

TRAJETOS DO CONCEITO DE PAISAGEM – RELAÇÕES INTERARTÍSTICAS E INTERCULTURAIS

Dr. Marcio Pizarro Noronha¹ (EMAC-UFG)
Ms. Miguel Luiz Ambrizzi² (CEPAE-UFG)

RESUMO: *Este trabalho versa sobre um estudo em andamento na forma de um projeto para doutoramento no campo da pesquisa histórica, envolvendo a História da Arte (e Interartes) e as abordagens da intertextualidade e das relações interculturais. Aqui trataremos de abordar dois momentos da afirmação do conceito de paisagem. No primeiro deles, ligado à estética do romantismo, assistimos uma ampliação do termo, funcionando enquanto conceito interartístico e das relações interartes, sendo usado pela pintura, pela música e pela literatura. No século XX, através do estudo de artistas do tempo recente, a noção de paisagem sofre uma inflexão na direção de uma politização do termo, vinculando-o a questões ambientais e de políticas sociais, num enfoque intercultural. Serão privilegiados os trajetos de dois artistas, C. D. Friedrich e F. Krajcberg.*

Palavras-chave: arte; estética; natureza; animalização (devir-animal e devir-vegetal); política e política da representação.

Introdução

A natureza tem sido tema de reflexão e representação nas artes desde os primeiros registros do homem até os dias atuais. Ao nos debruçarmos através das lentes da História da Arte vemos – nos artistas e movimentos – paisagens, instantes, contemplação, destruição sendo registradas nas obras de arte. A problemática destas relações não diz respeito apenas aos estudos da História da Arte, mas atinge o *corpus* de outras tantas disciplinas científicas, sejam elas humanísticas ou no campo dos estudos das ciências biológicas e físicas. Estas envolvem sempre um caráter representacional, quando falamos da cultura, um elemento apresentacional, quando pensamos mais especificamente nas poéticas dos artistas, atividades de caráter simbólico-social e simbólico-transcendental, tal como nos apontam os estudos da Antropologia da Arte.

Neste sentido, este trabalho versa sobre um estudo em andamento na forma de um projeto para doutoramento no campo da pesquisa histórica, envolvendo a História da Arte (e Interartes) e as abordagens da intertextualidade e das relações interculturais. Aqui trataremos de abordar dois momentos da afirmação do conceito de paisagem. No primeiro deles, ligado à estética do romantismo, assistimos uma ampliação do termo, funcionando enquanto conceito interartístico e das relações interartes, sendo usado pela pintura, pela música e pela literatura. No século XX, através do estudo de artistas do tempo recente, a noção de paisagem sofre uma inflexão na direção de uma politização do termo, vinculando-o a questões ambientais e de políticas sociais, num enfoque privilegiadamente intercultural. Comentaremos os trabalhos de dois artistas, Caspar D. Friedrich (século XIX) e Frans Krajcberg (século XX), privilegiando uma abordagem do último.

1 1. Estéticas clássica, romântica e moderna: considerações para uma abordagem filosófica, histórica e psicológica.

Os problemas entre os planos de comunicação, separação e fusão entre as artes têm suas origens nos debates estéticos entre os séculos XVIII e XIX.

Charles Rosen (2004) lembra:

Terá cada arte sua esfera própria, algum aspecto da realidade que ela pode refletir ou imitar que esteja fechado às outras artes? O século XVIII assim pensava e tentou definir a natureza e os limites de cada uma das artes e fixar a oposição entre arte e realidade que parecia indispensável à existência da arte em geral. (101)

Os temas da estética entre o classicismo e o romantismo dividem-se, portanto, entre os conceitos de separação e de fusão das artes. O século XVIII optou pela definição da natureza particular de cada uma das artes, estabelecendo as fronteiras entre cada uma delas, fazendo referência ao trabalho modelar propugnado na estética de Lessing. As relações predominantes para esta forma de raciocínio, ainda sem ter como foco a noção de linguagem, encontram-se em antigos temas da Retórica. Exemplarmente, o problema encontrava-se diretamente entre a hierarquia relacional entre o texto e a imagem, a palavra (escrita) e o elemento visível (o visual). (TODOROV, 1996)

Para o XIX, uma estética embasada no conceito de fusão das artes inaugura-se desde as primeiras décadas do século. Nas primeiras décadas do século XIX, os escritores e pintores – seguido de perto pelos músicos – romperam esses limites. “Não parece que a música instrumental pura cria seu próprio texto?” escreveu Friedrich Schlegel em 1798, pensando no extraordinário desenvolvimento da música sinfônica no final do século XVIII. A capacidade da música de gerar sentido e significação com seus próprios elementos, independentemente de qualquer tentativa de espelhar o mundo exterior, tornou-se o modelo para as outras artes.

Em seu romance *As Viagens de Franz Sternbald*, Ludwig Tieck previu uma arte abstrata de cores puras, desprovida de assunto e forma representada. O poeta-filósofo Novalis propôs contos e poemas “sem sentido e sem continuidade [...] feitos de associações como sonhos [...] que atuam indiretamente à maneira da música”. O pintor Philipp Otto Runge escreveu que “a música deve existir num poema através das palavras, assim como deve também a música estar presente num belo quadro ou edifício ou em quaisquer idéias que se expressem por meio de linhas”. Quando falou do efeito musical da poesia, Schiller tinha em mente não o som mas a ordem e o arranjo das imagens e a modulação de todo o poema. Uma geração mais tarde, Schumann e Berlioz iriam integrar em sua música técnicas especificamente literárias. (101-102)

Note-se aqui que Rosen chega a afirmar que esta unidade entre as artes propugnada no século XIX teria encontrado na arte da Música a linguagem preponderante, fazendo desta um modelo para todas as artes. De modo diferente, através das hierarquias e de um princípio de continuidade no desenvolvimento e desdobramento de uma arte na outra, já no Barroco esta questão havia sido colocada¹.

O que há entre o debate do clássico e do romântico, entre os séculos XVIII e o XIX é o problema da autonomia da Arte. Por isso, o classicismo de Lessing foi identificado enquanto pai fundador das lógicas modernas e do modernismo nas artes, tal como o vimos no crítico Clement Greenberg. Pois, visto como texto inaugural de uma história do gosto, teria dado um passo na direção da definição das fronteiras entre as artes e, portanto, ao reconhecimento da especificidade de cada linguagem. Isto afirmaria a autonomia das artes, pela via da separação e da justificação da existência particular.

Por outro lado, entre os românticos, o princípio da fusão poderia estar diretamente a uma outra concepção do campo estético e, provavelmente, a uma forma de discurso que não reconhece a autonomia das artes.

Não somente as barreiras entre as artes mas também a própria autonomia da arte foi destruída. Esse desmonte da distinção entre arte e realidade começou ludicamente

¹ O tema é identificado na filosofia de Leibniz e no seu sistema de separação entre níveis material e mental. De um lado, um princípio de continuidade entre as matérias criadas, iniciando seu sistema estético pela pintura e terminando numa ampla compreensão da cidade enquanto arte. Do outro lado, a música como princípio verticalizador (ascensional) e hierárquico, saltando do *continuum* das matérias e agindo diretamente na alma.

quando, numa das peças de Tieck, o público sobe ao palco enquanto os atores se queixam de seus papéis. Novalis, postulando a justificação romântica de Shakespeare como artista puro, mostra-se mais sério: “A arte pertence à Natureza e é, por assim dizer, a Natureza auto-reflexiva, autoimitadora, automodeladora. [As obras de Shakespeare] são emblemáticas, ambíguas, simples e inexauríveis, e nada pode ser mais disparatado do que chamá-las de obras de arte no limitado sentido mecânico dessa expressão”. Em formas tão diferentes como o *Prelude* de Wordsworth e a *Symphonie Fantastique* de Berlioz, a obra de arte se apresenta como autobiografia, como fato, como parte da Natureza. Byron, com reputação internacional de Don Juan, escreveu um poema chamado *Don Juan*, obra de final aberto a que continuou a fazer adendos enquanto viveu. Os personagens do romance de Brentano, *Godwi*, falam sobre “o autor de *Godwi*” e, no fim do livro, descrevem sua morte e escrevem poemas a respeito dele. (ROSEN, 2004: 102)

Esta ampla noção de fusão, integração, unificação das artes, poderia ser observada por um princípio de ambigüidade nos procedimentos criativos e interpretativos das artes no século XIX. Havia uma busca pela superação das formas clássicas da representação e a formação de uma teoria estética generalizada, capaz de superar a limitação do estético ao histórico e ao representacional – uma forma de demonstrar os conteúdos da arte -, colocando-o agora como princípio arregimentador de uma experiência do mundo enquanto a passagem de estados do Belo e do Sublime.

Não há dúvidas entre os estudiosos da História Interartes de que um dos problemas enfrentados pelo artista e pelo teórico das Artes do século XIX era o da superação dos resultados fornecidos pelos princípios classicizantes, nos quais as formas artísticas estavam diretamente relacionadas aos modos de organização valorativa do mundo político, social, ideológico, religioso, cultural.

Como pensar este paradoxo que pretende superar uma autonomia das artes e, ao mesmo, dar-lhes a distância exata em relação aos usos feitos pelas Academias, Estúdios e Conservatórios?

Noronha afirma, a partir da pesquisa histórica e estética, que o termo Natureza poderia ser esclarecedor desta problemática. Os românticos pretendiam se afastar dos valores sociais propugnados pela sociedade “clássica” e encontravam numa noção abrangente de Natureza uma forma de desvincular a arte dos seus compromissos sociais (valores morais, formas de conduta etc). Ao mesmo tempo, a superação da noção de Arte através da Natureza, colocava o produto artístico autônomo numa posição de sobredeterminação em relação aos princípios de funcionamento do mundo natural, não como Natureza idealizada – pois os clássicos idealizam a Natureza, ordenando-a e adequando-a aos princípios do Belo -, mas como a capacidade de despertar sentimentos, provocando o movimento da Imaginação. Uma Psicologia da Imaginação estava sendo inventada através da concepção de Natureza e do modo como as formas das artes deveriam ser obedientes a estes princípios sentimentais, geradores de um mover-se das emoções.

Em nosso tempo, um pesquisador da Mimese, Stephen Halliwell, identifica que, entre os anos 1980 e 2000, uma pesquisa histórica acerca das Teorias Filosóficas da Música foi capaz de identificar uma extensa produção de textos neste campo. A Música aparece, aos olhos e ouvidos de muitos contemporâneos, como sendo ainda a mais intratável e a mais fascinante disciplina para os estudos da Estética e da Filosofia das Artes. Ele identifica nesta abordagem, os mesmos princípios e problemas do esteticismo do século XIX, com suas bases numa Psicologia da Imaginação e no conceito de Natureza e no modo prático destas operações artísticas, que acabou por tomar a Música como paradigma para todas as artes, como sendo a forma artística que poderia representar uma intrínseca auto-suficiência da experiência estética. (HALLIWELL, 2002)

Estes temas e problemas passaram por uma tentativa de coordenação através das diferentes Estéticas Comparadas. Reconhece-se esta princípio no pensamento de Étienne Souriau, no livro *A Correspondência das Artes: elementos da estética comparada*. Segundo Souriau (1983), nada mais evidente do que a existência de um tipo de parentesco entre as artes. Para ele, pintores, escultores,

músicos, poetas, são levitas do mesmo templo. Poesia, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda, misteriosamente, se comunicam ou comungam.

Na atualidade, as pesquisas desenvolvidas encontram as denominações de Artes Integradas e de Estudos Interartísticos. Estas abordagens, diversamente de alguns dos fundamentos românticos, pretendem tratar o problema das relações entre as artes a partir de fundamentos e princípios de tradutibilidade de cunho inter – interrelacional, intersemiótico, intercultural, interartístico.

Para a estética romântica os símbolos não remetem a um vocabulário e a uma linguagem passível de apreensão pela via da tradução, tal como entre os clássicos que tinham como princípio a presença de um código, representado pelos modos de fazer e de fazer ver, ouvir e sentir, ou, como entre os modernos, que, através do uso da noção de linguagem e das estéticas de cunho semiótico (CALABRESE, 1987). Um classicismo-modernismo pressupõe a idéia de que um código da obra pode oferecer ao intérprete as condições para a tradução.

Na atualidade, a tradução intersemiótica, não se contenta numa compreensão de vocábulos e na formação de um dicionário para a significação, tal como nos princípios alegorizantes do Barroco, mas pensa, a partir de um romantismo-modernismo, nas condições de produzir uma tradução na impossibilidade de se traduzir, ou seja, na impossibilidade de se atingir significados plenos, mesmo quando estamos de um universo pleno de sentido e de significações.

Desse modo, como um projeto urbanístico poderia ser traduzido num poema e, por sua vez, como ambos, poderiam ser traduzidos numa gravura e, finalmente, todos os três, serem incorporados a uma composição musical? As cadeias significantes funcionam prioritariamente aos moldes do signifiante flutuante, não podendo ser traduzidos enquanto linguagem – do código – sem uma definição ampla dos contextos de tradução. Portanto, as traduções funcionam somente enquanto inter-relações num campo de forças, numa rede de produção de sentidos. É das relações traçadas que algo pode deixar de ser um elemento qualquer – sonoro, visual, corpóreo, enfim, um objeto material, de percepção ou de sensação – para tornar-se arte.

Mas entre os românticos e o tempo presente (produção da arte recente) uma problematização estética que funda uma distância não apenas temporal, mas uma separação conceitual no campo da filosofia. Para as formas da Estética Comparada e das Relações Interartísticas, os princípios arregimentadores têm sido de caráter preponderantemente semiótico e cultural. Noções como a de código, de léxico (vocabulário) etc. integram as condições não apenas para a definição das obras de arte, mas também para a sua interpretação.

Para a Estética Romântica, observável nos estudos da estética da música, procura-se abandonar o sentido culturalmente determinado, na busca de sentidos individualizados, ou seja, a presença de um símbolo dessimbolizador, incapacitado para a realização da comunicação simbólica (no sentido antropológico- social) mas, preservando, nestas condições, a dimensão transcendente que separa as Artes das outras atividades comunicativas do Mundo. Esta ampla experiência perceptual pretendia levar a fruição aos confins do próprio experimento, no encontro com um dado natural – a música levando ao cerne do sonoro, a pintura levando ao cerne do pictórico, ou seja, na conjugação de categorias expressivas com categorias perceptuais. Assim, os estudos da estética permitem uma contribuição para a abordagem dos problemas da psicologia e, aqui, mais especialmente, para os estudos da música. A presença das noções de imaginação, a procura pela experiência, a valorização da percepção individualizada e as correlações entre as artes e uma noção de Natureza, permitem uma abertura, para além dos estudos histórico-culturais, que em geral, privilegiam significados simbólicos estáveis e comunicativos, na perspectiva da compreensão da produção subjetiva dos símbolos, valorizando e preponderando, não os significados, mas o modo como os símbolos são psiquicamente produzidos.

2 De Friedrich a Frans Krajcberg – a natureza, da arte às questões ambientais e de políticas sociais

No prefácio da Segunda Edição Francesa (PUF, 2000) do livro *A invenção da Paisagem*, da teórica da arte, Anne Cauquelin, encontramos a afirmação apresentada no início deste trabalho, que diz respeito a essa mudança da relação perceptual e cognitiva, no que tange ao tema da Paisagem. Desde sua invenção, no século XV, até seu ápice enquanto forma expressiva no período romântico, as transformações em torno do lugar que a paisagem ocupará no pensamento artístico, especialmente pictórico e musical, diz respeito à invenção de um código para a representação do infinito – numa semiose visual e pictórica que mantém dívidas para com o modelo musical (SELMA, 1996 ; CAUQUELIN, 2007). No mundo contemporâneo, como poderemos ver com o exemplo deste artista que estudaremos nesta parte do trabalho, estas transformações, revelam uma

ampliação das esferas de atividade outrora limitadas, bem circunscritas. A mescla dos territórios e a ausência de fronteiras entre os domínios são uma marca bem própria do contemporâneo; a paisagem não foge a essa regra. Sua *esfera se ampliou* e oferece um panorama bem mais vasto em apoio à tese construtivista. Ela compreende noções como a de meio ambiente (CAUQUELIN, 2007, p. 8)

Desse modo, a procura pela Natureza, observada como único meio e condição para a realização de uma simbólica individualizada no campo da Arte, pressupunha uma fusão das linguagens numa linguagem total, algo em torno de uma simbiose ou de uma equivalência generalizada entre Arte-Natureza. O mistério e a mística da Natureza eram os mesmos que deveriam ser encontrados na Arte, já que a linguagem era hermeticamente constituída.

Os teóricos das artes encontram-se divididos na interpretação desta problemática. Ao seguirem uma versão semiotizante da plasticidade e da sonoridade (e da musicalidade) eles pretendem afirmar que há uma invenção de um código de representação do infinito como preocupação preponderante. Este código mantém certo grau de instabilidade e de individualidade nas produções dos artistas, dentre eles a pintura de Friedrich².

Nos tempos atuais, como ressalta a crítica e teórica da arte Cauquelin, o problema da representação foi deslocada para um campo mais abrangente, incluindo a preocupação social e cultural na temática do transcendental. A instrução paisagística dos séculos XVIII e XIX havia recoberto, entre os temas clássico e romântico, as problemáticas de uma instrução ordenada do mundo – a natureza como modelo último, desde a estética kantiana até a inclusão dos jardins como uma das Belas-Artes – e da paisagem como horizonte, ou da representação da natureza como problema do infinito em Arte – tema da metafísica.

No século XX, experimentos como os da land art, earth art e ecology art demonstram a reinvenção deste lugar paisagístico – lugar do observador-fruidor – e, portanto, reposicionando a noção de Natureza para o trabalho artístico.

Os artistas da *land art* compõem a partir do próprio ambiente, utilizando os recursos da arte da paisagem: focalização, dispersão e, novamente, concentração; a obra é a visão de um conjunto ordenador de categorias de espaço e de tempo. Paralelamente, eles transformam em obra a tentativa ética de devolver a terra a seu estado primeiro, subtra-

² Selma analisa o tema da representação do infinito num texto denominado *A perspectiva do céu*, tratando de pintores românticos, tais como Friedrich e Turner. Para este crítico e historiador da arte, os artistas inauguram uma nova problemática do pensamento e sua decorrente representação no campo dos signos. Ele observa como entre os pintores do arcadismo não havia uma preocupação com o infinito e o céu era desenhado no formato de nuvens densas, numa concentração no interior do quadro. Entre os românticos, o céu ganha a infinitude na medida em que passa a ser mais representado por manchas horizontais de cor, atravessando a moldura. (SELMA, 1996)
Cauquelin, ao falar do mesmo grupo de pintores, dentre os quais Poussin, demonstra a artificialidade da paisagem clássica, tratando todos os objetos de forma organizada ao tema.

indo-a às devastações humanas por meio de certa disposição particular do sítio e no sítio. (CAUQUELIN, 2007: 11-12)

A autora, construtivista por excelência, reclama a condição cultural e política destas transformações, para um estudo historiográfico. E toma distância dos posicionamentos ditos essencialistas, que estão presentes no embate entre Arte (Paisagem) e Natureza. Neste ponto iremos divergir do raciocínio geral da autora para demonstrar que o estatuto de natureza não pertence à paisagem exclusivamente, mas ao tema mais amplo das artes e que, numa tradição de estudos interartísticos, o conceito de Natureza, como já vimos no tópico anterior, surge como posição central no tema da fusão das artes. A Natureza surge como a condição filosófica para a superação das especificidades de cada linguagem. É somente através dela que o artista pode ultrapassar os problemas retóricos contidos no interior do pensamento clássico e formular o mote das relações Arte-Vida, tão caro ao romantismo e a toda a arte do século XX.

É, justamente, neste sentido em que a obra de Krajcberg³ está inserida.

De linguagem simples, porém decidida e livre de sutilezas, o artista confessa:

Gosto de expressar minha revolta no meu trabalho. De alguma forma, sensibilizo outras pessoas, e provooco uma conscientização humana. Não se trata de influenciar, mas de despertar essa consciência, em pessoas que vivem num país tão rico, que ainda insiste em manter a pobreza em crescimento. (BAIERL, 2002, p. 32).

Sobre o seu trabalho, Krajcberg ainda diz: “A minha preocupação é penetrar mais na natureza. Há artistas que se aproximam da máquina; eu quero a natureza, quero dominar a natureza. Criar com a natureza, assim como outros querendo criar com a mecânica. Não procuro a paisagem, mas o material. Não copio a natureza”.

“Se Mondrian passou da árvore ao quadrado, ele apenas aproveitou uma das possibilidades da árvore. Agora, nós devemos quebrar o quadrado para reencontrar a árvore”, diz Krajcberg. (RAMOS, 2005).

Piet Mondrian, artista holandês moderno, começou produzindo imagens figurativas chegando até as imagens geométrico-abstratas, sendo reconhecido no mundo da arte por estas formas plásticas. A citação acima se refere ao percurso de Mondrian, artista de um racionalismo místico, e o seu avesso no trajeto de Krajcberg. Distante do misticismo racionalista, seu mote tem fontes no expressionismo e na ultrapassagem dos meios de representação da expressão. O artista naturalizado brasileiro afirma que, ao “quebrar o quadrado de Mondrian”, é preciso reencontrar a árvore, ou seja, a natureza, oferecendo-se à ordem natural do mundo. Assim, o artista não se oferece ao sagrado e à ordem do sagrado transcendental – arte religiosa – nem tampouco se coloca no lugar deste sagrado – o artista e a Arte como metafísicas transcendentais. Ele pretende ser reintegrado à natureza, ultrapassando a condição da paisagem – “focalização, dispersão, concentração” subjetivas – para aceder a um olhar de imersão. Desse modo, ele precisa ultrapassar as convenções de representação e, tal como muitos outros artistas, reencontrar a espiritualidade na materialidade.

Krajcberg disse: “Fiz impressões de terras e de pedras. Logo depois comecei a colar a terra diretamente. Onde encontrar minhas terras? (...) Queria captar a natureza em seu sofrimento, comecei a fotografar para ver melhor, mais perto, além do olhar, descobri a cor, as terras de pigmentos puros, cores que são

³ Frans Krajcberg nasceu em Kozienice, na Polônia, no ano de 1921. Estudou artes e engenharia na universidade de Leningrado e tornou-se oficial do exército polonês de 1941 a 1945, durante a II Guerra Mundial. Após a guerra ingressou na Academia de Belas Artes de Stuttgart na Alemanha. No ano de 1948 imigrou para o Brasil e fixou-se em São Paulo, onde participa, em 1951, da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, expondo duas pinturas. Mudou-se para o Paraná para trabalhar como engenheiro numa fábrica de papel, mas acabou se dedicando à pintura. Descrente dos homens, ele partiu, como nômade, de isolamento a isolamento. A vinda para o Brasil modifica a criação figurada representativa da natureza pintada por Krajcberg, que depois de entrar em contato direto com a natureza brasileira no interior do Paraná (1952-1956) acaba por se tornar expressionista. Muda-se para o Rio de Janeiro em 1956 e, em 1957, naturaliza-se brasileiro. Hoje, reside em Nova Viçosa/BA, numa casa construída na copa de uma árvore.

matérias. (...) Eu recolhia troncos mortos nos campos mineiros e com eles fiz minhas primeiras esculturas (figura 1), colocando-as com a terra. Eu queria lhes dar uma nova vida”.

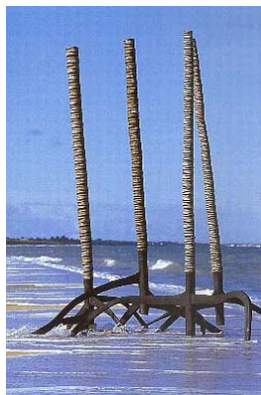


Figura 1⁴

Árvores abandonadas foram as primeiras esculturas, em Itabirito, e até hoje não abandonou os pigmentos mineiros. “Nesta época fazia peças muito românticas”, afirma Krajcberg. Foi quando então sentiu que precisava exprimir sua revolta, fazendo grandes viagens e fotografando os abusos. Andou o Brasil inteiro e se convenceu de que não existia país mais rico. A natureza lhe mostrou uma vida nova, minimizando os traumas trazidos da Europa⁵ e passou a trabalhar, fazendo esculturas com árvores queimadas em incêndios florestais. Segundo o próprio artista:

Eu perdi toda a minha família incinerada, mas, eu nasci e tenho o direito de viver no mundo, neste país. É preciso saber que a continuarmos como vamos, a vida no futuro será um desastre! A minha arte decorre muito do momento em que olhando a natureza queimada, procuro vestígios dos rostos de minha mãe, meu pai e meus irmãos (PÁDUA, 2005).

Dos anos 50 aos nossos dias, Krajcberg acumulou prêmios e honrarias. Sua obra, sua escultura transformou-se em permanente denúncia. Um veemente protesto contra a destruição da natureza, a queimada. A devastação sistemática de florestas seculares. Atualmente, seus objetivos são outros. Revoltado, porém dócil e flexível, ele luta pela preservação do planeta. Talvez, por ser tão conhecedor da rotina urbana, Frans Krajcberg fuge dela:

Já não consigo conviver com as grandes cidades, onde tudo é tão automático. Mas o Brasil não é o único. O que vivemos aqui acontece no mundo inteiro. Se não posso sair às ruas gritando, pelo menos posso gritar cada vez mais, por meio da arte, o quanto me revolta a violência. (BAIERL, 2002, p. 32).

Aos 86 anos, Frans Krajcberg preserva seus objetivos. Atualmente trabalha na construção de seu próprio museu, na intenção de preservar o acervo de obras de inúmeros artistas, entre ele Braque, Chagall e Klee. O Museu Ecológico Krajcberg não só preserva o trabalho artístico, como também toda a floresta ao redor da área que estará ocupando (ibid). A idade, a experiência e a revolta, talvez por pura ironia, o tornam um artista cada vez mais atual, e mais presente em todas as manifestações humanas. Realmente, Frans Krajcberg nunca foi tão atual. (ibid). Em declarações que fez aos meios de comunicação, Krajcberg declara: “Tento mostrar como é a morte. E gritar cada vez mais para que não destruam a Amazônia. Vemos que por todos os cantos a destruição continua. Como vai ser a vida neste planeta? A minha exposição ocorre no momento certo para mostrar o que está acontecendo com a natureza” (SCHMIDT, 2005).

⁴ Frans Krajcberg - Imagem disponível em: <http://lanore.club.fr/fk7palmiers.html>

⁵ Traumas de guerra e da perda dos familiares.

Frans Krajcberg revela a natureza como material e como matéria da arte. Uma natureza desrespeitada e desfigurada pelo ser humano. Uma natureza a quem esse artista dá voz em suas obras. Ele trabalha (em esculturas, pinturas e instalações) com materiais e pigmentos naturais, com a própria árvore e, tendo a árvore como objeto significativo, objeto de meditação ecológica, meditação sobre o espírito humano e as suas próprias relações com o ambiente natural.

Ultrapassando a perspectiva racionalista da paisagem, o artista mergulha na direção inversa do paisagismo contemporâneo, deslocando-se na direção de uma nova apreensão instrumentalizada cientificamente da natureza – novas formas e novas tecnologias de representação⁶.

Krajcberg revela um imenso respeito, um profundo amor pela natureza em suas criações. Nas suas obras encontramos muitos contrastes trabalhados: natureza violentada x natureza respeitada; destruição x criação; horror x esplendor. Este artista reage aos desrespeitos à natureza, criando as obras de arte. Essas obras revelam o gesto do artista, gesto que resiste à destruição e à morte para afirmar a criação e a vida. Gesto que transforma o vegetal carbonizado em desenho, pintura, escultura, os quais querem, assim, mobilizar outros gestos para que se tornem criadores e transformadores. Ele é uma espécie de xamã que colhe os restos da natureza (destruída pelo homem ou consequência da própria lei vital) os transforma e os devolve para ela⁷.

Este artista não cria para o humano, trabalha com o silêncio, no silêncio. Devolvem o que é da natureza para a natureza, como se ela olhasse para a obra e a reabsorvesse. A realização da sua obra é cada vez mais voltada para a natureza e a questão humana é mais de ordem política, está no gesto do artista⁸.

Neste quadro, para ser artista é preciso saber reconhecer, através do humor, a inconsistência de nossa própria condição vital (separadamente das outras formas vivas), na qual somente o fracasso pode ser apontado enquanto motivo para o riso e para o sarcasmo e fonte residual do estético – questões já enunciadas por Kafka, Melville, Beckett, Singer, Canetti, Horkheimer, Adorno, todos obcecados com a questão do animal (e das massas, dos anônimos), do sofrimento mudo e anônimo, interrogando a partir dos animais o humanismo racionalista. Nos últimos anos, meus interesses têm se voltado, ainda timidamente, com curiosidade mais do que com método, para as outras formas de vida e para as transformações que estão sendo efetuadas no Direito em relação ao Direito dos Animais, bem como a transferência entre tratamentos animais (*zoe*) para os humanos e reconhecimento de direitos humanos àqueles que não pertencem a esta espécie (Peter Singer e Paola Cavalieri). Ou ainda de trabalhos no campo da ciência, como o da primatóloga Donna Haraway, que produz análises de gênero no uso das cobaias primatas, em experimentos científicos de laboratório. As fronteiras e as relações entre humano e não-humano chegarão ao final, em breve. A questão da animalidade e de um devir-animal, por exemplo, ganha força e dimensão no campo da filosofia estética e jurídica. A imagem do humano já está a muito manchada pela face do animal que em nós habita. E a proximidade e convivência com a natureza e com os animais, fazem despertar em nós, uma apreensão de qualidades entre os animais, com as quais nos reidentificamos. A ciência genética e a noção de traço (Derrida) obturam a cisão entre humano e não-humano (animal). Haraway afirma o pós-humano e fala em co-habitação entre ciências, formas de

⁶ O paisagismo na arte contemporânea tende a tratar amplamente do problema do sistema formal de representação e, portanto, manter-se centrado na crise da categoria do olhar. Como esta arte de mediação – a paisagem – encontra formas de representação diante da possibilidade dos espaços infinitos, das lógicas do micro e do macro, de novas relações espaço-tempo e as transformações tecnológicas do mundo social, dos registros e manipulações da imagem por meios informáticos, etc.

⁷ O artista-xamã aproxima as operações de Krajcberg de outro artista contemporâneo, o alemão Joseph Beuys.

⁸ Em outro texto, “Processos de criação do si mesmo e as fronteiras do humano na arte contemporânea”, palestra proferida e publicada em meio eletrônico – CD-ROM do Festival de Artes de Uberlândia (2006), Universidade Federal de Uberlândia – Noronha defende a idéia presente na filosofia contemporânea de Foucault, Deleuze e Guattari, Agamben e Perniola de que há um projeto recalcado no campo estético e que este incide na reunião entre a vida enquanto forma e a vida enquanto animalidade. Este, talvez seja o modelo a ser investigado numa leitura do artista Krajcberg.

cultura, organismos, máquinas. Haverá também um transumano, um além do humano. Quem será o super homem de Nietzsche? Após Zarathustra, um mundo sem sujeito, nos convoca a pensar não apenas nas ingênuas lutas pelos direitos dos animais, mas o modo como a Animalidade excluída da posição do pensamento do Sujeito deve ser reposicionada, não para reclamar para nossos vizinhos os direitos (os deveres e as opressões e abusos de poder), mas para fazer revisar o estatuto da humanidade. São transformações de cunho ontológico, antropológico (revisão das fronteiras entre natureza e cultura) e de cunho ético que já afetam diretamente a ético-estética contemporânea. Assim, para a invenção de um si mesmo será preciso sair deste lugar cômodo que designamos como sendo “o próprio do homem” (Derrida) e aprender a pensar na desconstrução do carno-fono-**fa-lo-go**-centrismo (falo e logo), aprender a pensar que o problema não está em falar, mas está sempre naquilo que compartilhamos, *aesthesis*, sentir, sentimentos. Nisso, como diz Bentham, os animais sofrem e sentem e sabemos disso, sem mesmo compreender sua linguagem. Ai sim, talvez, uma nova relação artística esteja a se estabelecer, dos chamados devires não-humanos, incluindo aí o próprio ser humano. Já sentia Nietzsche, o artista é um animal, sua capacidade é a de abrir estas zonas de indivisão sensível e afetiva entre as ordens, os reinos, os sexos, os gêneros, reunindo num animismo generalizado coisas, animais, vegetais, pessoas. (NORONHA, 2006)

Krajcberg é incisivo: "Arte por arte não existe, ela deve transmitir uma mensagem". Suas obras são expressões que ele desenvolve para nos mostrar o Homem contra a vida, o Homem contra o Homem (BAIERL, 2002, p. 34). A paisagem convencional e clássica possuía as dimensões de um equilíbrio simbólico entre o humano e o natural. Nela, como diz Lévi-Strauss, o homem encontra encenada a relação domesticada da natureza, numa “terra de dimensões humanas” (CAUQUELIN, 2007). Na atualidade, a pauta política pode ser a da crítica da representação e ao entendimento de que as práticas sociais – incluindo aí as artísticas – são formas construídas. Por outro lado, um artista como Krajcberg pode estar a ensinar uma lição contemporânea para a invenção de um si deslocado de qualquer forma convencional de humanidade. Para além ou para alguém de um devir-animal, um devir-vegetal se anuncia e se realiza.

Referências Bibliográficas

- [1] BAIERL, Silvana. **O revoltado, mas envolvente, Frans Krajcberg**. In: REVISTA ARTE & DECORAÇÃO, 2002
- [2] BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- [3] BROSS, Marici. **Frans Krajcberg – uma pessoa admirável, excepcional**. Artigo disponível em > www.maricibross.com/frans_krajcberg.htm. Acesso em 04 de agosto de 2006
- [4] CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- [5] CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- [6] CAZNÓK, Yara Borges; NETO, Alfredo Naffah. *Ouvir Wagner: ecos nietzschianos*. São Paulo: Musa, 2000.
- [7] DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papirus, 1991.
- [8] HALLIWELL, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient texts and modern problems*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.
- [9] HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche Wagner e a Filosofia do Pessimismo*. São Paulo: Jorge Zahar, 1986.
- [10] KOBÉ, Gustave. *Kobbé: o livro completo da ópera*. São Paulo: Jorge Zahar, 2000.
- [11] KRAJCBERG, F. **Frans Krajcberg: imagens do fogo**. Rio de Janeiro: MAM, 1992.
- [12] LOWY, Michael. **Redenção e utopia – o judaísmo libertário na Europa central**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

- [13] LUZ, Ângela Ancora. Frans Krajcberg: natureza e revolta. In: **Paisagem e Arte**. I Colóquio Internacional de História da Arte – CBHA/CIHA Coordenação Heliana A. Salgueiro. São Paulo: H. A. Salgueiro, 2000.
- [14] MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- [15] MARTINS, Luciana de Lima. **O Rio de Janeiro dos Viajantes – o olhar britânico (1800-1850)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- [16] MILLINGTON, Barry. *Wagner: um compêndio*. São Paulo: Jorge Zahar, 1995.
- [17] NORONHA, Marcio Pizarro. *A vingança de Polifemo: o sujeito como artifício, o monstro como estado artístico e a pragmática da subjetividade. A arte e a “polifemia”*. In: Visualidades, Revista do PPG Cultura Visual, FAV, UFG, volume 2, n. 1, 2004. Goiânia, GO: UFG, FAV, 2004. pp. 43-84.
- [18] NORONHA, Marcio Pizarro. *Processos de criação do si mesmo e as fronteiras do humano na arte contemporânea*. In: CD-ROM Festival de Arte de Uberlândia, 2006. Uberlândia: UFU, DEART, 2006.
- [19] PÁDUA, P. C. **Frans Krajcberg: a saga de um artista e a natureza**. Artigo disponível em: <http://www.varginhaonline.com.br/coluna/exibe_artigo.asp?cod_artigo=3&cod_colunista=2>. Acesso em 07/07/2005.
- [20] PÁDUA, P. C. **Frans Krajcberg: a saga de um artista e a natureza**. Artigo disponível em: <http://www.varginhaonline.com.br/coluna/exibe_artigo.asp?cod_artigo=3&cod_colunista=2>. Acesso em 07/07/2005.
- [21] RAMOS, Graça. **Uma revolta que se traduz em criação**. Artigo disponível em: <<<http://www.imoveisvirtuais.com.br/estadao.htm>>>. Acesso em 22/07/2005.
- [22] RAMOS, Graça. **Uma revolta que se traduz em criação**. Artigo disponível em: <<<http://www.imoveisvirtuais.com.br/estadao.htm>>>. Acesso em 22/07/2005.
- [23] ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. São Paulo, Ateliê Editorial / Campinas, EdUnicamp, 2004.
- [24] SELMA, José Vicente. **Imagens de naufrágio: nostalgia y mutaciones de lo sublime romântico**. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.
- [25] SILVA, Wilton Carlos Lima da. **As terras inventadas: discurso e natureza em Jean de Léry, André João Antonil e Richard Francis Burton**. São Paulo: Edunesp, 2003.
- [26] SCHMIDT, Carlos Von. **Esculturas de Krajcberg em Bagatelle**. Fonte BBC São Paulo 7 de junho de 2005. Copyright 2005 Editora Artes Ltda. Disponível em: <<<http://artesdoisPontos.com/noticias.php?tb=noticias&id=113>>>. Acesso em 10/07/2005.
- [27] SCHMIDT, Carlos Von. **Esculturas de Krajcberg em Bagatelle**. Fonte BBC São Paulo 7 de junho de 2005. Copyright 2005 Editora Artes Ltda. Disponível em: <<<http://artesdoisPontos.com/noticias.php?tb=noticias&id=113>>>. Acesso em 10/07/2005.
- [28] SOURIAU, Etienne. *A Correspondência das Artes*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- [29] TODOROV, Tzvetan. **Teorias do Símbolo**. Campinas: Papirus, 1996.
- [30] WOLF, Norbert. **Friedrich**. Germany: Taschen, 2003.

¹ Doutor em Antropologia (USP); Doutor em História (PUCRS); Professor e pesquisador da EMAC – Escola de Música e Artes Cênicas – UFG; Professor e pesquisador do PPG Música (M) e do PPG História (M/D); Vice-Diretor da EMAC; Coordenador da Área de Artes Cênicas – cursos presencial e EAD; Membro da ANPUH, da ABA e de outras associações de pesquisadores. Estuda arte, estética, psicanálise e pensamento pós-psicanalítico. Autor de trabalhos no campo da História e Teoria Interartes, ministra os cursos Análise da criação contemporânea, História e Teoria Interartes e Seminários de Pesquisa: arte, estética, psicanálise.
E-mail: marcpiza@terra.com.br

² Mestre em Cultura Visual – FAV - UFG; Professor de Arte do CEPAE – CENTRO DE ESTUDO E PESQUISA APLICADA À EDUCAÇÃO – UFG; Professor das Faculdades FESURV – Universidade de Rio Verde – GO (área: Design) e FAFICH-FESG – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas de Goiatuba – GO (área: Arte-educação).
E-mail: miguelirou@hotmail.com