIN, 1991, p. 95-96: *A sobre-realidade*).

¹⁵¹ C. G. JUNG. *Das göttliche Kind* (A criança divina). Obras Completas, volume IX, p. 187.

e também pelas religiões: imanência e transcendência, mundo interno e mundo externo, sujeito e objeto, ser humano e natureza. Aniella Jaffé diz que, nessa rearticulação, os artistas estiveram entre os primeiros

[...] a correr o risco de um encontro com o inconsciente e sua base indefinível. Nas primeiras décadas, eles tentaram, cada um à sua maneira, penetrar atrás do mundo fenomenal. "A aparência é eternamente plana, mas um demônio nos impele, a nós artistas, a olhar por entre as fendas do mundo e leva-nos em sonhos para trás dos bastidores do mundo." [...] Guiada pelo destino, toda uma multidão de artistas voltou-se para o interno; no seu trabalho, procuraram exprimir uma "condição de ser mais elevada e mais profunda" [...] (JAFFÉ, 1995, p. 63)

As patologias mentais e desvios de comportamento, geralmente negados ou reprimidos socialmente, despertaram também a curiosidade e aspiração dos artistas por uma realidade existencial por trás das aparências.

Os interesses despertados pela psicologia levaram certamente os artistas e seu público a explorar regiões da mente humana, anteriormente consideradas repulsivas ou tabus. O desejo de fugir ao estigma de escapismo impediu que muitos desviassem os olhos de espetáculos que gerações precedentes teriam evitado. (GOMBRICH, 1999, p. 614)

As relações aparentemente contraditórias do mundo vivo deveriam ser desvendadas, como parte do processo de enfrentamento das incertezas e áreas de sombra que vinham sendo trazidas pela física moderna. No desvendar da natureza humana, psicologia e arte deram-se as mãos, nem sempre de maneira explícita ou proposital: por um lado, o "fascínio do artista pela realidade interior, como o desafio que lhe faz a questão atual de uma base invisível da vida que não se pode compreender racionalmente" (JAFFÉ, 1995, p. 68) e, por outro, a expressão por meio da imagem¹⁵² como via de manifestação de conteúdos psíquicos recalcados e revelados na prática psicoterapêutica. Hospitais psiquiátricos de várias partes do mundo passaram a utilizar a linguagem artística como procedimento metodológico no tratamento de seus pacientes¹⁵³.

¹⁵² "Acentuemos que a imagem não é um simples conglomerado de conteúdos do inconsciente. Constitui uma unidade e contém um sentido particular: expressão da situação do consciente e do inconsciente, constelados por experiências vividas pelo indivíduo. Dos estratos mais profundos da psique podem também emergir imagens configuradas em disposições herdadas da psique, imagens arquetípicas, ricas em arcaísmos e motivos mitológicos reativados pela situação presente daquele que as visualiza ou as sonha." (SILVEIRA, 2001, p. 82).

¹⁵³ No Brasil, médicos e terapeutas também aderiram a essas práticas. Em 1942, foi promovido o Salão de Arte dos Alienados (SP), e em 1948, a Exposição de Arte do Hospital do Juqueri, em São Paulo. Em 1952, foi inaugurado o

A descoberta do inconsciente caracterizou toda a pesquisa psicológica e artística do século XX, momento em que, simultaneamente, as "ciências naturais formulavam a hipótese correspondente de uma realidade oculta que subjaz ao mundo fenomenal" (*Ibidem*, p. 32). Do interior do *homo sapiens* emergia o *homo demens*, quase no mesmo instante em que da matéria emergia a antimatéria. Foi o físico Wolfgang Pauli, junto a outros físicos na década de 20, que construiu a ponte de ligação entre ciência e psicologia do inconsciente:

Com referência à atual falta de uma "visão global do mundo", Pauli exige que "a investigação do conhecimento científico orientada para o exterior seja posta ao lado de uma investigação desse conhecimento orientada para o interior (quer dizer, do pressuposto arquetípico), porque só combinando ambas as direções de pesquisa é que se poderá adquirir uma completa compreensão". (PAULI¹⁵⁴ apud JAFFÉ, 1995, p. 35-36)

A ligação entre conhecimento e experiência foi ganhando cada vez mais consistência e adesão.

[...] "não podemos mais contemplar em si mesmas essas pedras de construção da matéria que originariamente sustentávamos ser a realidade objetiva final. Isso devido ao fato de elas desafiarem todas as formas de localização objetiva no espaço e no tempo, e desde que basicamente é sempre exclusivamente o nosso conhecimento dessas partículas que constitui o objeto da ciência". Por esse motivo, na ciência natural "o objeto de pesquisa não é mais a natureza em si, mas a natureza exposta ao questionamento humano, e nisso o homem novamente se defronta consigo mesmo". (HEISENBERG¹⁵⁵ apud JAFFÉ, 1995, p. 43)

Nas três primeiras décadas do século XX, os cientistas Albert Einstein, Wolfgang Pauli, Max Planck, Niels Bohr e Werner Heisenberg, entre outros, demonstraram que não existem tempo e espaço absolutos, e que a matéria não é formada por partículas sólidas e isoladas, como até então se supunha.

O universo deixa de ser visto como uma máquina, composta por uma infinidade de objetos, para ser descrito como um todo dinâmico, indivisível, cujas partes estão essencialmente inter-relacionadas e só podem ser entendidas como modelos de um processo cósmico. (CAPRA, 1986, p. 72)

Museu de Imagens do Inconsciente, no Centro Psiquiátrico D. Pedro II, no Rio de Janeiro, fundado por Nise da Silveira, em 1946. As coleções artísticas produzidas nesses centros de tratamento têm percorrido o mundo, integrando mostras internacionais da mais alta relevância, tais como as bienais de São Paulo e Veneza. Os artistas mais conhecidos que assinam essas exposições itinerantes são Raphael, Adelina, Emydio, Bispo do Rosário e Octávio Ignácio.

¹⁵⁴ PAULI, Wolfgang. *Kepler*, p. 163.

¹⁵⁵ HEISENBERG, Werner. *Das Naturbild der Heutigen Physik* (A imagem da natureza na física atual), Hamburgo, 1956, p. 18.

A descoberta fazia nascer uma *nova natureza*, multidimensional, resultado de relações e probabilidades que ocorrem entre suas *tendências* subatômicas duais - ondas e corpúsculos - que, por sua vez, dependem do ambiente no qual os fenômenos se manifestam e dos sujeitos-observadores que promovem a experiência.

Se a menor partícula ora existe, ora inexistente, para onde ela vai quando se nota sua inexistência? Co-existe um mundo virtual? Ser ou não-ser matéria? Uma pergunta fundamental começou a ser formulada. Se é aceitável a existência do não-ser, onde habita o espírito numa matéria provisória? Os aspectos metafísicos da natureza ressurgiram ainda mais grandiosos, exatamente no momento em que os cientistas acreditaram ter se desvencilhado deles.

A *physis* subitamente se volatizou, dissolvendo-se nas super lentes dos aparelhos da ciência e na imaginação dos artistas. A natureza era não só muito mais complexa, mas imensamente mais desconhecida do que se supunha.

No meu espírito, o colapso do átomo foi o colapso de todo um mundo: de repente, tombaram as minhas mais firmes muralhas. Tudo se tornou instável, inseguro e sem substância. Não me surpreenderia se uma pedra se volatizasse diante de meus olhos. A ciência parecia-me ter sido aniquilada. (KANDINSKY¹⁵⁶ apud JUNG, 1992, p. 262)

Frutos da física quântica, novos princípios vieram à tona: incerteza, probabilidade, tendência, interconexão, complexidade, processo, auto-organização, eco-dependência, cooperação, solidariedade, sistemas. Em todos eles, a palavra-chave é *relação*. Mais do que um somatório de objetos separados, o universo passou a ser visto por meio de suas inter-relações. Uma profunda mudança perceptiva acerca dos princípios fundamentais da vida começou a ter lugar. O que estava em jogo era uma radical revolução científica, em meio a qual um novo paradigma¹⁵⁷ estava sendo enunciado.

Todo o século XX pode ser considerado um largo período de revolução(ões) científica(s), um movimentado século de transição paradigmática, com a substituição do mundo tridimensional de Newton pelo universo hologramático dos *quanta*.

¹⁵⁶ KANDINSKY, Vassily. *Selbstdarstellung*. Berlim, 1913 (*Dokumente*, p. 86)

¹⁵⁷ Segundo Thomas Kuhn (2001), *paradigma* corresponde ao conjunto de leis, valores e princípios considerados válidos pela comunidade científica, sendo consensual e universalmente reconhecido, muitas vezes chegando a ser

As mudanças de paradigma na ciência trouxeram a emergência de um pensamento complexo, capaz de travar diálogos entre conhecimento do mundo externo e experiência interna, entre objeto e sujeito, ordem e desordem, certeza e incerteza, razão e emoção.

Metaforicamente, tal mudança pode ser visualizada como uma passagem do quadrado ou cubo para o anel ou espiral - formas simbólicas potenciais na articulação de tais diálogos, já que reúnem, contextualizam, individualizam, globalizam e sistematizam.

Arte e sensibilidade são indissociáveis, porém as formas sensíveis da inteligência não expressam apenas valores estéticos, mas, principalmente, valores de vida, por meio dos quais o ser humano manifesta não só os poderes de sua própria consciência, mas os poderes criativos que fazem o mundo e seus objetos. Constituída dessas habilidades, a arte torna-se pedra fundamental na reestruturação geral do saber, na medida em que integra e contextualiza o sujeito em sua própria completude: a integração de si mesmo, o auto-exame, a autocrítica.

O conhecimento objetivo necessita do sujeito, da interação subjetiva e também de projeções das estruturas mentais do sujeito. O conhecimento não é um espelho, uma fotografia da realidade. O conhecimento é sempre tradução e reconstrução do mundo exterior e permite um ponto de vista crítico sobre o próprio conhecimento. Por esta razão eu disse que o conhecimento, sem o conhecimento do conhecimento, sem a integração daquele que conhece, daquele que produz o conhecimento, e o seu conhecimento é um conhecimento mutilado. Sempre deve haver a integração de si mesmo, o auto-exame, e a possibilidade de fazer sua autocrítica. Para mim, integrar qualquer conhecimento é uma necessidade epistemológica fundamental. (MORIN, 2000, p. 53)

Ao longo do século XX, buscou-se a integração entre o conhecimento e a experiência na ciência por meio de vários caminhos: a valorização da subjetividade e da intersubjetividade, a reintegração da linguagem simbólica como experiência transformadora de percepções e compreensões, a crescente apreciação da alteridade e multiculturalidade, que vinham ganhando espaço não só na investigação psicoterapêutica, educacional e artística moderna, mas passaram a constituir fontes legítimas de conhecimento na pesquisa heurística que encontrou nessas formas de conhecimento suas primeiras raízes¹⁵⁸.

considerado um dogma. Configurando uma espécie de *visão de mundo*, os paradigmas servem como modelos para a ciência em cada época.

¹⁵⁸ O processo heurístico - *heureka!* - é citado como impulso gerador de descobertas científica desde Arquimedes (287-212 a.C.).

A idéia de natureza, como *relação e interação*, nasceu no momento em que as ciências ecológicas começavam a ser esboçadas, em meio às crises ambientais que se multiplicavam descontroladamente, no final do século XIX.

O conceito de *ecossistema*, criado por Arthur Tansley, em 1935, indicava que, embora os organismos vivessem em unidades proximamente integradas, eram estudados de forma mais completa não apenas como conjuntos orgânicos, mas como sistemas físicos integrados e suas relações. Segundo Morin (1999), com essa nova noção, o meio deixou de ser uma unidade puramente territorial para ser uma realidade organizadora - o ecossistema - enquanto a ecologia deixou de ser uma matéria apenas biológica para se tornar um campo de conhecimento integrador das ciências naturais e sociais, podendo chegar à uma consciência planetária a ser ampliada por meio de um pensamento *ecologizado*, ou seja, um pensamento capaz de "distinguir todo o fenômeno autônomo (auto-organizador, autoprodutor, autodeterminado, etc.) na sua relação com o seu ambiente" (MORIN, 1999, p. 77).

As ciências ecológicas passaram a desenvolver metodologias e conceitos complexificadores no sentido de incorporar o agente da experiência como parte essencial dos processos investigativos, na tentativa de superar a crítica de fragmentação sujeito-objeto que recaí sobre a ciência clássica.

Devemos abandonar a visão dum homem dono e senhor da natureza, não só porque conduziu a violências destrutivas e danos irreparáveis sobre a complexidade viva, mas porque estas violências e danos retroagem de modo nocivo e violento sobre a própria esfera humana. O mito bárbaro de «conquista da natureza», longe de «humanizar a natureza», instrumentaliza-a e degrada aquele que a degrada. [...]
Mas o enraizamento do homem na vida não é fusão, integração na natureza. Não devemos encarar o regresso eufórico do *oikos*, o qual não é somente harmonia, mas também, como vimos, guerra [...] A crueldade faz parte de todo o destino vivo. Todo o ser vivo trata como objeto o indivíduo-sujeito que constitui o seu alimento. Mesmo quando o soubermos, ficaremos insensíveis às subjetividades mastigadas pelos nossos maxilares. (MORIN, 1999, p. 398)

As rupturas drásticas nas poéticas visuais ocorreram paralelamente às quebras de paradigma na ciência. Premido por uma busca frenética pela novidade e pela libertação definitiva da representação mimética do mundo, o artista moderno buscava uma nova compreensão estética *universal*, cujas palavras de ordem eram: rompimento, transgressão, questionamento, desmistificação, superação, criatividade, experimentação, abertura. "Ele quer sentir que realizou algo que antes não existia" (GOMBRICH, 1999, 584).

A primeira grande ruptura em arte se deu com o Impressionismo¹⁵⁹, que pulverizou a tensão clássico-romântico e diluiu o próprio espaço pictórico em partículas de luz coloridas. É plausível pensar que o olhar do artista impressionista correspondeu ao olhar do físico em busca da menor partícula atômica, cuja estrutura parecia dissolver-se diante dos olhos. Ambos estavam às voltas com as questões da imaterialidade de um mundo fenomênico, que sempre parecera tão palpável, mas que subitamente mostrava-se dual: ora concreto, ora abstrato, ora ponto de luz, ora vazio.

A natureza não suscitou uma discussão sobre si mesma, embora os impressionistas ainda estivessem presos aos sentimentos por ela despertados. "O ideal já não é a bela natureza, e sim a bela pintura" (ARGAN, 1992, p. 102). Os artistas saíam a campo para pesquisar e pintar os efeitos visuais dos fenômenos luminosos da natureza. Na busca do fugidio, do efêmero e do fugaz, o espaço físico não correspondia mais a uma concepção pré-determinada, mas determinava-se na própria obra, pela relação dinâmica de seus elementos que mudavam de minuto a minuto: "a luz de todos os dias" (OSTROWER, 1998, p. 9).

A pintura impressionista funda sua pesquisa numa atitude que é basicamente fenomenológica, isto é, indaga a essência do ser em termos de fenômenos percebidos. O fenômeno, no caso, era a atmosfera luminosa. A realidade desse fenômeno devia ser descrita do modo mais fiel, mais direto e mais objetivo. Observando minuciosamente os reflexos da luminosidade que ocorriam nas superfícies e nas tessituras dos objetos, os pintores traduziram os reflexos ópticos em pequeninas manchas de cores vivas. (OSTROWER, 2003, p. 64)

Os trabalhos de Claude Monet (1840-1926) e Pierre Auguste Renoir (1841-1919) identificaram-se com uma tendência naturalista que se configurou na pintura impressionista. Eles pintavam ao ar livre, em busca das transparências da água e da atmosfera. Mais do que a natureza em si, eles estavam interessados na atividade mental do sujeito que a percebe e, assim, desenvolveram uma vasta pesquisa cognitiva baseada na percepção visual.

¹⁵⁹ A primeira exposição impressionista data de 1874. "Havia uma tela de Monet que o catálogo descrevia como 'Impressão: nascer do sol'. Era a pintura de um porto, visto através das névoas matinais. Um dos críticos achou esse título particularmente ridículo e referiu-se a todo o grupo de artistas como 'os impressionistas'." (GOMBRICH, 1999, p. 519)

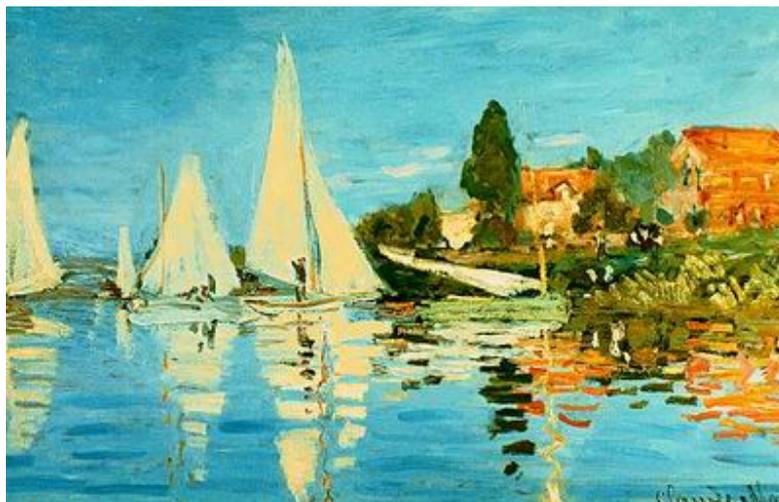


Figura 140 - *Regata em Argenteuil*. Claude Monet, 1872
Fonte: www.iimlov.com/arts/monet.htm

As paisagens não eram os motivos preferidos de Edgar Degas (1834-1917), que optou pela pesquisa no espaço social e subjetivo. Utilizou a imagem fotográfica como referência para a pintura, com o propósito de captar certos momentos que escapam à visão. "O desenho de Degas é um gesto rápido, preênsil, resolutivo, que arrebatava algo do real e dele se apropria" (ARGAN, 1992, p. 106). Embora sua pintura revelasse sentidos psicológicos, a Degas interessava o que estava intrínseco à sensação visual e, assim manteve-se fiel ao discurso impressionista.

O anseio de retratar o fugidio e o efêmero por meio de manchas de luz e cor tornou o espaço e a forma excessivamente fluídos. Com isso "não havia mais estrutura interna que pudesse articular e conter os movimentos visuais dentro da imagem. O fluxo só era contido pelas margens do plano pictórico" (OSTROWER, 1998, p. 9-10). Na última exposição do grupo impressionista, em 1886, as divergências já eram visíveis em relação às idéias centrais do movimento.

Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) e outros aprofundaram o caráter científico do movimento impressionista, no estudo do processo visual e operacional da pintura (ARGAN, 1992, p. 82). As cores sofreram um processo de divisão em seus componentes puros, a fim de filtrar as interferências das misturas e oferecer uma visão correta de matizes e tonalidades.

Paul Cézanne (1839-1906) buscou uma solução para a desestruturação formal e espacial da pintura, dando início aos ensaios de geometrização e sintetização das formas naturais, baseando-se em esferas, cilindros, pirâmides e cubos. "Um sólido redondo, brilhante e colorido, como uma maçã, era um motivo ideal para explorar essa questão" (GOMBRICH, 1999, p. 543).



Figura 141 - *Monte Saint Victoria 2*. Cézanne, 1904/1906
Fonte: www.buypaintings.net/gallery/html

Em busca de uma harmonia semelhante à da natureza, Cézanne manteve as cores impressionistas, mas acrescentou sombras para estruturar as formas, dando-lhes a ossatura que considerava perdida.

Um mês antes de morrer, Cézanne escreve ao seu filho: "Devo dizer-lhe que, como pintor, estou começando agora a enxergar melhor a natureza, mas comigo a realização de minhas sensações sempre é muito difícil. Não consigo captar a intensidade de tudo que se desdobra diante de meus sentidos. Não alcanço a riqueza da natureza. Aqui, na beira do rio, os motivos são tantos, que o mesmo objeto visto de um ângulo diferente já daria para estudos do maior interesse, e tão variados são, que eu poderia trabalhar por meses a fio sem mudar de lugar, simplesmente olhando um pouco mais para a direita ou a esquerda." (REWALD¹⁶⁰ apud OSTROWER, 1998, p. 17, nota 13)

Cézanne compreendera que a pintura era um meio de investigação das estruturas profundas da sensibilidade humana, ao mesmo tempo em que concebia um novo classicismo, trazendo uma nova ordenação do mundo, constituída na consciência do ser humano. Cézanne queria restabelecer a ligação entre conhecimento e experiência.

¹⁶⁰ John REWALD. *Paul Cézanne, Letter*. Cassirer, Londres, 1941, p. 262.

[...] um equilíbrio absoluto, e até mesmo uma identidade, entre a realidade interior e exterior, entre o eu e o mundo, entre o *efetuar-se* da consciência e o *efetuar-se* da realidade [...] se pensarmos que a filosofia não é, nem quer ser, senão um reflexo sobre a experiência em seu realizar-se, ou mesmo o seu realizar-se à luz da consciência, é impossível deixar de reconhecer que a pintura de Cézanne (como reconheceu um filósofo, Merleau-Ponty) contribuiu para definir a dimensão ontológica do pensamento moderno. (ARGAN, 1992, p. 111)

O contraponto emocional à obra de Cézanne foi dado pelo romantismo exacerbado de Vincent Van Gogh (1853-1890). Suas pinceladas plasmavam luzes, cores e relações de força, uma verdadeira *arte-ação*, capaz de expressar o que o artista sentia não só diante da natureza que ele tanto apreciava representar, mas diante de um contexto social em crise, que dispensava o trabalho do artista.

A pergunta que assedia Van Gogh: como se dá a realidade, já não a quem a contempla para conhecê-la, mas a quem a enfrenta, vivendo-a por dentro, sentindo-a como limite que se impõe, da qual não pode se libertar senão tomando-a, apropriando-se dela, identificando-a com aquela "paixão da vida" que, ao final, leva à morte? (*Ibidem*, p. 125)



Figura 142 - *Corvos sobre o Milharal*. Van Gogh, 1890
Fonte: [www.reisserbilder.at/Goghvan/...](http://www.reisserbilder.at/Goghvan/)

A pesquisa de Cézanne fundamentou todos os movimentos de tendência idealista do século XX, nos quais a razão estava associada a uma atitude construtiva.

Por outro lado, a obra e o pensamento de Van Gogh encontram-se nas raízes da corrente expressionista, tendência permanente da arte, *lócus* dos sentimentos e revelação das crises humanas, corrente que incorporou diversos movimentos artísticos do século XX.

Havia um sentimento de saturação cultural e intelectual na Europa, na passagem do século XIX para o século XX. Formou-se, então, um contexto de contracultura, de valorização do ingênuo, das culturas minoritárias, que fez emergir referências e expressões nunca antes consideradas nos meios artísticos. Nesse sentido, houve um grande interesse pela arte africana, pela arte popular e pelas soluções estéticas e formais que essas expressões continham. O exemplo mais notável desse sentimento é Paul Gauguin (1848-1903) que, tendo percorrido o caminho aberto pelo Impressionismo, dele se separa para buscar numa natureza e em povos distantes, o ambiente e a fonte da sua criação.

Gauguin criou sua própria lenda, a do artista que se põe contra a sociedade de sua época, e dela foge para reencontrar numa natureza entre pessoas não corrompidas pelo progresso a condição de autenticidade e ingenuidade primitivas, quase mitológicas, na qual ainda pode desabrochar a flor da poesia, agora exótica, que é destruída pelo clima da Europa industrial. (ARGAN, 1992, p. 130)

A obra de Gauguin exerceu grande influência na cultura européia, que passou a incluir as expressões das singularidades culturais num mesmo campo de interesse. As correntes *primitivas*, reconhecidas no interior da tendência expressionista maior, contribuíram para ampliar o aspecto internacional da arte.

Na linha da figuração-emoção-crise, ainda na virada do século, o Simbolismo¹⁶¹, movimento artístico identificado com a religião e com a natureza, buscou sua inspiração nos temas bíblicos e mitológicos. A mulher, vista pelos simbolistas como musa ou deusa, trouxe à tona o reconhecimento do elemento feminino e, com ele, o interesse pela natureza. Os simbolistas reagiam contra o materialismo e o racionalismo, que contrapunham com uma metafísica, em que a arte seria a expressão do *ser* profundo, ou das verdades essenciais. A metáfora simbolista está na origem da Pintura Metafísica e do Surrealismo.

O processo industrial estava consolidado e o ambiente urbano era propício para assimilar as novidades que a lógica industrial da substituição de produtos impõe. A reforma da cidade, da casa, dos equipamentos urbanos era exigência de uma classe burguesa que buscava imprimir um sentido de otimismo, leveza, agilidade em seu ambiente. A busca de um caráter decorativo e ornamental deu origem a um estilo - a *Art Nouveau* - aplicado na arquitetura, nas artes gráficas, na publicidade, no *design* e na cartazística¹⁶². Influenciada pela

¹⁶¹ Principais artistas: Odilon Redon, Gustav Klimt, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau. No Brasil: Visconti e Carlos Oswald.

¹⁶² O *Art Nouveau* ocorreu na Europa entre 1890 e 1920. Principais artistas: Antoni Gaudi, Victor Horta, Mucha. No Brasil: Victor Dubugras.

arte oriental, esse novo estilo buscou seus motivos na temática naturalista das plantas e animais e sua estética final foi fruto do trabalho especializado de artistas e artesãos. Porém, a *Art Nouveau*

[...] nunca teve o caráter de uma arte *popular*, e sim, pelo contrário, de uma arte de elite, quase de corte, cujos subprodutos são graciosamente ofertados ao povo: é o que explica sua constante remissão ao que se pode considerar um exemplo de arte integrada aos costumes, o *Rococó*, e sua rápida dissolução quando a agudização dos conflitos sociais, que leva à Primeira Guerra Mundial, desmente com os fatos o equívoco utopismo social que lhe servia de base. (ARGAN, 1992, p. 203-204)

A arte moderna iniciou o século XX com duas tendências bem definidas, organizando os diversos movimentos artísticos, a partir de duas visões e atitudes, considerando-se as mixagens decorrentes. A via da razão, cujo foco está no objeto artístico, como fonte de toda a criação - a arte pela arte -, e a via da emoção, cujo foco está no sujeito, que toma a arte como campo para a expressão dos sentidos da existência humana. Em outras palavras, uma linha de artistas ocupados em descobrir ou criar uma realidade autônoma para a arte, em que as questões da linguagem ocupam o centro de suas preocupações, e uma linha de artistas ocupados com os conflitos sociais, políticos, existenciais e psicológicos que envolvem o sujeito.

Heinrich Wofflin vê a história da arte evoluindo na forma de uma díade [...] Díade pode ser traduzida também por dualismos ordem/caos, razão/emoção, construção/crise. Os artistas concretos (Construção), ao invés de representarem o homem dilacerado e dividido, optaram pela ordem, realizando uma arte de estrutura. Os expressionistas (Crise) mostraram em suas pinturas os conflitos de ordem política, social e existencial que eclodiram com a I Guerra Mundial. É certo que mesmo o caos indica a existência de algum tipo de estrutura, assim como a obra mais rigorosa pode incluir uma nota lírica ou emotiva. (MORAIS, 1991, p. 13)

Segundo Argan (1992), os movimentos artísticos da primeira metade do século XX realizaram-se, de modo geral, em torno do esforço progressista, econômico-tecnológico da civilização industrial: rejeição aos modelos clássicos e busca de uma arte de seu tempo, aproximação da pesquisa artística e das artes aplicadas, combinação da funcionalidade com a beleza, busca de um estilo internacional e o esforço de reduzir as contradições entre a espiritualidade e o materialismo industrial.

Na primeira década do século XX, as mudanças provocadas pela revolução industrial na vida e nas relações sociais intensificaram-se, provocando uma atitude revolucionária por

parte dos artistas, que questionavam as finalidades da arte, diante de um mundo em constante mudança, sujeito a conflitos permanentes.

As experiências no interior da linguagem se sucedem: "os pintores cubistas vão buscar, entre os fragmentos do objeto, um espaço novo - instável e descontínuo" (MORAIS, 1991, p. 37). Pedacos de jornal, boletos de trem, partituras coladas nas telas, passaram a fazer parte do espaço pictórico, assim como, as referências à arte africana revelaram tentativas de chegar a um resultado antes impensado.

Georges Braque (1882-1963), Pablo Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1929), Fernand Léger (1881-1955), entre outros, são os incansáveis pesquisadores cubistas da forma, que afirmaram o sentido construtivo da arte e o seu potencial de autonomia em relação ao mundo visível e à natureza.



Figura 143 - *Natureza Morta*. Juan Gris, 1915.

Fonte: www.artcyclopedia.com/artists/gris_juan.html

Anos depois, ao pintar seu mais famoso painel, *Guernica* (1937), Picasso não pretendeu apenas denunciar o crime histórico que havia destruído a cidade homônima¹⁶³.

O quadro não deve representar nem significar, mas desenvolver uma força de sugestão; a força não deve brotar do objeto ou do conteúdo (que todos sabem, é a notícia do dia), e sim da forma. A forma é a expressão mais alta da civilização

¹⁶³ Em abril de 1937, bombardeios alemães, a serviço de Franco, atacaram a cidade de Guernica, semeando terror entre a população civil.

ocidental, herdeira da cultura clássica; a crise da forma é o sinal da crise da civilização. (ARGAN, 1992, p. 475)

O fascínio pela tecnologia e o desejo de cultivá-la como elemento participante do fazer artístico proporcionou à pesquisa no campo da arte um caráter científico. O objeto artístico tinha como base um modelo matemático e os materiais provenientes da indústria - metais, vidros, plástico, resinas – tornaram-se materiais da arte. Os artistas da chamada Vanguarda Russa¹⁶⁴, seguindo as trilhas do Cubismo, pesquisaram a relação complexa entre a forma e o espaço, identificando potencialidades visuais e efeitos óticos, que eles associavam à idéia de ritmo e de tempo. Porém, as formulações construtivistas extrapolaram o campo puramente artístico para acatar uma necessidade social e utilitária. “Não queremos fazer projetos abstratos, mas tomar problemas concretos como ponto de partida”, como afirmou Alexei Gan, um dos teóricos do Construtivismo russo (SCHARF¹⁶⁵ in STANGOS, 2000, p. 117).

As idéias construtivistas estão presentes na criação da Bauhaus, a escola de arte e arquitetura alemã, cujos objetivos eram ligar o *design* e a arquitetura ao domínio social e desfazer a separação entre cultura e produção, originada da revolução industrial. Em outras palavras, destituir a arquitetura, o urbanismo e os objetos de uso geral dos excessos ornamentais, acumulados pela arte do passado, propondo a pureza, inerente às formas elementares, e a ordenação racional.

Desde o final do século XIX, o espaço urbano consistia numa fonte de problemas para a arquitetura e o urbanismo. A velha cidade não era capaz de responder às exigências de uma sociedade industrial. Grandes contingentes populacionais deixaram o campo em direção às cidades em busca de trabalho nas fábricas, e as condições de habitação eram degradantes e perigosamente insalubres. As primeiras reformas realizadas nas grandes cidades européias demoliram os bairros populares para melhorar o fluxo viário e isolaram os operários em bairros ainda mais afastados, onde a polícia pôde exercer suas ações repressivas e os especuladores aumentar seus lucros. Porém, os conflitos decorrentes desse processo serviram de estímulo para uma mudança radical da concepção das cidades no início do século XX.

A cidade moderna deveria atender à idéia de funcionalidade e se estruturar a partir da identificação das funções nela existentes. Não apenas a cidade deveria modernizar-se, mas as unidades habitacionais, os objetos da casa, os móveis. Viver, morar, interagir com o moderno

¹⁶⁴ Suprematismo de Cassimir Malevich e Construtivismo de Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko, EI Lissitsky, Anton Pevsner e Naum Gabo, entre outros.

¹⁶⁵ SCHARF, Aaron. *Construtivismo*. (in STANGOS, 2000, p. 116-121)

era visto como a única forma de atualizar toda a sociedade e incorporá-la de fato à modernidade.



Figura 144 - *Bule de chá*. Marianne Brandt, 1924.
Fonte: www.bauhaus.de/english/



Figura 145 - *Bauhaus*. Walter Gropius, 1926
Fonte: www.culturageneral.net/.../htm/bauhaus.htm

Nessa perspectiva, as pesquisas e métodos desenvolvidos na Bauhaus buscavam os princípios da funcionalidade, organização, produtividade, padronização, racionalização, trabalhando a forma como signos, aos quais se podiam aferir diferentes significados. O *método analítico*¹⁶⁶ de Wassily Kandinsky (1866-1944) baseava-se nas formas da natureza e, por abstração e análise, chegava ao *design* de móveis e objetos. Kandinsky e Paul Klee (1879-1940), ambos professores da Bauhaus, partiram de uma abordagem espiritualista da arte como “modo de pensamento pelo qual a experiência do mundo, realizada através dos sentidos, assume um significado cognitivo, em que o dado da percepção se apresenta instantaneamente como forma” (ARGAN, 1998, p. 272).

Em direção contrária às metáforas da ciência e da máquina, caminharam os movimentos de tendência expressionista. Como manifestação da *crise-emoção* e focado na psicologia e nas questões sociais e existenciais, suscitaram, mesmo que indiretamente, a questão da natureza.

Os expressionistas alimentavam sentimentos tão fortes a respeito do sofrimento humano, da pobreza, violência e paixão, que eram propensos a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte nascera exatamente de uma recusa em ser sincero [...] Eles queriam enfrentar os fatos nus e crus da existência, e expressar sua compaixão pelos deserdados da sorte e pelos feios. Tornou-se quase um ponto de honra dos expressionistas evitarem qualquer detalhe que sequer sugerisse boniteza e polimento, e chocar o "burguês" em sua complacência real ou imaginada. (GOMBRICH, 1999, p. 565-566)

¹⁶⁶ Nos seus sucessivos desdobramentos, o método vem sendo utilizado e aperfeiçoado até hoje nas escolas de arquitetura, desenho industrial e artes plásticas. Esse método serviu de base à décima oficina dessa tese: *Da Parte e do Todo*.

Na arquitetura, o artista-arquiteto Antoni Gaudí (1852-1926), se opôs radicalmente ao racionalismo da arquitetura moderna. Idealizador e construtor da Igreja Sagrada Família e do Parque Güell, em Barcelona, Gaudí propunha a integração entre as formas artísticas e as formas da natureza.



Figura 146 - Escada na Igreja Santa Família, Barcelona. Antoni Gaudí.
Fonte: www.khm.de/.../html

As contradições da sociedade moderna, industrializada, tornaram-se insustentáveis com a eclosão da primeira guerra mundial, em 1914. O absurdo da violência, contra milhões de pessoas inocentes, pôs em dúvida todo o processo de civilização. Havia um descontentamento que proporcionou um estado de espírito, ao mesmo tempo niilista e combativo, do ponto de vista político e artístico. O movimento Dadá, foi um misto de ativismo político e produção artística, que questionou o mercado de arte, de forma irônica e sarcástica, e a própria arte como um produto do gosto burguês. À arte, os dadaístas contrapunham a anti-arte.

Dadá visou destruir as razoáveis ilusões do homem e recuperar a ordem natural e absurda. Dadá quis substituir o contra-senso lógico dos homens de hoje pelo illogicamente desprovido de sentido. É por isso que golpeamos com toda a força no grande tambor de Dada e proclamamos as virtudes da não-razão [...] Dadá é a favor do não sentido, o que não significa contra-senso. Dadá é desprovido de sentido como a natureza. Dadá é pela natureza e contra a arte. (ADES¹⁶⁷ in STANGOS, 2000, p. 84)

O ataque contra o racionalismo na manifestação Dadá, ocorria ao mesmo tempo, sem delimitações na poesia, teatro, música, artes plásticas. Em pouco tempo, se espalhou pela

¹⁶⁷ADES, Dawn. *Dadá e Surrealismo*, citando Hans, ARP. “I become more and more removed from aesthetics” *On my way*. NovaYork, 1948. (In STANGOS, 2000, p. 81 - 99)

Europa, chegando aos Estados Unidos com Marcel Duchamp (1887-1968), o mais controverso dos dadaístas.

A arte deixou de ser um processo técnico e lingüístico. O artista lançava mão dos materiais da vida, coletados ao acaso, para documentar uma artesanía mental. Nessa linha, Duchamp criou uma nova categoria de arte, os *ready-made*, objetos quaisquer que, deslocados de seu uso original, eram apresentados como obra de arte. As criações dadaístas foram as precursoras das correntes conceituais da arte contemporânea.

Porém, o aspecto nihilista do Dadá levou o movimento a um *beco sem saída* e parte dos artistas incorporou-se ao movimento surrealista, que manteve a atitude rebelde e desinibida do dadaísmo. As teorias do inconsciente na arte foram os caminhos trilhados pelos surrealistas para constituir um movimento artístico, com proposta e manifesto¹⁶⁸.

Para os surrealistas, a arte permitia uma absoluta ausência de censura, uma pureza proporcionada pelo signo e pela cor, um meio de revelação do inconsciente, uma antítese da racionalidade estrita, permitindo estabelecer uma ponte, na qual as barreiras entre sonho e realidade pudessem ser abolidas: "A arte já não é um processo para produzir valores, mas um instrumento para atuar sobre a psicologia do fruidor, induzi-lo a 'se libertar' de todos os freios ou censuras" (ARGAN, 1992, p. 480).

Muitos dos surrealistas estavam profundamente impressionados com os escritos de Sigmund Freud, segundo o qual, quando nossos pensamentos em estado vígil ficam entorpecidos, a criança e o selvagem que existem em nós passam a dominar. Pois essa idéia fez os surrealistas proclamarem que a arte nunca pode ser produzida pela razão inteiramente desperta. Podiam admitir que a razão pudesse dar-nos a ciência, mas afirmavam que só a não-razão poderia dar-nos a arte. (GOMBRICH, 1999, p. 592)

Os sonhos e o jogo desinteressado do pensamento, realizados por meio do automatismo psíquico, tornaram-se as fontes de imagens da pintura surrealista e deram origem a resultados pictóricos distintos que categorizaram os artistas no interior do movimento. Juan Miró (1893-1983), através do automatismo, libertou-se de um estilo figurativo, de herança cubista, realizando-se como o mais surrealista de todos: "começo a pintar e, enquanto pinto, o quadro começa a afirmar-se ou a sugerir-se sob o meu pincel"¹⁶⁹. Por outro lado, a pintura de René Magritte (1898-1967), na linha do sonho, ou das paisagens oníricas, questionou pressupostos

¹⁶⁸ Manifesto Surrealista, consultar www.marxists.org/portugues/breton/1924/manifestosurrealista.htm

¹⁶⁹ ADES, Dawn. *Dadá e Surrealismo*. Trecho de Miro extraído de SWEENEY, James. *Joan Miro: comment ans interview*, Partisan Review, Nova York, 1948, p. 212 (in: STANGOS, 2000, p. 81 - 99)

acerca do mundo, invertendo lógicas, justapondo objetos e situações desconexas por meio de um ilusionismo desconcertante e ambíguo.



Figura 147 – *Carnaval*. Juan Miro, 1924
Fonte: www.mcs.csuhayward.edu/~malek/Miro.html



Figura 148- *O terapeuta*. René Magritte, 1937
Fonte: www.geocities.com

Após a Segunda Guerra Mundial, o centro da cultura artística moderna transferiu-se da Europa para Nova York, ao mesmo tempo em que houve uma disseminação da arte moderna por todo o mundo.

Havia um sentimento, mesmo antes da guerra, de que o sistema cultural europeu, fundado na racionalidade, não tinha sido capaz de responder às questões fundamentais do ser humano, as questões que dão sentido a sua existência, rompendo o fragilizado diálogo entre ciência e humanismo.

Ao contrário, a sociedade americana parecia completamente à vontade com seus processos científicos, artísticos e produtivos, já que não carregava, como os europeus, o ônus de uma densa memória histórica. “A arte, para o novo mundo, era a criação imediata de fatos estéticos, como a ciência de fatos científicos, uma maneira diferente, mas completa de fazer a experiência do real” (ARGAN, 1992, p. 508). Não é por acaso que a *Pop Art*¹⁷⁰ encontrou solo fértil na sociedade americana da década de 60. O *design* comercial dos produtos de sucesso convertia-se em beleza na *Pop Art* e o fenômeno estético tornava-se indistinto de todos os outros fenômenos do mundo, quando o objeto artístico virou coisa.

¹⁷⁰ Criação dos ingleses, “a Pop Art surgiu e foi reconhecida como movimento nos EUA no começo da década de 60. Em 1962 era possível identificar uma sensibilidade comum em vários artistas, principalmente Roy Lichtenstein,

As relações artístico-culturais entre a Europa e os Estados Unidos estavam consolidadas na primeira metade do século XX. Havia um trânsito de pessoas e obras em ambas as direções, especialmente da parte europeia, cujos artistas sempre foram acolhidos pelos americanos, quando perseguidos em seus países de origem ou quando buscavam expandir-se em outras terras. Em poucas décadas, os museus americanos tornaram-se os principais do mundo, tornando-se depositários dos valores da inteligência e da cultura mundial.

A arte contemporânea reflete a crise dos valores do modernismo. Engloba uma pluralidade de movimentos e linguagens, e compartilha um aspecto reflexivo dominante, que exige do expectador um olhar que pensa. A arte passa a dialogar com a *idéia da arte* e torna-se mais hermética e intelectualizada. Há um declínio generalizado das técnicas artísticas como um todo, e as rupturas aumentam no campo de suas relações com o mercado e com a cultura de massa.

Há aí uma antítese entre consumo e valor: em toda a sua história, a arte é um valor que se frui, mas não é consumido. Uma arte que se consome ao ser fruída, como um alimento que se come, pode existir ou não; em qualquer caso, será algo inteiramente diverso de toda a arte do passado. (ARGAN, 1992, p. 508)

Parte da pesquisa estética ocidental foi incorporada ao esforço capitalista de buscar qualidade na apresentação dos produtos para o incremento do consumo. Os artistas se dividiram entre aqueles engajados no sistema publicitário e com o desenho industrial, e os reflexivos artistas da pesquisa intelectual que afirmam a autonomia da criação artística em relação aos grupos restritos de poder.

A crise da arte não deixa de ser uma metáfora da crise de uma cultura que se vê diante dos efeitos negativos trazidos pelas crenças e hábitos de sua própria acumulação histórica. A crise do ser humano que vive uma vida cada vez mais mecanizada, artificial, em meio a um mundo fragmentado e problemático, sob o ponto de vista social e ambiental.

A unidade cultural europeia, berço dos movimentos modernos da arte, estava desfeita com a guerra. Porém, havia um passado artístico denso que deveria ser revisto e tomado como base para um recomeço. A decomposição cubista, como linguagem, ganha contornos emotivos e, reunindo as tendências da arte europeia do século XX - emotivas e racionais - criou uma espécie de abstracionismo lírico. Por outro lado, as obras do realismo social, meio de divulgação da mensagem política, tornaram-se o contraponto, num conflito que surgiu entre conteúdo e forma. Segundo Argan (1992), o fim do conflito foi a superação da forma, ou seja, o

Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselman e James Rosenquist, cujas obras utilizavam temas extraídos da banalidade dos Estados Unidos urbanos” (ARCHER, 2001, p. 6).

informal, o ato puro, levando a arte européia a identificar-se esteticamente com a *action painting*¹⁷¹ americana.

Mas note-se: se, renunciando à linguagem para reduzir-se ao puro ato, a arte européia renuncia à função que tivera numa civilização do conhecimento, que colocava o agir na dependência do conhecer, o ato artístico dos americanos, por seu lado, insere-se como uma intensa força contestatória, numa civilização pragmatista, de ação. (ARGAN, 1998, p. 538)



Figura 149 - T. 1947-25. Hans Hartung, 1947
Fonte: www.corrierebit.com/nov2005/Hartung.jpg



Figura 150 - Postes Azuis. Jackson Pollock, 1953.
Fonte: www.cv.uoc.es/.../perc129.html

A arte ação de Pollock revelou a imprevisibilidade, a interação entre artista e obra, indeterminação dos acontecimentos, a mínima intromissão da racionalidade, mas também o fluxo contínuo do mundo subatômico, perceptível na matéria e no cinema.

Em oposição às poéticas abstratas informais, os herdeiros das tendências construtivas e científicas da arte aprofundam a pesquisa dos processos óticos e psicológicos, sob a denominação de arte concreta¹⁷², incorporando o elemento cinético¹⁷³ para ampliar o valor

¹⁷¹ Buscando as sensações e valendo-se de signos e gestos abstratos, a figura central da *action painting* foi Jackson Pollock (1912-1956), que desenvolveu uma pintura gestual de ação, uma *experiência total* concretizada por novas maneiras de aplicar as tintas espontaneamente sobre telas apoiadas no chão, que recebiam respingos, borrifamentos, derramamentos e todas as movimentações naturais que as tintas reestabeleciam entre si.

¹⁷² O termo *arte concreta* foi criado para diferenciar a pesquisa abstrata de base emocional (informalismo) da pesquisa abstrata de base construtiva e científica, para quem o elemento pictórico não tem outra significação que não ele mesmo (MORAIS, 1991). “Tributária das correntes abstracionistas modernas das primeiras décadas do século XX - com raízes em experiências como as da Bauhaus, *De Stijl* [O Estilo], além do Suprematismo e construtivismo soviéticos - a arte concreta ganha terreno no país em consonância com as formulações de Max Bill (1908-1994), principal responsável pela entrada desse ideário plástico na América Latina, logo após a 2ª Guerra Mundial” (www.itaucultural.org.br – Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais).

¹⁷³ A representação do movimento sempre foi preocupação da arte desde os tempos mais antigos. O movimento, como parte integrante da obra, tem suas origens no movimento futurista italiano, no começo do século XX: “Não podemos esquecer que a fúria de um volante ou a turbina de um motor são elementos plásticos e pictóricos que um futurista deve levar em conta em escultura” (Boccioni, *Manifesto Técnico da escultura futurista*, 1912, apud BARRET, Cyril. *Arte Cinética*. (In STANGOS, 2000, p. 150-159).

expressivo da obra de arte - a *Op-Art*. “O que interessa já não é a imagem em si, e sim o ritmo da produção, reprodução, associação, mutação das imagens” (ARGAN, 1998, p. 562).

A ausência de simbolismo e a rigidez cartesiana desses experimentos foram temas da reflexão de um grupo de brasileiros que, incorporados às correntes internacionais da arte, questionaram o excesso de racionalismo da arte concreta.

A experiência brasileira já havia feito suas incursões no modernismo no início do século XX, cujo marco foi a Semana de 22. De fato, a rejeição explícita aos valores estéticos do passado passou a ser feita a partir daí, de forma permanente, na ação dos diversos grupos de arte¹⁷⁴ que se formaram no Brasil em torno das idéias da arte moderna, cuja base assentava-se nas questões de identidade cultural e superação do colonialismo. No entanto, somente no final da década de 50, os artistas do Neoconcretismo¹⁷⁵ afirmaram "um agudo sentido de pertencer à terra e às suas potencialidades, desenvolvidas por culturas à margem da oficialidade" (AGUILAR, 2000, p. 33).

Contra as ortodoxias construtivas, os neoconcretos defenderam a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e a retomada da subjetividade.

A recuperação das possibilidades criadoras do artista - não mais considerado um inventor de protótipos industriais - e a incorporação efetiva do observador - que ao tocar e manipular as obras torna-se parte delas - apresentam-se como tentativas de eliminar certo acento técnico-científico presente no concretismo. Do embate entre o ato do artista - que busca traços precisos - e a matéria resistente, nasce a obra, fruto do esforço construtivo, mas também da emoção.¹⁷⁶

Focados no conceito de *organismo vivo*, eles recorriam ao tato, audição, visão e olfato, aos materiais e texturas, aos movimentos, à captação do momento, à conexão com a realidade sensível e tangível, fazendo um considerável retorno à corporeidade, provocando um impacto sensorial no homem urbanizado e confinado no ambiente artificial, para que ele, por meio da arte, pudesse experimentar e sensibilizar-se em relação aos materiais da vida natural, tais como a areia, a água ou a pedra. Nesse sentido, a arte neoconcreta brasileira teve a religião arte-natureza-sociedade como um de seus principais temas.

¹⁷⁴ Sobre isso, ver Morais (1991).

¹⁷⁵ Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, Hélio Oiticica, entre outros.



Figura 151 – *Tropicália* (da série *penetráveis*). Hélio Oiticica, 1967.
Fonte: www.bbc.co.uk/.../316170_edem29.jpg

A prática neoconcreta, que teve e continua a ter correspondências artísticas em outras partes do mundo, é uma estratégia sensibilizadora, com raízes antigas na história da humanidade. As milenares técnicas tântricas de iniciação sexual e as brincadeiras infantis de olhos vendados são exemplos. Ao lúdico e sensual, os artistas acrescentaram uma dimensão crítica: o que nós, seres humanos, perdemos em capacidade de sentir e perceber o mundo?

Esse modo de pensar e fazer arte é referência para educadores ambientais que, a partir das experiências sensoriais, têm criado inúmeros recursos didático-sensibilizadores, tais como mapas mentais, trilhas, salas e jogos senso-perceptivos, cuja fundamentação teórica encontra-se no trabalho de pesquisadores¹⁷⁷. Eles identificaram o papel das sensações e experiências perceptivas diretas com a realidade empírica nos processos de aprendizagem e apreensão do ambiente e da natureza.

Os grandes impactos das práticas humanas sobre o meio-ambiente foram se impondo de maneira cada vez mais evidente e preocupante¹⁷⁸. Os padrões de consumo não-sustentáveis,

¹⁷⁶ Do verbete *neoconcretismo*: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais - www.itaucultural.com.br

¹⁷⁷ PIAGET, J.: *The Mechanics of Perception*. Nova Iorque: Basic Books, 1969; *Seis Estudos de Psicologia*, Rio de Janeiro: Edições Forense, 1978; LEONTIEV, Aléxis. *Le Development du Psychisme*. Paris: Editions Sociales, 1976; KOBAYASHI, Tatsushi. *A Suggestion about Environment Education Using the Five Senses*. Marine Pollution Bulletin, Vol. 23, pp. 623-626, 1991; LYNCH, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, MA.: M.I.T. Press, 1960, entre outros.

¹⁷⁸ Entre os problemas ambientais mais prementes estão: o efeito estufa; a rotação acelerada das monoculturas que destroem a biodiversidade; o envenenamento tecnoquímico que afeta os ciclos de regeneração natural; o uso intensivo de combustíveis fósseis não-renováveis; o uso de matrizes energéticas que causam sérios danos e alterações na natureza ou representam riscos eminentes de desastres incontroláveis; o aumento do desmatamento, da desertificação e da seca, que tem efeitos devastadores sobre o clima; a poluição; a diminuição dos mananciais aquíferos e a contaminação da água; o aumento do buraco na camada de ozônio; a erosão do solo causado por

combinados com o crescimento da população tornaram evidentes que o modelo de exploração e poluição da natureza e a lógica do lucro fácil estavam na base dos problemas ambientais contemporâneos. Porém, foi somente na década de 60 e 70 que as questões ganharam contornos bem definidos, por meio de mobilizações efetivas e ações organizadas.

Para John McCormick (1992), o ambientalismo é a concepção que tem provocado as mudanças mais essenciais nos valores humanos, ultrapassando divisões religiosas, nacionais e políticas para difundir-se em quase todos os cantos da Terra. Nela, novas modalidades de desenvolvimento capazes de atender as demandas ambientais e sociais por meio de uma abordagem sistêmica vêm sendo buscadas desde a década de 60.

Ambientalismo e feminismo são lutas que nasceram e cresceram juntas, enfrentando desafios semelhantes, já que têm as crenças e padrões de comportamento arraigados em suas raízes mais profundas (ENZENSBERGER, 1976). Sua superação depende de reformulações éticas, políticas e psicológicas, implícitas na transição de uma visão de natureza ilimitada e disponível para uma natureza finita, embora globalizada.

A profunda mudança perceptiva que começou a emergir em consonância com movimentos ambientalistas, feministas e das minorias, a inserção das questões ambientais nas políticas públicas e a pressão cada vez maior para uma gestão sustentável, nas últimas décadas, são provas de que uma tomada de consciência está ocorrendo.

A ecofilosofia nasceu dessa preocupação que divide a humanidade entre a crise planetária e a necessidade de mudanças profundas nos modos de estar no mundo. Os ecofilósofos afirmam que a humanidade está diante de uma transição paradigmática, uma verdadeira revolução científica e, nesse sentido, buscam elementos de culturas que estiveram à margem do modelo capitalista industrial, na tentativa de encontrar algo que há muito tempo perdemos.

Ao longo da década de 60 e 70, as fronteiras entre arte e realidade ficaram ainda mais fluidas e parecia que o artista poderia reassumir a função de organizar a experiência estética coletiva. Porém, isso só seria possível numa democracia, onde estivessem neutralizadas as forças hegemônicas do sistema capitalista.

A arte tornou-se efêmera, eventual. É catarse mental dos padrões comportamentais. O objeto artístico se dissolveu na idéia, abrindo caminho para os movimentos conceituais da arte¹⁷⁹,

crimes ambientais e pela ocupação humana inapropriada; a imensa produção de lixo; o aumento de lançamentos de resíduos nos diversos meios receptores; a dificuldade de compatibilizar as questões sócio-econômicas às questões ambientais; a aplicação de tecnologia ambientalmente segura restrita aos países de primeiro mundo.

¹⁷⁹ “Esse fenômeno representou a plena floração de idéias que foram, em sua maior parte, apresentadas por um único artista, Marcel Duchamp, já em 1917. Nesse ano, Duchamp, um jovem artista francês, afirmava estar “mais interessado nas idéias do que no produto final.” SMITH, Roberta. *Arte Conceitual*. (In STANGOS, 2000, p. 182-192).

que acabou por dobrar-se sobre si mesma para se autodefinir ou esgotar-se no levantamento de sua estrutura. Não havia um trabalho acabado, mas uma ação que se montava e se desmontava.

A arte performática, os *happenings*, corporal, a *bodyart*, multimídia, *videoarte*, e todas as tendências postulantes do não-objeto¹⁸⁰ buscaram motivações no campo da política, estética, filosofia, dos acontecimentos jornalísticos e da ecologia. As idéias eram a verdadeira essência da arte.

Um ponto de vista conceitualista doutrinário diria que as duas características mais importantes da obra conceitual ideal seriam possuir um correlativo lingüístico exato, ou seja, que ela pudesse ser descrita e vivenciada em sua descrição, e ser infinitamente repetível. Não deve absolutamente possuir nenhuma aura, nem qualquer espécie de singularidade. (SMITH¹⁸¹ in STANGOS, 2000, p. 182)

Nesse percurso, a polaridade entre cultura e natureza se desfez, junto com a distinção entre as capacidades criativas de uma e de outra. "A arte faz convergir, em uma substancial unidade, natureza e cultura, surgindo como conseqüência um novo alfabeto para o corpo e a matéria" (MORAIS, 1991, p. 31). Interessa os mais ínfimos e cotidianos efeitos que o mundo fenomênico oferece e o infinito repertório das criações da natureza.

Animais, vegetais e minerais participam do mundo da arte. O artista sente-se atraído por suas possibilidades físicas, químicas e biológicas, interessando-lhe a substância mesma do evento natural - o nascimento de uma planta, a reação química de um mineral, o movimento de um rio, a grama, terra ou neve, a queda de um peso - e se identifica com ele a fim de viver a maravilhosa organização dos seres vivos. (*Ibidem* 1991, p. 31)

Quando os movimentos ambientalistas começaram a ganhar força, em torno da década de 60, dois movimentos artísticos de tendência conceitual que abriram uma discussão direcionada às interações ser humano e natureza foram a *Earth-Art* e a *Land-Art*¹⁸², ambas surgidas nos

¹⁸⁰ Termo criado por Ferreira Gullar em sua Teoria do Não-objeto, no final da década de 50. "O não-objeto não é um anti-objeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência." (http://portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo)

¹⁸¹ Mel Bochner. *On Malevich, An Interview*. Artforum, julho 1974, p. 62, apud SMITH, Roberta. *Arte Conceitual*. (In STANGOS, 2000, p. 182 - 192)

¹⁸² Exemplos de artistas e obras são: Robert Smithson, que fez incisões na natureza, a exemplo de seu *Mole em Espiral*, no Grande Lago Salgado de Utah; Richard Long que fazia arte ao realizar caminhadas; Jacoby-Acosta e Ginsburg que fizeram experiências de modificação lúdica no ambiente; Nicolas Garcia Urriburu, que tingiu canais e rios; Walter de Maria, que instalou imensos campos magnéticos na natureza para criar cenários de céus relampejantes em seus *Campos de Luz*, e o casal Claude e Jean Christo, que em seus *empaquetages* envolvem tudo em folhas de celofane ou grandes lonas, até mesmo edifícios e trechos de paisagem, aludindo assim à mania dos invólucros com que a sociedade revela-oculta, mas, acima de tudo, mistifica seus produtos.

Estados Unidos. Consideradas como uma forma de *New Naturalism*, a *Earth-Art* é realizada a partir de intervenções com terra, enquanto a *Land-Art*, na terra. Suas obras são realizadas ao ar livre diretamente sobre a paisagem, são efêmeras e dispensam espectadores. Seu registro é feito por meio de fotos, filmes ou mapas. Seus artistas não procuram ambientes "'ideais' pela higiene, comodidade ou prazer, e sim ambientes que demandam uma interpretação, um esforço aplicativo, uma vontade de estabelecer uma relação" (ARGAN, 1992, p. 589).

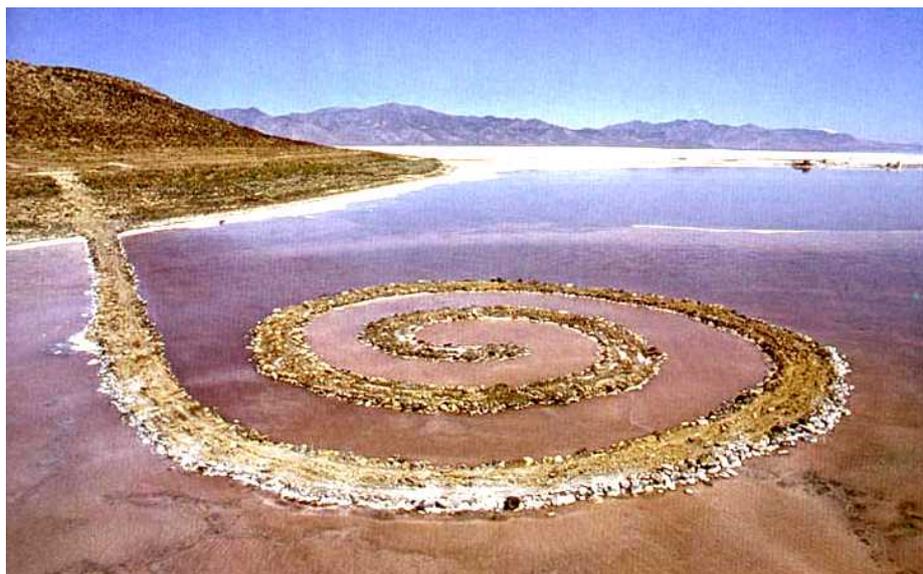


Figura 152 - *Spiral Jetty*. Robert Smithson, 1970.
Fonte: www.gothamist.com

Ambos os movimentos sinalizaram o início do que se pode denominar genericamente de Arte Ecológica, uma reunião de múltiplas vertentes, propósitos e percepções de natureza. O que seus ideários e procedimentos estéticos têm em comum é re-significar ou transformar as relações sensíveis e operacionais do ser humano com seu meio-ambiente.

Na linha das artes gráficas merece atenção a invenção dos fractais por Benoit Mandelbrot. Os fractais são representações visuais de equações matemáticas que lidam com sistemas dinâmicos instáveis na evolução e desdobramento de suas formas, pertencendo a uma nova geometria produzida no computador, onde é possível ampliar cada detalhe infinitamente. Cada detalhe do detalhe mostra a forma estrutural da totalidade, numa analogia ou auto-similaridade entre o todo e suas partes. O fractal é uma interpretação visual da física quântica capaz de demonstrar a visão do infinito, na qual cada mínima fração de instante incorpora o infinito e novamente se estende nele.

Simultaneamente, as vertentes tecnológicas permanecem como interesse de parte das atividades artísticas, incluindo-se a informática e a cibernética.

Se são as máquinas de informação que determinam cada vez mais nossos atos, inclusive aqueles de pensar e de criar, nada mais natural que os progressos muito rápidos verificados no campo da computação levassem os artistas a realizar certos esboços de criação artificial. (MOLES¹⁸³ apud MORAIS, 1991, p. 26)

Num sentido ampliado, arte agora é processo, escrita, movimento, anti-forma, energia, ambiente, psiquismo, ação, tecnologia. O ser humano se mimetiza na natureza e as barreiras que separam sujeito e objeto são quebradas. O artista-grafiteiro Basquiat (1960-1988) mora na rua. A ordem é de cada um, a arte é de cada um. O que talvez importe é ser fiel a si mesmo. Cabe a história julgar o que fica e o que se esvai. Rompe-se com tudo o que é seguro, a certeza não existe mais. As novas técnicas, como a fotografia, o vídeo, a computação gráfica, a instalação multimídia, trazem novas possibilidades de cognição da realidade ampliando os horizontes mentais.

A arte abandonou os materiais e as propostas, desmaterializou-se e rematerializou-se muitas vezes. Agregada a outras realidades, desagregou-se e despersonalizou-se, ora é conceito, ora é matéria. Um paradoxo, como o *quanta*. O espaço contemporâneo passou a ser multirreferencial, percebido em relação a um ponto de vista mutante.

No final da década de 70 e nos anos 80, o artista parecia exaurido, não havia mais nada que inventar. Os valores modernos estavam em pedaços pelo desmonte contemporâneo, infinitos eram os cacos: “o que nos restava era juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los de maneiras significativas” (ARCHER, 2001, p. 156).

É a lógica pós-moderna, que começou a ganhar força entre algumas disciplinas acadêmicas e áreas culturais, notadamente na filosofia, arquitetura, cinema e assuntos literários. Como não se sabia exatamente a fisionomia do que estava emergindo, recorreu-se ao termo *pós-moderno*, que é uma simplificação semântica para expressar uma face que ainda não está totalmente desvendada.

A cultura pós-moderna é feita de citações, vê o mundo como simulacro - noção trazida por Baudrillard e fundamento teórico do Simulacionismo, movimento criado em Nova York, em 1987, que questiona o universo ilusionista da arte e do sistema que a envolve. O pós-modernismo trabalha com os cacos deixados pelo modernismo e, numa nova bricolagem, não há mais compromisso com a novidade. O artista respira aliviado. Cópia, pastiche, duplicação, ironia, *kitsch*? Vale tudo? Vale tudo!

Na busca do restabelecimento de pontes, as temáticas ambientais surgem como questões de interesse mundial, gerando iniciativas no campo da educação, como instrumentos preventivos e de sensibilização pública. Mas, foi no contexto das novas alianças firmadas pela Eco Rio-92, que as iniciativas ligadas especificamente à Educação Ambiental foram fortalecidas.

Paralelamente, surgiram os movimentos artísticos comprometidos com a preservação ambiental. No Brasil, o Movimento Artistas pela Natureza¹⁸⁴ vem atuando desde a década de 70. Em 1984, aproximadamente cento e vinte artistas participantes fizeram uma exposição em Cuiabá, em defesa do Pantanal e da Chapada dos Guimarães, e o movimento foi reconhecido em 1987, na Bienal de São Paulo. Nessa fase, já havia mais de duzentos artistas envolvidos, além de galerias, museus, instituições culturais e críticos de arte. Suas questões principais eram a água e a energia nuclear.

Outros grupos se formaram com propósitos semelhantes, a exemplo da Associação Paraibana do Meio-Ambiente (ASPAN), atuante na preservação da maior área de mata Atlântica existente no litoral do Brasil, e a Fundação Onda Azul, na década de 90, fundada por Gilberto Gil, e preocupada com a questão da água. Esses movimentos serviram para inspirar e trazer à tona a questão ambiental, hoje tarefa de ONGs, instituições oficiais e políticas públicas.

Evidentemente que, entre múltiplas possibilidades de abordagens e linguagens da cultura pós-moderna, a ecologia é um dos temas de interesse dos artistas. Segundo a artista e crítica de arte norte-americana Suzi Gablik (1991), as temáticas ligadas à ecologia têm atraído cada vez mais a atenção dos artistas. Instituições e fundações são criadas em todo o mundo com esse propósito. Dezenas de *sites* na Internet disponibilizam farto material sobre o assunto, cada um interligando centenas de artistas ligados à questão ambiental¹⁸⁵. Entre eles, Andy Goldsworthy, artista inglês que vive na Escócia, para quem a natureza é o sujeito de seu trabalho, não o objeto ou pano de fundo:

Sua abordagem é de respeito e não de dominação, seus gestos são delicados e não obstrusivos, ele não chega com os materiais, mas os encontra no lugar. Seu desafio é se adequar e adaptar às diferentes paisagens e estações, estabelecendo um diálogo com o lugar, cooperando com a sutileza dos processos naturais inter-relacionados. (GABLIK, 1991, p. 91)¹⁸⁶

¹⁸³ MOLES, Abraham Moles (citação sem referência bibliográfica)

¹⁸⁴ Dados fornecidos informalmente pelo artista Bené Fonteles, fundador do *Movimento Artistas pela Natureza*.

¹⁸⁵ Visitar: ecoartspace.org; greenmuseum.org; cgee.hamline.edu/htm; arcotheme.chez.tiscali/html; theals.org/html.

¹⁸⁶ tradução minha

Andy não trabalha com elementos isolados, mas com a natureza como um todo: como uma folha cresce, como ela se transforma, como degenera, como é afetada pelo tempo. Quando ele trabalha com uma folha ou com uma pedra, não é apenas o material em si mesmo, mas todo o processo de vida que se abre e continua acontecendo por si mesmo. A efemeridade e a impermanência são o coração do seu trabalho, registrado por meio fotográfico.

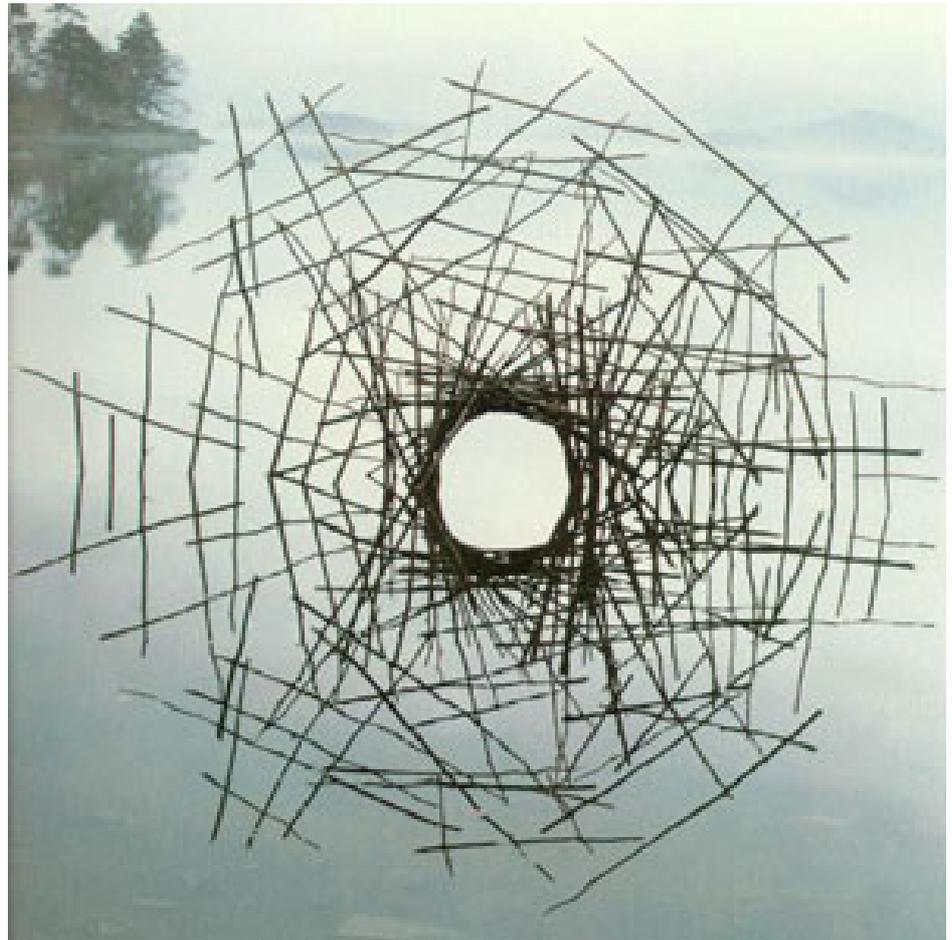


Figura 153 - *Sobre o Lago Prateado*. Andy Goldsworthy, 1987.
Fonte: www.f5wichita.com

Hundertwasser, arquiteto e artista austríaco, procurou fazer uma ponte entre arquitetura, paisagem e natureza. Ele criou a concepção das "cinco peles do ser humano", ou seja, a pele, as roupas, a casa, a identidade social e a natureza.

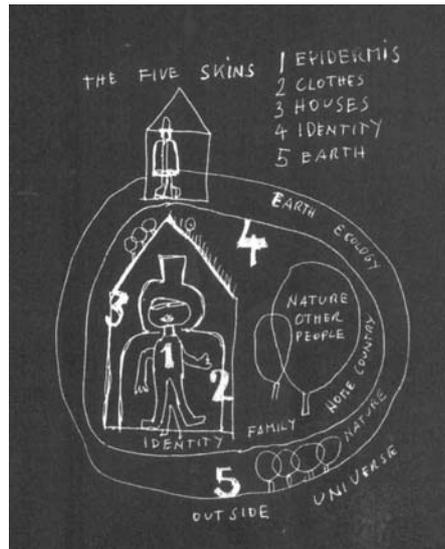


Figura 154 - *As Cinco Peles*. Hundertwasser, 1998
 Fonte: RESTANY, Pierre. *Hundertwasser*. Köln/Lisboa: Taschen, 1998, p. 3.

O escultor austríaco naturalizado brasileiro Frans Krajcberg (1921-) busca, na natureza, as formas e restos do que foi abandonado, os troncos calcinados e raízes destroçadas das queimadas na Amazônia. Como que tirando a natureza das cinzas, ele resgata seus fragmentos e destroços para a condição de obra de arte, trazendo dessa maneira a reflexão ética sobre o ato de queimar a floresta.

A artista Amélia Toledo (1926-) desenvolve sua pesquisa visual com vários materiais, entre eles os elementos e processos da natureza, tais como as ações da água, do tempo e do ar; areia, conchas e minerais.

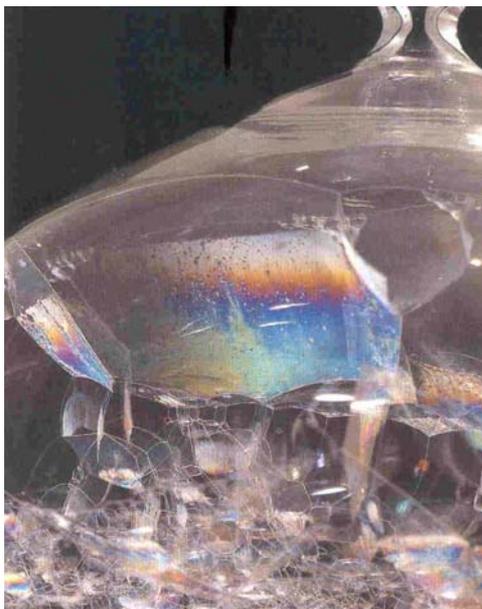


Figura 155 - *Glu-Glu*. Amélia Toledo, 1968
 Fonte: Catálogo Art-20 th Century - Brazil, SP: SESI, 1999.



Figura 156 - *Ressurgências*. Amélia Toledo, 2001
 Fonte: Catálogo Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2001 (capa)

Para esses artistas, a proposta estética está ligada a uma ética ambiental e, dessa forma, estabelece uma interface política. Nesse sentido, ao invés de o trabalho artístico representar uma atividade solitária ou inócua, constitui um canal de conscientização social, educação e afirmação de cidadania.

Para Canclini (1984), desde as obras abertas do Modernismo, está em andamento uma transformação no conceito de arte, tantas vezes discutido pelas vanguardas artísticas, na forma da democratização da arte e a participação popular, substituindo o individualismo pela criação coletiva, em que o público não é mais um contemplador passivo, mas um criador ativo. Segundo ele, a cultura atual necessita de uma arte que amplie a participação das pessoas e de mecanismos que possam conduzi-la a uma relação funcional com o mundo social e natural. Naturalmente, a valorização e reintegração das culturas marginais é parte fundamental dessas intenções.

Culturas marginais, práticas e referências perdidas no tempo e na memória são retomados literalmente ou recriados, como uma espécie de arqueologia da alma e do sentimento: *Arqueologias*, nome do movimento surgido na França, em 1984, inspiração para o presente trabalho, na busca de reafirmar o anel virtuoso entre arte e natureza.

9.2. OFICINA 12: A MANDALA DO SUJEITO ECOLÓGICO

As técnicas de sensibilização utilizadas na última prática em ateliê foram: a análise histórica da arte, com mostra de *slides* ilustrativos; retirada de cartas de Tarô; reflexão e leituras em torno dos arquétipos escolhidos; pintura e desenho; depoimentos escritos e orais compartilhados com o grupo; gravação de voz e preenchimento de questionários¹⁸⁷.

A reflexão histórica e a mostra de *slides* enfatizaram a relação entre ciência, arte, psicologia e ambientalismo nos séculos XIX e XX. Um destaque especial foi dado aos artistas modernos e contemporâneos que tiveram a *natureza* como foco de seu trabalho. O propósito foi oferecer um panorama amplo e diversificado sobre o diálogo *arte-natureza*, acompanhado de um texto teórico sintético, distribuído aos alunos.

Para encerrar o curso, considerei importante fazer um fechamento do trabalho, movido por um sentimento *gestaltiano*: fechar os *anéis* interiores que, tendo sido abertos nos participantes e em mim mesma, deveria ter um desfecho plausível embora provisório e deixando portas abertas, suscitando novas totalidades, qualidades e processos, novos anéis

¹⁸⁷ Essa oficina ocorreu em 31 de maio de 2005, com treze participantes. As mesas foram dispostas em círculo, ao redor de uma mesa central sobre a qual foram dispostos concêntricamente três baralhos de Tarô. Depois desse encontro, foram realizadas duas aulas teóricas que versaram sobre arte moderna e contemporânea, em 07 e 14 de junho de 2005.

ativos. Por essa razão, o tema dessa oficina procurou configurar a mandala do sujeito ecológico: um *mix* entre educação, psicologia, ciência, espiritualidade e arte.

Ao final do curso, como me vejo? Alguma percepção mudou? Qual é o meu papel como educador e artista? Como educador ambiental? O sujeito ecológico é político, heróico? O sujeito ecológico é do tipo *Nova Era*, alternativo, espiritualista? O sujeito ecológico é Samaritano? Romântico? Idealista? Gestor social? Mediador de conflitos? É só discurso? É tudo isso ou nada disso? É atitude? O sujeito ecológico se conhece? Qual é o seu perfil identitário? Com perguntas tão amplas, recorri aos arquétipos universais e transculturais das cartas de Tarô.

O Tarô é uma síntese da sabedoria milenar, expressa em mitos e símbolos que continuam a dialogar com o imaginário contemporâneo. Sua utilização na oficina teve um caráter informal, uma estratégia de sugestão para que cada aluno desenvolvesse sua própria reflexão. Na medida em que os baralhos são acompanhados de livros explicativos, cada arcano escolhido pôde ser consultado diretamente em sua fonte bibliográfica.

Composto de 78 lâminas - vinte e dois arcanos maiores e cinquenta e seis arcanos menores -, apenas os arcanos maiores foram disponibilizados ao grupo¹⁸⁸. Tendo em vista o número de participantes, utilizei três conjuntos de cartas, que dispus em círculos concêntricos. Solicitei que cada participante retirasse três cartas, uma de cada conjunto, formando assim um pequeno conjunto pessoal de três arcanos, a ser reinterpretado e sintetizado por meio de pintura ou desenho.

A prática suscitou pesquisas nos livros e troca de opiniões. A maior preocupação era estabelecer pontes entre as impressões subjetivas e os significados universais contidos nas cartas. Passada aproximadamente uma hora de imersão criativa, os alunos foram concluindo seus trabalhos.



Figura 157 – *Tarô-mandala*
Foto: Dulcinéia Schunck



Figura 158 - *Célia (e) e Rosana (d)*
Foto: Dulcinéia Schunck

A primeira a falar foi Adriana: *"a que mais chamou minha atenção foi o arcano VIII, da Justiça ou Lei, que é simbolizado por uma mulher segurando uma balança e uma espada"*. A carta a fez perceber que *"um dos atributos do sujeito ecológico é saber lidar com as diferenças, mas ao mesmo tempo ser capaz de juntar tudo, aproveitar os conflitos e solucionar com justiça, conciliando as partes envolvidas"*.

E continua: *"a carta que eu tirei me deu uma clareada sobre como conciliar com justiça os conflitos relacionados ao meio-ambiente! Além das barreiras internas, o sujeito ecológico tem que lidar também com as diferenças sociais. Porém, tem de escolher com sabedoria e clareza para, de forma decisória, alcançar a justiça e o equilíbrio das partes envolvidas no processo"*.

Quanto ao papel do educador na formação de valores, atitudes e comportamentos ligados ao meio-ambiente, Adriana considerou fundamental *"aproveitar os conflitos existentes transformando-os em soluções"*. Questionada sobre *"como você se vê?"* ela declarou: *"ainda uma aprendiz, juntando as peças dos acontecimentos, conhecimentos e experiências vividas"*. Sua pintura representa *"a busca de conciliação entre forças heterogêneas"*.



Figura 159 - *Conciliação*. Adriana.



Figura 160 - *Abertura e luz*. Vanusa.

Vanusa descreveu assim sua experiência:

Eu me conectei com o arcano XIII, a carta da Morte, cujo significado é transformação. Nós temos que trabalhar muito o elemento Morte na Educação

¹⁸⁸ Sobre esse assunto, consultar: TRAUTVETTER, Joana. *O Tarot Hermético, filosofia e prática oracular*. Brasília: Sintonia, 2000.

Ambiental enquanto transformação, para as pessoas entenderem melhor nossa responsabilidade aqui no planeta.

Considero que o sujeito ecológico tem que ser aberto para as transformações, aberto de mente e de coração para as coisas da vida e ser uma pessoa de luz, que irradie luz. Acho que o educador ambiental deve ter como principais qualidades ser aberto e irradiar luz. Seu papel é de facilitador.

Quanto a mim, avalio que estou sensibilizada pela causa e venho aumentando minha contribuição no planeta através do trabalho que realizo.

Embora Elza, por opção pessoal, não tenha recorrido às cartas, ela expressou sua visão do sujeito ecológico: *"eu o vejo como agente de transformação, do exercício do respeito, da busca de integração, da responsabilidade com o outro e, principalmente, da ética"*. Ela avaliou que *"a gente está esquecendo de trabalhar a ética na escola. Às vezes há uma falta de respeito e de ética entre os próprios educadores"*. Elza concluiu dizendo *"se você não respeita seu próximo não dá para trabalhar"*.

Segundo Loureiro (2003, p. 35), *"a ética ecológica é a mola reflexiva que permite que, mesmo inseridos em uma cultura consumista, individualista e de valorização da frivolidade, passemos a questionar esta própria cultura"*. Para ele, a construção coletiva da cidadania e a melhoria das condições de vida e trabalho dependem de uma ética individual e coletiva, onde cada sujeito deve conhecer a realidade que deseja transformar, conhecer as regras e mecanismos dessa realidade, sentir-se parte dela e responsável por ela.

A carta que sensibilizou Ronaldo foi o arcano IX, o Eremita:

Acho que o Eremita tem muito a ver com o que eu procuro. Eu vejo essa trilha como um caminho onde a gente precisa se fortalecer individualmente. Eu li algumas coisas sobre Ecologia Profunda e compartilho de seu ponto de partida que é a transformação interna. A partir dessa transformação você começa a criar elos com as outras pessoas, ampliando a capacidade de amor incondicional que é muito difícil mas é o caminho da humanidade no planeta.

A Educação Ambiental passa primeiramente pelo sujeito ecológico, esse sujeito que através dos desafios do dia a dia viabiliza conjuntamente seu trabalho interior, sua própria ecologia mental no sentido do despertar de sua consciência. O Eremita é a trilha de cada um. Não adianta eu passar minhas impressões para alguém. Essa pessoa vai ter também que buscar internamente seu próprio caminho.

Quanto a mim... eu estou cada vez mais artista!

A ecologia mental faz parte do ideário da *Ecologia Profunda*, uma abordagem ecológica de base filosófica e espiritual que vê a transformação e desenvolvimento da pessoa como eixo para a transformação da sociedade.

A conexão direta eu-mundo, a valorização de um eu e de uma interioridade como fonte de valor e a auto-realização como conexão desta interioridade com o macrocosmo do planeta podem ser vistas como o núcleo da dimensão religiosa do sujeito ecológico. Essa religiosidade ecológica sacraliza ao mesmo tempo a natureza e um eu "re-ligado" a ela. Como vimos, essa visão de mundo que ganha sua forma mais acabada na *Deep Ecology* não permanece restrita a essa corrente, mas termina sendo um valor que atravessa, em diferentes níveis e intensidade, todo o ideário ecológico. Com seu tom contramoderno, a sacralização da natureza e de um eu ecológico corrobora, no campo ambiental, com a crítica à razão objetificadora que sustenta, por exemplo, a ecologia científica. Apesar do discurso contramoderno, esse ideário - *ecosófico, alternativo, contracultural, Nova Era* - pode ser pensado como uma reação romântica dentro da própria modernidade, contra uma razão objetificadora que se instituiu como hegemônica. (CARVALHO, 2001, p. 106-107)

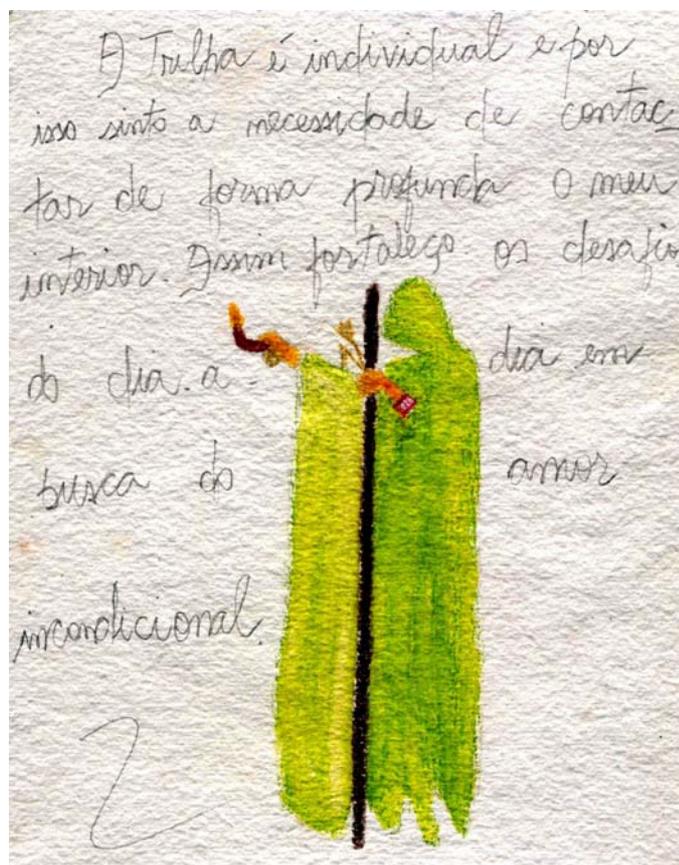


Figura 161 - A trilha é cada um. Ronaldo.

"Achei muito interessante as cartas que eu tirei", disse Rosana.

A primeira foi o arcano VI, Os Amantes, que significa fazer uma opção, escolher, decidir. Isso vai por uma ética que a Educação Ambiental exige cotidianamente de cada um de nós. A Roda da Fortuna, arcano X, vem com o cotidiano, que gira-gira, a vida está acontecendo e você tem que realmente decidir e ter consciência de suas decisões. E por último, o Mundo, arcano XXII, que significa toda essa magia de estar vivo, o que está fora interagindo com o que está dentro. Representa a minha capacidade de sonhar e ter esperanças em mim e no outro [...]

A disponibilidade e a capacidade de articulação hoje vêm bem fortes para mim, como atributos do sujeito ecológico, pois as pessoas agem, amam e se relacionam de maneira restrita. Se o que pretendemos realizar deve transitar em vários campos, saber articulá-los apresenta-se como condição necessária. Ser disponível em todas as dimensões do humano é tornar visíveis os vários perfis do sujeito ecológico [...]

Quando eu terminei o desenho eu percebi que eu acabei antecipando a volta da espiral, mas voltando àquele começo, o meu vazio sempre muito cheio, indefinido e confuso, mas ao mesmo tempo organizado, sabe... Eu cheguei aqui de volta ao meu começo, ao primeiro trabalho que eu fiz no curso.

Questionada sobre sua atuação como educadora ambiental, Rosana considera essencial *"guiar seu olhar de maneira amorosa e justa ao encontro do outro, adotando uma prática educativa que dialogue com suas multidimensões"*. Sobre isso, Isabel Carvalho afirma que "os educadores que passam a cultivar as idéias e sensibilidades em sua prática educativa estão sendo portadores dos ideais do sujeito ecológico", mesmo que sua aspiração maior seja a constituição de atitudes ecológicas (CARVALHO, 2004, p. 69).

Sobre os nossos encontros, Rosana declarou que o curso está além da proposta de sensibilizar: *"aqui tem sido um espaço educador precioso. Percebo que as questões fundamentais da Educação Ambiental estão sendo abordadas, respeitando as condições de compreensão de cada um"*. Quando olha para si mesma, Rosana se vê como um *contador de gotas* e conclui:

Uma a uma, lenta e continuamente vai se unindo a outras gotas. Ora distante, ora próxima de uma prática mais satisfatória. Contudo, sempre esperançosa e confiante nas escolhas que faço. Vejo claramente que ser educadora ambiental é se comprometer com a vida e se guiar por ela em toda e qualquer ação, com ética e beleza. Eu me dão nessa causa, guiada pela justiça e pelo amor, mas tem que haver um retorno aí, senão vai haver um esgotamento interno.

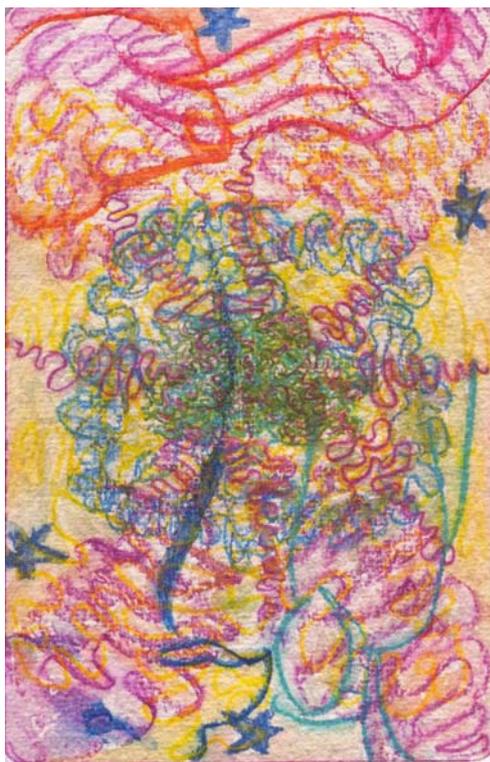


Figura 162 - *Disponibilidade e articulação*. Rosana.

Lila falou de liberdade, de alteridade e realização:

Uma das cartas que eu tirei foi o arcano XXI, a carta do Louco. É a figura que não faz mal a ninguém, mas destoa, que desmonta o que está montado. Até mesmo a teia do Morin, o Louco é capaz de desmontar. Então eu fiquei pensando na alteridade, na questão do outro, na diferença. De como os loucos, as pessoas que assumem comportamentos não-convencionais, são excluídos, colocados para fora, não são compreendidos.

Eu acho que o sujeito ecológico é um Louco num mundo desses. Mas como a mensagem do Tarô é - deixa o Louco na dele, não faz mal a ninguém, deixa ele viver - talvez seja uma chance para o sujeito ecológico e sua não-convencionalidade. Eu vejo o sujeito ecológico ainda muito na sombra, é uma figura rejeitada. Se você pára com consumismo você é rejeitado pela sociedade. No fundo, o sujeito ecológico é tudo isso: um não-consumista, um ego não-convencional que vai buscar outras trilhas, outros caminhos. Uma pessoa autônoma, livre, sem compromisso com o que está aí imposto, ele vai em busca de outros caminhos.

As outras cartas foram o arcano XVII, a Estrela e a VII, o Carro. A Estrela é a esperança, a possibilidade de uma realização. O Carro é o conflito de forças contrárias. A mensagem do Carro é que é possível dominar esses opostos que vivem dentro e fora de nós.

A partir dessas associações, vejo o sujeito ecológico como um ponto numa multidão de relações. São as relações pontuadas passo a passo das singularidades. Ser capaz

de ver o outro no espelho do seu peito e mostrar-se transparente, verdadeiro. Falar muitas línguas, entender todas. Sobretudo andar no ritmo do coração do mundo, ouvir o que fala a alma do mundo, agregar-se. O educador ambiental é como uma estrela, no sentido de alimentar esperanças e motivar realizações.

Como eu me vejo? Tenho muito que aprender!



Figura 163 - *O louco*. Lila.

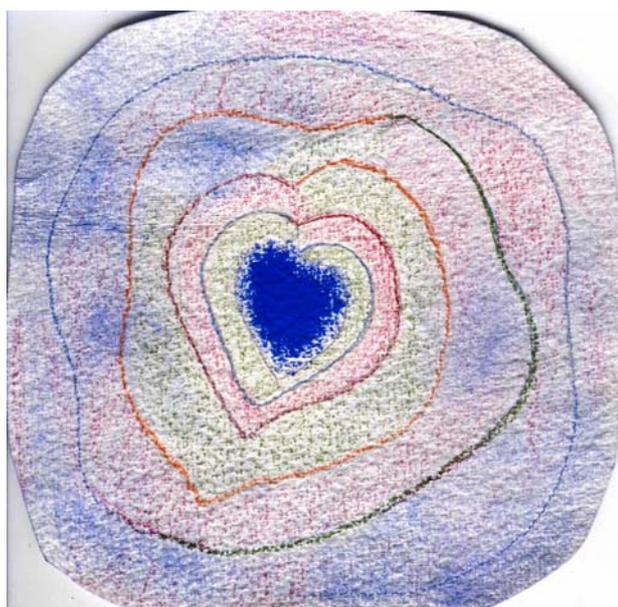


Figura 164 - *Coração*. Sushma.

Identificada com o arquétipo do Louco suscitado por Lila, Sushma continuou: "*o compromisso do Louco é com o coração. A verdade dele parte do coração como core, o centro das coisas, numa ética ecológica que não é a ética do sistema*". A psicoterapeuta declarou:

Agora eu estou feliz. Para mim o arquétipo do sujeito ecológico é o Louco. É o que eu estou sentindo, o Louco. A minha ação no mundo começa a fazer sentido se eu posso entender o arquétipo do sujeito ecológico como sendo o Louco. Aí eu entendo um pouco a minha ação como psicoterapeuta, a minha intervenção como grupo, o que eu estou fazendo, ou seja, levando as pessoas a fazerem contato com o Louco delas.

Mas o que me deixa angustiada é essa ponte entre a minha profissão, muito voltada para a questão da psique individual, e o coletivo. Essa ponte não é tão explícita, tão bem definida, tão bem construída entre o Louco e o sujeito ecológico.

Vejo-me angustiada, muitas vezes por ver a mim como profissional ainda enclausurada na ante-sala da emergência da ação do sujeito ecológico no mundo, ou melhor, angustiada por não saber como tocar o coração daquele que se pretende ecológico.

Leonardo Boff faz a ponte entre o indivíduo e o coletivo quando diz:

O estado do mundo está ligado ao estado de nossa mente. Se o mundo está doente é indício de que nossa psique também está doente. Há agressões contra a natureza e vontade de dominação porque dentro do ser humano funcionam visões, arquétipos, emoções que levam a exclusões e violências [...] A ecologia mental procura construir uma integração do ser humano que torne mais benevolente sua relação para com o meio natural e social e fortaleça um acordo de reverência e equilíbrio mais duradouro com o universo. (BOFF, 1995, p. 22)

Stefania fala da esperança de um futuro com mais respeito e mais beleza:

Se a gente não consegue chegar ao coração, especialmente quem trabalha com educação, se você não internaliza o discurso, você não consegue transmitir nada. Eu fico muito triste com o que está acontecendo no mundo, será o caos total? Se o ser humano não repensar, mas já está havendo um movimento de repensar, a gente não vai ter futuras gerações. A coisa ficou crítica. Eu tenho esperança, e vejo muita abundância. As pessoas vão aprender a respeitar. Temos que resgatar a visão otimista das coisas senão a gente nem sai de casa [...]

O papel do sujeito ecológico é semear o belo, não só o esteticamente belo, mas o belo do agir, do querer, do fazer, do sonhar. Temos que alimentar isso, principalmente nas crianças. Nós precisamos re-encantar nossos sentidos para poder repassar tudo isso para elas.



Figura 165 - *Re-encantar o olhar*. Stefania.



Figura 166 - *Quebrar padrões*. Sâmara.

Sâmara mostrou uma de suas cartas, a Torre, arcano XVI:

A Torre Fulminada é a quebra dos paradigmas, a quebra dos padrões. Tem um pouco do Louco, do sujeito ecológico que vem para quebrar padrões e trazer essa nova visão

das coisas. Eu fiz esse desenho. É como se a Torre estivesse explodindo e dela saindo uma mandala. É o novo pensamento, a ciência nova, o que vem por aí?

O sujeito ecológico tem, antes de tudo, uma visão que tende a relacionar o ser, o ambiente e a cultura. É capaz de mudanças de ponto de vista e de pensar e agir relacionadamente. As dificuldades e limites residem no determinismo e/ou nas opiniões arraigadas. Quanto ao educador ambiental, acredito que seu papel seja a formação de valores, especial aqueles que tocam nas relações que existem entre o ambiente e os seres que estão nele.

Clarice explicou que suas cartas foram o Diabo (XV), a Lua (XVIII) e o Imperador (IV):

Eu estava tentando fazer a interpretação dessas cartas quando eu lembrei de um sonho que eu tive. Nesse sonho tinha uma bandeira no centro de uma mandala. A bandeira era bordada em cores: verde e vermelho. Aí chegou uma colega e falou das tonalidades que eu estava usando. Quando ela terminou de falar eu me dei conta que estou começando do lado de fora das pessoas.

O melhor caminho para mim é ter a sabedoria de compôr as pessoas como instrumento de uma mandala maior em sua existência. Nesse desenho, eu coloquei o verde e o vermelho: o vermelho simbolizando a luta, que é o Diabo, o inconsciente, o ilimitado, o criativo. Um elemento que a gente precisa sempre ter nas mãos é a criatividade, para conquistar os que ainda não enxergam. O verde é a esperança, o alimento. Para mim, o sujeito ecológico tem que ser criativo e ter esperança.



Figura 167 - *Criatividade e esperança*. Clarice.



Figura 168 - *Atitude e temperança*. Célia

Célia contou que, para ela, "*saiu o Hierofante (V), o Mundo (XXII) e a Temperança (XIV)*". Entendi "*que entre o bem e o mal, é preciso saber dosar*".

Eu representei o sujeito ecológico por meio de cores: o azul, o homem, e o vermelho, a mulher. Sempre vai haver o embate entre os gêneros, não é uma questão de amor nem de ódio, é uma questão de diferença. Essa luta vai existir sempre. Se não se chegar a um consenso, cai-se nessa espiral do mundo, um abismo sem fim [...] Pessoalmente, acho que o importante é ter atitude, com sabedoria, cuidar de nós e do que nos rodeia dentro de nossos núcleos, esperando que essa atitude tenha eco pelo menos nas proximidades.

Dirigindo-me ao Paulo, o único que ainda não havia falado, perguntei: "qual é o seu arquétipo?" Ele respondeu: " O Guerreiro!"

As cartas que saíram para mim foram a Roda da Fortuna (X), a Sacerdotisa (II) e a Estrela (XVII). O que me veio foi desenhar uma estrela mesmo. Uma estrela de esperança. Estamos lutando porque nós temos esperança, senão a gente ia ficar só de papo para o ar, curtindo. Como a gente não desistiu é porque a gente ainda acredita. Algumas pessoas falaram da centralidade, do interior e expandir. Foi isso que eu fiz: buscar a centralidade e expandir.

Acredito ser fundamental o sujeito ecológico ser amoroso, simples, capaz de criar uma atmosfera que permita a expansão das potencialidades, criatividade e sensibilização. Vejo o anel sensibilização, reflexão, crítica e atitude como um excelente modelo para o crescimento do aluno em Educação Ambiental.



Figura 169 - *Ser Guerreiro*. Paulo.

As *cartas* foram colocadas sobre a mesa, sobre um fundo negro representando a imensa área de sombra, ainda a ser revelada e melhor compreendida. O que se evidenciou em todas as falas, foi a associação inequívoca entre sujeito ecológico e educador ambiental. A Educação Ambiental foi considerada por todos como "*o mais adequado locus para a formação do sujeito ecológico*".

A emergência desses personagens acontece concomitantemente ao aumento de importância e visibilidade da questão ambiental no plano internacional. Poderíamos dizer que o ambiental, diferentemente de outros campos sociais, já nasce "mundializado". É fruto de um momento de forte debate internacional que permite tanto a difusão e a articulação de experiências da sociedade civil em diferentes países quanto o crescimento de uma certa ordem internacional baseada na articulação dos governos, para o estabelecimento de acordos, políticas e financiamentos internacionais. (CARVALHO, 2001, p. 79-80)



Figura 170 - *Cartas na Mesa*
Foto: Dulcinéia Schunck

Como recorte, a Educação Ambiental corre o risco de cair nas especificidades do objeto temático - educação de gênero, educação para a paz, educação para os direitos humanos. É preciso aprofundar a questão, levando em consideração que o ambiente interno e o ambiente externo estão interligados e interagem como o anel auto-eco-organizador de Morin (1997).

No reencontro do homem consigo mesmo e com a natureza, a arte tem um papel. Cabe ao artista descobrir essa nova dimensão do seu fazer e aos não-artistas experimentarem os processos criativos que ampliam a sensibilidade e a consciência.

Novas éticas, atuando no imaginário, renovam as fontes da vida.

9.3. GESTOS FINAIS

Voltamos ao sítio *Satyam Deva* para celebrar nosso último encontro¹⁸⁹. A experiência foi marcada pelo informalismo e, tendo ocorrido diretamente na natureza, não foi gravada nem teve questionários preenchidos. Comemoramos ter chegado ao final do processo com muitas realizações expressas em forma de palavra e imagem. Agradecemos, sobretudo agradecemos.

Lavamos nossos pés com água corrente...



Figura 171 - *Água*
Autores das fotos¹⁹⁰

Ouvimos e saudamos a natureza...



Figura 172 - *Canto*

¹⁸⁹ Ocorrido em 21/06/2006, com a presença de todo o grupo.

¹⁹⁰ As fotos de nosso último encontro foram tiradas por muitas pessoas do grupo, sendo impossível identificar seus autores.

Brincamos....



Figura 173 - *Brincadeira*

Desfrutamos a presença do Lucas, filho de Walquíria...



Figura 174 - *Alegria*

Pintamo-nos...



Figura 175 - *Pintura*

Mimetizamo-nos com a natureza...



Figura 176 – *Interação*

Alimentamo-nos física e espiritualmente...



Figura 177 – *Piquenique*

Fizemos uma grande mandala de fechamento simbólico dos anéis que abrimos, tanto externa como internamente...



Figura 178 - *Mandala no chão*

Reverenciamos os elementais da natureza pela inspiração e criatividade...



Figura 179 – *Religare*

... até que, num último gesto de confraternização, conclusivo e metafórico, derradeiro *click* fotográfico, *chapa 36* do último filme disponível, uma síntese simbólica foi alcançada, demonstrando que o propósito talvez tenha sido alcançado, testemunha de um processo-anel que terminando recém-começara. *Heureka!*



Figura 180 - *Fim*



Figura 181 - *O Grupo*

10. CONCLUSÕES

Nos caminhos da sensibilidade não existe uma reta de chegada, pois a cada realização o horizonte se amplia e se coloca mais adiante.

Fayga Ostrower

As perguntas formuladas nesse trabalho foram: qual é a relação entre visões de natureza e representações artísticas, em diferentes contextos culturais? E, qual é a experiência *hic et nunc* que a sensibilização artística é capaz de despertar nas pessoas em relação à natureza?

As perguntas foram respondidas/demonstradas ao longo dos nove capítulos, evidenciando que visões de natureza e representações artísticas estabelecem uma íntima relação. Isso ocorre porque ambas são simultaneamente produtos da dinâmica antropossocial, como são seus substratos.

Percepções – dimensão subjetiva de *éthos* – e visões de mundo – dimensão coletiva de *ethos* – são traduzidas em representações diversas que, por sua vez, (re)despertam novas/velhas percepções e representações, estabelecendo uma dialógica cultural dinâmica, retroativa e recorrente, em meio a qual o conhecimento vai sendo construído. As representações metafóricas da arte e da poesia são partes integrantes desse processo: novas éticas, atuando no imaginário, renovam as fontes de vida. Velhas metáforas, revivificadas na memória, resgatam sentidos perdidos no tempo. Na transtemporalidade da arte, os tempos de longa e curta duração conectam-se e entrecruzam suas significações.

A expressão artística complementa sentidos de outras ordens, em busca de uma integração, uma plenitude do ser e da existência. Essa pesquisa deu destaque às capacidades associativas e analógicas do pensamento, preponderantes no lado direito do cérebro. O objetivo foi ampliar um campo de saberes insuficientemente explorado na educação tradicional. Com o propósito de estimular um diálogo balanceado entre inteligibilidade e sensibilidade, lógica e poesia, a idéia central foi reabilitar o *membro em atrofia*, seus *nervos mortos*, para que uma condição cognitiva mais equânime pudesse emergir.

Ao responder a primeira pergunta, verificou-se que diferentes visões de natureza foram constituídas nos contextos estudados. Povos antigos a percebiam como porta-voz de espíritos mágicos e misteriosos, como divindade, como fonte de aprendizado, como organismo indivisível.

Com o passar dos séculos, a natureza foi idealizada, esquadrihada pela razão, mistificada como epifania, analisada como objeto de estudo de uma ciência que nasceu e buscou seus métodos, cantada e pintada romanticamente por seus aspectos sublimes e

pitorescos. Palco de disputas entre desenvolvimento e destruição, a natureza foi coisificada e degradada.

Na atualidade, a natureza é vista ora como objeto, ora sujeito; ora como santuário, ora depósito de lixo; ora como matéria-prima da indústria, ora recurso a ser preservado; ora como parceira, ora alvo de espoliação e impedimento ao progresso. O consenso criado em torno da mitologização da ciência e da tecnologia, como forças equilibradoras dessas contradições, já não se sustenta mais.

A acelerada complexificação das condições sociais e históricas, relacionadas ao problema ambiental, torna difícil avaliar se houve evolução ou involução nos modos como o ser humano tem interagido com seu ambiente.

O que se pode afirmar é que as percepções mais sensíveis e espirituais, alcançadas pelos antigos, foram se perdendo no tempo cronológico, mas continuam a povoar nosso imaginário, ressurgindo em nossos discursos e posturas. O ideário ambiental contemporâneo tem procurado recuperar e atualizar tais sentimentos.

Em paralelo, a pesquisa revelou que as representações artísticas são *textos* transversais de leitura, válidos para ilustrar a história das interações do ser humano com a natureza. Nesse sentido, é possível imaginar a história da humanidade reescrita a partir da leitura e interpretação de sua produção artística.

Fruto de acumulações, transformações e perdas da experiência simbólica humana, a palavra *arte* incorporou sentidos complementares e até mesmo antagônicos. Nas culturas mais antigas, a expressão visual tinha um caráter coletivo e atendia funções mágicas. Com a transformação das sociedades assumiu tarefas comunicativas, ideológicas e doutrinárias, porém ainda não se distinguia das outras sobredeterminações sociais e culturais.

Ao longo do tempo, a arte conquistou autonomia como universo de conhecimento até tornar-se sujeito. Ligada à natureza, a arte foi instrumento de trabalho dos estudos ambientalistas desde suas raízes, no cultivo das novas sensibilidades, manifestadas no senso de maravilhamento expresso na ilustração científica e nos registros das expedições científicas.

A arte afirmou seu caráter individual, para, em seguida, dispersar-se na diversidade da atividade criativa a serviço da indústria cultural. Com o advento da fotografia e do processo de mecanização da atividade humana, a arte perdeu espaço no mundo do trabalho produtivo, incluindo sua função documental. Voltou-se então para seus valores intrínsecos. Ampliou seus limites quando abriu as portas da subjetividade humana e, no diálogo com a psicologia, tornou-se instrumento de autoconhecimento, reflexão e crítica social, recuperando a

sensibilidade do sujeito e deste com seu meio, em correntes que ora se distanciaram, ora se aproximaram da natureza.

Tantas vezes considerada ilegítima e marginal, a arte resistiu e questionou padrões culturais, propondo novos níveis de percepção e compreensão. Transitou pelo campo das idéias, abstraindo-se e reduzindo-se ao vazio. Decretou sua própria morte e renasceu, aliando-se a novos movimentos, ideologias, tecnologias. Na crise moderna da informação, a arte entrou na torrente comunicativa, desenvolvendo a sensibilidade do público, na busca de autenticidade e no questionamento aos modelos vigentes.

Em sintonia com os movimentos ambientalistas e feministas dos anos 60 e 70, arte e natureza voltaram a se aproximar, nas expressões da *Land Art* e *Earth Art*, com a redescoberta das potências criativas da natureza. Muitos artistas contemporâneos têm buscado na ecologia um caminho para ressignificar as relações do ser humano com o ambiente natural, capaz de redespertar o fascínio e a reverência pela Terra. Eles acreditam que, sem tais sentimentos, a energia necessária para a preservação jamais será desenvolvida.

O trabalho de campo demonstrou que o potencial criativo da arte, isso é, sua capacidade de *poiésis* não se restringe às atividades ditas *artísticas*, mas é uma qualidade inerente à própria vida. A ação de *poiésis* é ligar, fazer convergir, recuperar, deixar brotar interrelacionamentos que possibilitam alcançar uma síntese entre as pessoas e dados de toda ordem que emergiram ao longo da experiência, incorporando até mesmo os elementos que, aparentemente soltos, readquiriram significado no todo.

O fato de os participantes serem ou não artistas, não fez diferença alguma sobre o processo vivido ou os resultados alcançados. Redescobrir a natureza por meio da realização da própria capacidade criativa foi uma novidade estimuladora para boa parte do grupo. Uma verdadeira arqueologia da alma e do sentimento, que confirmou a tese heurística: a todo processo de descoberta corresponde autodescoberta; a todo conhecimento, autoconhecimento; natureza externa e interna são percepções de um mesmo todo.

Nesse redescobrir, um sentido de encantamento foi recuperado, revelando *preciosidades* ocultas e evidenciando que imagem é magia - *imágo* e *mageía* - uma dupla de poder, que o pintor mágico, há 40.000 anos, já conhecia muito bem.

Arte é criação. Natureza é criação. A arte expressa um ramo do processo criativo natural atuando dentro do sujeito, enquanto a natureza é criação em seu mais elevado estado de arte. Nesse encontro *poiético*, as práticas vivenciadas fizeram emergir uma nova experiência de natureza. Uma experiência que ocorreu não só no âmbito individual, mas como uma

experiência intersubjetiva profunda de descobertas sucessivas, onde vários coletivos foram redespertados e rearticulados: do grupo, da história humana e da espécie humana em meio a outras espécies.

A prática demonstrou que quando a criatividade flui espontaneamente, uma dinâmica vital se instala e a experiência adquire movimento próprio. *Poiésis*, poesia, no sentido genésico, não é uma dimensão perdida do ser. É a própria natureza do vivo, intrínseca e indescartável. Sobrevivendo muitas vezes sob escombros psico-culturais, é anseio da alma lúdica ser revivificada, redespertada. Numa sociedade que oferece tudo pronto, que cria produtos para criar necessidades e manipula a imagem, estimular a singularidade do criativo em cada indivíduo é uma oportunidade de integrá-lo aos processos da vida, que deve ser cultivada por todas as pessoas, principalmente na escola.

Fazer emergir o ato criativo de dentro do ser e do grupo por meio de técnicas de sensibilização artística foi a estratégia que conferiu *substância* ao experimento heurístico, aqui alinhado com o sentido original da palavra educação - *educere*: trazer à tona algo que está no interior de uma pessoa, fazer com que seu ser se torne manifesto.

No diálogo com a própria essência e com a essência do outro, chega-se, enfim, a reconhecer a natureza como sujeito, restabelecendo um novo diálogo que não é mais entre *eu* e uma *coisa*, mas entre *eu* e outros *eus*. Um *nós* é recuperado: a possibilidade da teia. Tais sentidos complementam e reanimam a própria ciência e a natureza reconquistada, enfim, a sua alma. Essa é a compreensão da ecologia profunda.

Almejar tal nível de sensibilidade não se restringe à Educação Ambiental. É uma condição do humano, hoje, na Terra. Diz respeito à toda a educação. Uma re-educação transformadora, no pensar e no agir. Uma ética que diz respeito não só às grandes questões de impacto ambiental, mas às mais insignificantes atitudes diárias - *éthos* e *ethos*.

Embora a pesquisa tenha sido pensada inicialmente no campo da Educação Ambiental, seu percurso fez emergir um horizonte mais amplo, uma expansão que lhe permitiu ser compreendida, ao final, como uma tese em Educação.

O trabalho de campo evidenciou a importância de anelar teoria e prática: uma tentativa de experimentar a complexidade na prática, na busca de um *religar* que não foi apenas um produto intelectual, mas um processo a ser alcançado no interior de cada participante. Uma dialógica que, em termos efetivos, dá muito trabalho, só se desoculta no fazer, demanda um grande esforço de síntese e tem suas margens circunscritas pelas presenças do grupo.

Entre teoria e prática estabeleceu-se um imenso território de possibilidades, um espaço *continuum* onde as coisas aconteceram devidamente estimuladas e submetidas a uma lógica estruturadora. Estabelecer uma estrutura *à priori*, mesmo em caráter provisório, é tarefa do pesquisador. Nesse sentido, a estrutura da mandala-anel, proposta provisoriamente no início, foi fundamental à condução do trabalho.

Recorrer à mandala-anel como metáfora foi importante na medida em que a imagem inspirou idéias de movimento, recorrência, vida, transformação. Um *leitmotiv* que, no imaginário do grupo, serviu como fluido motivador, ajudando-os a imergir com mais liberdade na experiência *hic et nunc*. A abertura e a disponibilidade interior dos participantes foram fatores de qualificação dos resultados. A diversidade de interesses e as formações acadêmicas também favoreceram as práticas.

Mesmo para aqueles que nunca haviam pintado ou desenhado, expressões de forte densidade simbólica emergiram, demonstrando que a habilidade de tecer formas, cores e palavras com arte e beleza é uma capacidade inata do ser humano. Entretanto, alcançar tais resultados demanda aberturas e desbloqueios, *chaves* que abram as portas da percepção.

Ampliar a percepção demanda, muitas vezes, um estado de consciência levemente alterado, "*uma ponte feita de vazio e silêncio*", "*um mergulho direto num nível de percepção que só pode ser acessado quando não se está em completo estado de vigília*", o que foi propiciado pelos estímulos oferecidos. Entre seus *truques*, emocionar-se, sensibilizar-se, colocar-se no lugar do outro, conectar-se com a criança interior, trabalhar com diferentes materiais (elementos naturais, descartados, etc), ter experiências diretas na natureza, são fontes de inspiração para leituras plurais. O uso de diferentes lentes para enriquecer nossa experiência cotidiana, modalidades de escuta sensível, caminhos de *poiésis* aprofundam sentidos e representações.

Os resultados representados em forma de pinturas, escritas poéticas, gravações de voz e respostas de questionários demonstraram que a sensibilização artística funcionou como uma espécie de *ponte* capaz de associar o concreto e o abstrato, o lógico e o analógico, a emoção e a razão, possibilitando um crescimento simbólico e reflexivo do grupo em relação aos temas propostos nas oficinas. A pesquisa, desde seus primeiros passos, estava em busca dessa ponte, sempre mencionada pelos autores da complexidade, quando falam de novas bases para a educação, capazes de propor novas metáforas, compatíveis com as percepções sistêmicas que a ciência já visiona.

Nesse sentido, o significado da palavra *natureza*, ao longo da empiria, não foi

trabalhado num conceito único, mas deixado em aberto, como teia de possibilidades a dialogar na experiência do grupo. Enquanto as quatro primeiras oficinas contemplaram uma visão de natureza simplificada na análise de seus elementos, à medida que o trabalho avançou essa visão foi se tornando complexa com a inserção da idéia de relações.

A natureza, vista como *relação*, impôs-se como conceito central, a ser suscitado fora e dentro do sujeito - uma identificação ampliada entre recursos e dinâmicas naturais existentes no ambiente e recursos e dinâmicas naturais a serem reconhecidas no interior de cada um. Percepções como "*eu e a natureza somos um*", "*a natureza dentro de mim*", "*tudo é natureza*", atestam essa correlação.

Buscar conexão expressiva entre os *recursos naturais* objetivos e subjetivos foi uma ação indispensável para transversalizar a experiência prática, ao mesmo tempo, uma superação da tendência clássica da ciência em suprimir o espírito, que ela identifica como erro. Tal abertura e liberdade possibilitaram a imersão sincera de todos, não somente a partir de aportes intelectuais, mas na inteireza da co-presença criativa.

Paralelamente, no âmbito das *relações*, a arte foi experimentada como substância de intermediação entre os sujeitos implicados no processo; como testemunha transversal do tempo fenomenológico; como representação analógica; como porta de acesso à reflexão intelectual; como linguagem universal, inclusiva, mediadora de consenso, receptiva ao fazer transdisciplinar.

As experiências vividas evidenciaram que a arte é diálogo lúdico que, ao tocar o espírito, o coração, a memória, o imaginário e a razão, ampliam horizontes, permitindo-nos caminhar nos territórios do sagrado, do mágico e do simbólico. Inúmeras vezes, os participantes da experiência declararam "a arte reencanta o olhar desencantado", "a arte desperta a consciência", o que vem ao encontro das palavras de Edgar Morin quando ele diz que a sensibilidade estética estimula as potências inconscientes de empatia que existem em nós, tornando-nos "de modo provisório, melhores, compreensivos, em sintonia com aqueles que nossa desumanidade ignora ou despreza" (MORIN, 2002, p. 148).

Expressão da imprevisibilidade, do efêmero e da transitividade, a arte pode ser considerada um dos caminhos mais diretos para perceber e representar a complexidade da teia da vida, afinando-nos com nosso tom, ajudando-nos a alimentar e manter sentidos de sustentabilidade, que começa dentro de nós, permitindo-nos vislumbrar a tão almejada *consciência da interconectividade*, fundamento ético central do pensamento contemporâneo.

Tomando por base a experiência aqui demonstrada e, considerando a possibilidade de sua universalização para outros públicos e faixas etárias, considero que a hipótese levantada nesse trabalho é válida: *a arte é efetivamente um meio transversal de sensibilização e diálogo, apropriado para a Educação, destacadamente para a Educação Ambiental, capaz de articular diferentes níveis de percepção da realidade, resultando na expansão de nossas visões de mundo e natureza.*

11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- AGUILAR, Nelson. (org.) **Mostra do descobrimento: artes indígenas**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- ANDRÉS, Maria Helena. **Os caminhos da arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.
- ARCHER, Michel. **Arte contemporânea, uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUROBINDO, Sri. **Sobre a beleza, a arte e o valor da arte na educação**. Caderno Especial de Ananda, ano 31, nº 4. Salvador: Rocha, 2002.
- BARBIER, René. **O educador como "passeur" de sentido**. Brasília: UnB, 2000 (mimeo).
- BARBOSA, Joaquim G. (coord.). **Multirreferencialidade nas ciências e na educação**. São Carlos: Editora da EFSCar, 1998.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação: leitura no subsolo**. São Paulo: Cortez, 1999.
- _____. **Recorte e Colagem. Influências de John Dewey no ensino de arte no Brasil**. São Paulo: Cortez, 1982.
- BAYER, Raymund. **História da estética**. Lisboa: Estampa, 1979.
- BOFF, Leonardo. **Dignitas terrae, ecologia: grito da terra, grito dos pobres**. São Paulo: Ática, 1995.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia - histórias de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- BURSZTYN, Marcel (org). **Ciência, ética e sustentabilidade**. São Paulo: Cortez; Brasília: Unesco/UnB, 2001.
- _____. **Para pensar o desenvolvimento sustentável**. Brasília: Brasiliense, 1992.
- BURSZTYN, Maria Augusta. **Gestão ambiental: instrumentos e práticas**. Brasília: Edições IBAMA, 1994.

_____. **Anotações de aula, disciplina Gestão Ambiental.** Brasília: CDS, 2º sem. 2003.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** São Paulo: Palas Athena, 1992.

CANCLINI, Nelson. **A socialização da arte.** São Paulo: Cultrix, 1984.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação.** São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. **O tao da física.** São Paulo: Cultrix, 1992.

CARREIRA, Eduardo (org.). **Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura.** Brasília: UnB, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

CARVALHO, Isabel C.M. **A invenção ecológica: narrativa e trajetórias da educação ambiental no Brasil.** Porto Alegre: UFRGS, 2001.

_____. **Educação ambiental: a formação do sujeito ecológico.** São Paulo: Cortez, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia.** São Paulo: Editora Ática, 2003.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário dos símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

COELHO, Vera P. (org.). **Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu.** São Paulo: EUSP, 1993.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna.** São Paulo: Loyola, 1996.

CORNELL, Joseph. **Sharing the joy of nature: nature activities for all ages.** United States: Dawn Publications, 1989.

DIEGUES, Antonio C. **O mito moderno da natureza intocada.** São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. **Etnoconservação, novos rumos para a proteção da natureza nos trópicos.** São Paulo: Hucitec, 2000.

DOCZI, Györgi. **O poder dos limites.** São Paulo: Mercuryo, 1990.

DUARTE, Laura M.G. e BRAGA, Maria Lúcia de S. (orgs.). **Tristes cerrados: sociedade e biodiversidade.** Brasília: Paralelo 15, 1998.

DURAND, Gilbert. **O imaginário.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

ECO, Humberto. **História da beleza.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

- EDWARDS, Betty. **Desenhando com o artista interior**. São Paulo: Claridade, 2002.
- _____. **Exercícios para desenhar com o lado direito do cérebro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ENZENSBERGER, Hans M. **Contribuicion a la crítica de la ecologia política**. México: Escuela de Filosofía e Letras, 1976.
- FARIA, Hamilton & GARCIA, Pedro (org.). **O reencantamento do mundo: arte e identidade cultural na construção de um mundo solidário**. São Paulo: Pólis, 2002.
- FERRARA, Lucrécia D'Alésio. **A estratégia dos Signos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GAARDER, Jostein. **O mundo de Sofia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GABLIK, Suzi. **The re-enchantment of art**. New York: Thames and Hudson, 1991.
- GOLDSWORTHY, Andy. **Wood**. New York: Harry N. Inc., 1993.
- GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- _____. **Arte e ilusão-um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HAYWARD, Tim. **Ecological Thought-an introduction**. Cambridge/UK: Polity Press, 1994.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**, tomo I. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.
- HISAMATSU, Shin'Ichi. **Zen and the fine arts**. Japão: Kodansha Internacional/USA, 1974.
- HOUSTON, Jean. **A paixão de Ísis por Osíris**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- HSUAN-AN, Tai. **Sementes do Cerrado e design contemporâneo**. Goiânia: UCG, 2002.
- JAEGER, Werner. **Paidéia, a formação do homem grego**. Brasília: Unb; São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- JAFFÉ, Aniela. **O mito do significado - na obra de C.G. Jung**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JARA, Carlos. **As dimensões intangíveis do desenvolvimento sustentável**. Brasília: IICA, 2001.
- JUNG, Carl G. **Memórias, sonhos, reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002/a.
- _____. **Mysterium conjunctions**. Petrópolis: Vozes, 1990.

- _____. **O espírito na arte e na ciência.** Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- _____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2002/b.
- _____. **Psicologia e alquimia.** Petrópolis: Vozes, 1994.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KRISHNAMURTI, J. & Bohm, D. **A eliminação do tempo psicológico.** São Paulo: Cultrix, 1995.
- KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas.** São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LOUREIRO, Carlos F. B. (org.) **Cidadania e meio-ambiente.** Salvador: Centro de Recursos Ambientais, 2003.
- LUBICZ, Isha Schwaller de. **Her-bak, egyptian initiate.** USA: Inner Traditions, 1978.
- MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana.** Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho - aspectos técnicos, cognitivos e comunicativos.** São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- McCORMICK, John. **Rumo ao paraíso.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
- MELLO, Márcia M. **Goiânia: Cidade de Pedras e de Palavras.** 2004. 254f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Departamento de Sociologia/UnB.
- MERCHANT, Carolyn. **The Death of Nature.** New York: Harper & Row, 1980.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A natureza.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas, séculos XIX e XX.** São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.
- MORIN, Edgar. **O método 1 - a natureza da natureza.** Portugal: Publicações Europa-América, 1997.
- _____. **O método 2 - a vida da vida.** Portugal: Publicações Europa-América, 1999.
- _____. **O método 3 - o conhecimento do conhecimento/1.** Portugal: Publicações Europa-América, 1996.

_____. **O método 4 - as idéias: a sua natureza, vida, habitat e organização.** Portugal: Publicações Europa-América, 1992.

_____. **O método 5 - a humanidade da humanidade: a identidade humana.** Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. **O paradigma perdido - a natureza humana.** Portugal: Publicações Europa-América, 1973.

_____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2001.

_____. **Saberes globais e saberes locais: o olhar transdisciplinar** / Edgar Morin; participação de Marcos Terena. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

MORIN, E. & Le MOIGNE, J. (orgs). **O pensamento complexo, um pensamento que se pensa.** In: A Inteligência da Complexidade. São Paulo: Peirópolis, 2.000.

MOUSTAKAS, Clark. **Heuristic research.** USA: Sage Publications, 1990.

NASCIMENTO, E. (org.). **Ciência com consciência.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

NELISSEN, Nico et Al (edits.) **Classics in environmental studies - an overview of classic texts in environmental studies.** Netherlands: International Books, 1997.

NEUMANN, Erich. **Psicologia profunda e nova ética.** São Paulo: Edições Paulinas, 1991.

NICOLESCU, Basarab. **Educação e transdisciplinaridade.** Brasília: Unesco, 2000.

NIETZSCHE, Federico. **Aforismos.** Buenos Aires: Santiago Rueda, 1951.

NOBRE, M. & AMAZONAS, M.C. **Desenvolvimento Sustentável: A Institucionalização de um Conceito.** Brasília: IBAMA, 2002.

OSHO. **Osho de A a Z: um dicionário espiritual do aqui e agora.** Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística.** Rio de Janeiro: Campus, 1990.

_____. **A sensibilidade do intelecto.** Rio de Janeiro: Campus, 1998.

_____. **Criatividade e processos de criação.** Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. **Universos da arte.** Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PANITZ, Marília & AZAMBUJA, Renata (orgs). **História(s) da arte: do moderno ao contemporâneo.** Brasília: CCBB/UnB, 2004.

PARIS, Ginette. **Meditações pagãs.** Petrópolis: Vozes, 1994.

- POMPIDOU, Centre Georges. **Des architectures de terre**. Paris: POMPIDOU CCI/UNESCO, 1982.
- READ, Herbert. **A redenção do robô: meu encontro com a educação através da arte**. São Paulo: Summus, 1986.
- RIBEIRO, Berta (org.). **Suma etnológica brasileira, vol. 3, arte índia**. Petrópolis: Vozes/FINEP, 1986.
- RIBEIRO, Darci. **Kaduweu**. Petrópolis: Vozes, 1980.
- RIBEIRO, M.E.B. (org.). **A vida na Idade Média**. Brasília: UnB, 1997.
- RIBON, Michel. **A arte e a natureza**. Campinas: Papyrus, 1991.
- SACHS, Ignacy. **Caminhos para o desenvolvimento sustentável**. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.
- SANTOS, Boaventura S. **Pela mão de Alice**. São Paulo: Cortez, 2001.
- SHAFER, Byron E. (org.). **As religiões no egito antigo**. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- SCHAFER, Edward. **China antiga**. Biblioteca de História Universal Life. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- SHELDRAKE, Rupert. **O renascimento da natureza**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- SILVEIRA, Nise. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 2001.
- SOMMERMAN, A. et al (org.). **Educação e transdisciplinaridade II**. São Paulo: Triom, 2002.
- SOROMENHO-MARQUES, Viriato. **Regressar à Terra - consciência ecológica e política de ambiente**. Lisboa: Fim de século, 1994.
- STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- STEINER, Rudolf. **A arte da educação I - O estudo geral da homem, uma base para a pedagogia**. São Paulo: Antroposófica, 1988.
- _____. **Arte e estética segundo Goethe**. São Paulo: Antroposófica, 1994.
- SUAREZ, Carlo. **The Qabala trilogy**. Boston & London: Shambala, 1985.
- TAMAIU, Irineu. **O professor na construção do conceito de natureza: uma experiência de educação ambiental**. São Paulo: Annablumme/WWF, 2002.

TOYNBEE, Arnold. **Um estudo da história**. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Martins Fontes, 1987.

UNGER, Nancy M. **Da foz à nascente, o recado do rio**. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

_____. **O encantamento do humano: ecologia e espiritualidade**. São Paulo: Loyola, 1991.

UPJOHN, Everard. **História mundial da arte, vol.1**. São Paulo: DIFEL/Círculo do Livro, 1975.

VIVEIROS de CASTRO, E. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte, um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 2001.