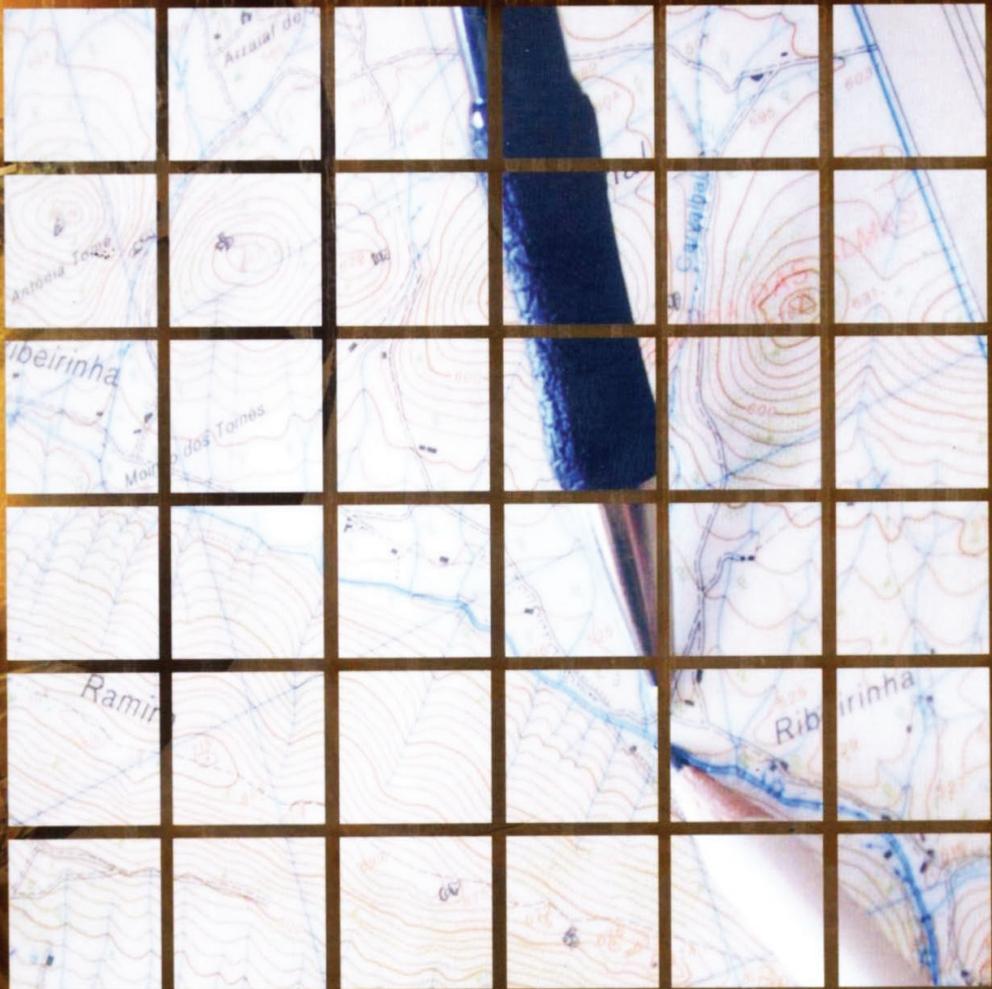


Instituto de Estudos Geográficos
Centro de Estudos Geográficos

Cadernos de Geografia



Nº 24/25 - 2005/06

Faculdade de Letras | Universidade de Coimbra

A pintura da paisagem: uma matriz para a observação, reflexão e aprendizagem¹

Margarida Queirós

Departamento de Geografia da Faculdade e Centro de Estudos Geográficos.
Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa, margaridaq@fl.ul.pt

...as características fundamentais da meditação sobre a paisagem são inseparáveis do processo de constituição do sistema de valores, saberes e instituições da sociedade tecnocientífica que nos serve de inquietante pátria civilizacional

(SOROMENHO-MARQUES, 2001)

Introdução

O conceito de paisagem é uma invenção do Renascimento (GASPAR, 2001), nasceu da arte de pintar a natureza como objectivo (TELLES, 1994). Será no século XVIII que a paisagem se identifica com a sua expressão visível (SALGUEIRO, 2001). No mundo Ocidental, do simbolismo medieval ao naturalismo pós-renascentista, o desenvolvimento da arte forjou-se no período pré-cristão. O legado dos conceitos gregos (a ciência e a lógica) para a estética moderna, depois de centenas de anos adormecido, renascerá no séc. XVIII na Europa Ocidental (PORTEOUS, 2002). A ideia de que existiria uma qualquer ordem religiosa na natureza - e, contudo, os seres humanos estariam no centro do mundo - seria o expoente máximo do movimento romântico. O gosto pelas viagens e os relatos de expedições no século XIX auxiliaram a ligar as paisagens aos atributos de um território (SALGUEIRO, 2001).

Segundo BOTTON (2004: 184) "quando viajamos em busca da beleza, pode dar-se o caso das obras de arte começarem silenciosamente a intervir nas escolhas dos lugares que gostaríamos de visitar". Com efeito, num sentido amplo, a pintura e a escultura, a poesia e a literatura podem ensinar-nos a ver mais claramente certos aspectos dos lugares e dos territórios. Para BERLEANT (1997: 2) "older traditions pushed aside by the rush to industrialize have been rediscovered, traditions that embrace a sensitivity to natural experience not mediated by the built environment, the electronic culture, and the cognitive structures of contemporary civilization". O reconhecimento da importância do ambiente expandiu-se para incluir os

domínios da imaginação e da arte, assinalando um sentimento mais profundo acerca do ambiente no sentido em que a sua experiência pode constituir um apelo estético. Com efeito, os eventos naturais que outrora evocaram o medo e a reverência transportariam a ideia do *sublime* numa tentativa de apelo estético.

Só no século XX a apreciação estética da paisagem contribuiria para uma interpretação mais abrangente do mundo (TELLES, 1994) estendendo-se para além do universo contemplativo da arte, à procura de avaliar e intervir no ambiente humano culturalmente construído. A abordagem estética e a avaliação da paisagem surgem assim ligadas pelo facto de ambas se preocuparem com os gostos humanos acerca da paisagem e porque parte das suas literaturas são comuns (MUIR, 1999). Mas será também no séc. XX que a preocupação pública pela qualidade ambiental e pelo estado do ambiente surgirá, não apenas no sentido de preservar o "cenário natural", ou a condição estética dos ambientes humanos do quotidiano, mas também equacionando as ofensas ambientais e as possibilidades da sua recuperação (BERLEANT, 1997; CARLSON, 2002).

A paisagem implica modelação colectiva do território ao longo do tempo, reflecte práticas, tecnologias, valores, crenças e gostos culturalmente construídos. A "paisagem corresponde ao conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações entre o homem e a natureza" (SANTOS, 1997). Nesta perspectiva a paisagem é um sistema complexo, permanentemente dinâmico, uma construção longi-

¹ Com este contributo pretendo homenagear postumamente o meu saudoso Mestre, Doutor José Manuel Pereira de Oliveira.

tudinal, "transtemporal" juntando o passado ao presente (SUERTEGARAY, 2001; DGOOTDU, 2004).

Mas a paisagem também surge como um conceito operacional: podemos concebê-la enquanto forma (formação) e funcionalidade (organização). Não necessariamente entendendo como uma relação de causa e efeito, mas percebendo-a como um processo de (re)construção de formas na sua conjugação com a dinâmica humana (SUERTEGARAY, 2001). Neste sentido, nela poderão persistir elementos naturais, embora transfigurados (ou natureza artificializada). Hoje em dia é difícil de definir o que é natural num mundo tecnológico, pelo que o termo ambiente vinca claramente o envolvimento da existência humana na paisagem, onde concorrem formas naturais e os elementos culturais e artificiais (SERRÃO, s.d: www.apfilosofia.org/documentos/pdf/A_V_Serrao_Pensar_Natureza.pdf).

Já Orlando Ribeiro dizia que as paisagens puramente naturais são muito raras mas em todo o lado é a natureza mais ou menos carregada de trabalho humano que forma o quadro das paisagens (RIBEIRO, 2002: 35). Por isso, na paisagem admiramos uma natureza inscrita pela actividade humana, respondendo às necessidades do quotidiano, ao desassossego do espírito e ao prazer dos sentidos e às perspectivas de futuro (TELLES, 1994).

1. A paisagem no mundo medieval: cenário de uma narrativa simbólica

Com o advento do cristianismo, no século IV, no império romano, os seres humanos passaram a ser encarados como entidades separadas da natureza. Com efeito, uma interpretação linear do Génesis sugere que os humanos possuem a natureza - os homens são criados à imagem de Deus, não da natureza (QUEIRÓS, 1996). Daí, o conceito de que a humanidade e a natureza são duas entidades separadas. Tendo perdido a reverência pela natureza, os humanos tornaram-se livres para a explorar sem medo da punição (PORTEOUS, 2002). A Terra, de acordo com as escrituras, foi criada por Deus para o benefício humano, sendo então a natureza um recurso. Desfazendo o conceito grego do tempo cíclico, o cristianismo trouxe ainda a noção de tempo linear, com um início e um fim determinados; um tempo unidireccional, que se tornou a base do progresso moderno.

As consequências destas mudanças na visão do mundo foram muito significativas, já que os seres humanos perderam a noção de serem uma parte integrante de um processo natural interdependente (QUEIRÓS, 1996). O tempo da história estava ligado ao Céu, mais que à Terra. À semelhança de uma linha de montagem *fordista*, o tempo cíclico ficou subordinado ao progresso linear e o Ocidente passou a examinar a

natureza de um modo utilitarista, instrumental. O cristianismo medieval procurou encontrar significados e simbolismos associados aos elementos da natureza. Pensava-se que o mundo podia ser interpretado como um conjunto de símbolos para nossa edificação espiritual; não sendo perceptível através dos sentidos, seria uma alegoria que deveria ser interpretada. Em resultado desta atitude, sublinhe-se a notável ausência de paisagens na pintura medieval (PORTEOUS, 2002).

A pintura medieval é simbólica ou alegórica e quase sempre votada aos motivos religiosos. A arte bizantina tornou-se tão rígida que os seus ícones mudaram muito pouco do século IV ao XIV. Quando finalmente a paisagem aparece na arte Ocidental, surge apenas como pano de fundo de uma narrativa simbólica, envolvendo figuras de personagens sagradas (Figura 1A). No entanto, é perceptível o significado da natureza para os indivíduos: vasta, perturbante e assustadora. A paisagem medieval consistia em aldeias e campos e as casas senhoriais rodeadas de muros altos. Para além destes elementos encontravam-se enormes manchas de floresta escura e misteriosa repleta de bestas e bandidos; quando representadas, as montanhas eram retratadas como entidades frias, negras e distantes (PORTEOUS, 2002). Como a encantadora qualidade dos contos de fadas, a escala e a relação das coisas podiam ser alteradas sem constrangimentos (JANSON, 1977).

Na arte medieval pouco se encontra a paisagem, revelando decerto uma atitude didáctica já que assenta na transmissão da ordem e da virtude, atributos não imputáveis à natureza. As raras cenas naturais reportam-se a jardins (medievais e seus sucessores renascentistas), cujos elementos surgem geometricamente ordenados revelando uma natureza conquistada, confinada e pronta para ser moldada (Figura 1B). Para além destes ambientes controlados, ficava o desconhecido, o diabólico, os lugares das bestas, onde apenas as figuras santas podiam aceder. Talvez "selvática" seja o significado dominante para a paisagem medieval, já que seria uma projecção da natureza animal e demoníaca dos humanos (PORTEOUS, 2002).

2. A paisagem no renascimento e no barroco: natureza pastoral, fonte de bravura ou cenário melodramático

No final da Idade Média o receio da natureza diminuiu suficientemente ao ponto de permitir uma observação mais atenta das plantas e do mundo animal assinalados, todavia, enquanto objectos isolados, raramente equacionados de modo a formar uma imagem composta a que se poderia chamar paisagem

(PORTEOUS, 2002). A noção de arte da paisagem aparecerá somente com o revivalismo clássico do Renascimento. Esta espécie de retorno à antiguidade clássica, que em muito se deve ao poeta Petrarca, significava a crença na importância das humanidades por oposição às letras divinas, numa perspectiva mais secular do que religiosa (JANSON, 1977).



Figura 1A
Natureza-cenário
(Lorenzo di Credi, *Anunciação*, detalhe, 1480-85)
www.virtualuffizi.com/uffizi/img/1597.jpg

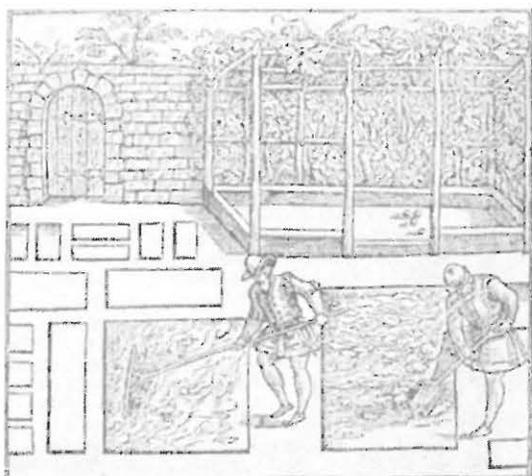


Figura 1B
Natureza domesticada
(Thomas Hill, *O Labirinto do Jardineiro*, 1577)
www.special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/may2001.html

Foram duas as escolas da arte da paisagem: a de Flandres e a escola italiana; a primeira haveria de triunfar apenas no século XIX. De acordo com a tradição da pintura italiana, o objectivo seria o de ressuscitar a mítica pastoral. Era uma pintura essencialmente normativa, pois procurava representar-se o que a paisagem deveria ser, não o que de facto era: tranquila e civilizada - a natureza como

uma sinfonia pastoral, devotada aos prazeres simples do campo, fonte de alegria, retratada a uma escala humana, melhorada e organizada (Figura 2A). O francês Claude Lorrain, considerado por muitos como dos primeiros paisagistas, rendeu-se à sedução da paisagem na qual trabalhou, sobretudo, a atmosfera e o sol (agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers). Reflectindo a influência da arte barroca italiana, acentuou os aspectos idílicos da paisagem ideal. Procurando evocar a essência poética das paisagens da antiguidade clássica, os seus quadros não visavam a precisão topográfica. As suas composições sugerem uma atmosfera difusa, onde o espaço se expande com plenitude, pairando uma nostalgia no ar e evocando a saudade (JANSON, 1977).



Figura 2A
A espontaneidade e beleza natural da paisagem
(Claude Lorrain, *Paisagem Pastoral*, 1638)
http://www.artcyclopedia.com/artists/claude_lorrain.html



Figura 2B
As paisagens melodramáticas
(Salvator Rosa, *Paisagem com Eremita*, ca. 1662)
www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/brief_enc/

As paisagens melodramáticas repletas de precipícios, povoadas por lobos revelando uma violência atraente foram também amplamente representadas no Renascimento, sobretudo nas obras do napolitano Salvator Rosa (Figura 2B).

Nicolas Poussin, outro paisagista do Renascimento, desenvolveu as qualidades da paisagem *ideal*. Afirmava que o mais elevado fim da pintura era a representação nobre e séria, lógica e ordenada, como se a natureza fosse perfeita, apelando mais para a inteligência do que para os sentidos (JANSON, 1977).

Já a escola holandesa apresentava uma visão do mundo muito diferente. Dominada pela presença do céu, da terra e da água, a paisagem reflectia, de facto, a natureza (visível). Jan van Goyen representou um tipo de paisagem que gozou de grande popularidade, devido à familiaridade dos seus elementos (Figura 3A): para lá da vastidão aquática encontram-se elementos da cidade, sob uma atmosfera carregada de humidade e um céu cinza pesado (JANSON, 1977).

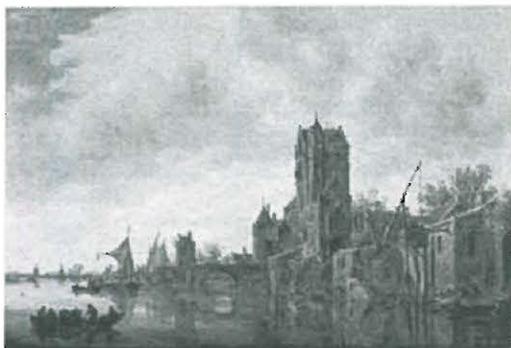


Figura 3A
As forças naturais
(Jan van Goyen, *Paisagem Ribeirinha*, 1648)
www.artcyclopedia.com/artists/goyen_jan_van.html

Representando momentos da vida terrena, a visão de Jacob Ruisdael acerca da natureza capta determinado instante e inspira temor (Figura 3B), que os românticos, um século mais tarde, veriam como a base da sua concepção do sublime (JANSON, 1977). A tensão contida na panorâmica, dramática e naturalista, sagrou-o como o principal pintor holandês de paisagens.

3. O século XVIII: a paisagem como forma de arte: bela, sublime, pitoresca

O século XVIII marca uma viragem na história da estética da paisagem, ao ponto de os teóricos da estética do século XVIII terem sido os responsáveis por

uma grande parte das paisagens em que hoje vivemos (subúrbios e parques urbanos, mas também o gosto pelos exteriores e os destinos turísticos). O processo de industrialização e a urbanização, os progressos nos transportes e o declínio do poder da religião na vida laica, constituíram um enquadramento para uma mudança sem precedentes. A pintura haveria de reflectir o espírito do progresso científico de então. Muito do actual gosto pela paisagem originou-se e formalizou-se nesta época (PORTEOUS, 2002).



Figura 3B
Paisagem que inspira medo
(Jacob van Ruisdael, *A Grande Floresta*, ca. 1670)
www.lyons.co.uk

É no século XVIII que as classes altas começaram a admirar a transformação da paisagem. A paisagem torna-se uma forma de arte e todos os seus traços se resumem à experiência do belo, do sublime e do pitoresco. O conceito de *bela* na paisagem deriva dos gregos e persas; na sua essência, a paisagem bela era agricultada, pastoral ou ajardinada. Os seus idealistas produziram paisagens amplamente reproduzidas nos jardins e parques urbanos do século XVIII. Deste conceito deriva a noção inglesa de *countryside*. A paisagem *pastoral* é entendida como um subconjunto da paisagem bela, onde a tranquilidade transmitida é dada pela natureza, em particular através da presença da água (PORTEOUS, 2002). Acompanhados do movimento do *enclosure*, o belo e o pastoral tornaram-se os atributos da paisagem inglesa, em virtude de se ter iniciado uma mudança da paisagem na Inglaterra rural. Um processo em que o sistema comunal de exploração de terras aráveis, pastagens e áreas não cultivadas foi gradualmente substituído por um sistema de gestão privada, implicando importantes alterações físicas e legais. Os grandes campos abertos foram divididos e fechados. Muitas das características da paisagem rural inglesa (que os turistas contemporâneos granjeiam) foram forjadas através de uma

combinação da estética com a economia do século XVIII.

Dada a procura geral do *belo*, as paisagens eram inicialmente apreciadas por uma pequena minoria educada. Gradualmente o cenário *sublime* do século XVIII sobrepõe-se ao panorama aterrador do período medieval; as montanhas, os céus nocturnos, os desertos e a vida selvagem passam a ser objecto de culto. O valor das paisagens deixaria de ser decidido em função de critérios estéticos formais (harmonia cromática ou proporção), ou de ordem utilitária, para depender do potencial que os lugares revelassem de elevar o espírito humano ao sublime (BOTTON, 2004).

A palavra sublime remonta à época grega e a um tratado do autor Longinus, *Do Sublime* traduzida para o inglês em 1712 (BOTTON, 2004). O poeta Wordsworth encorajava "a viajar atravessando as paisagens a fim de experimentarmos emoções que se revelariam espiritualmente salutares" (BOTTON, 2004: 157). Via na natureza, uma capacidade de surtir efeitos salutares sobre os seres humanos: "os espectáculos da natureza possuem o poder de nos sugerir certos valores (carvalhos: dignidade; pinheiros: resolução; lagos: serenidade), e, por conseguinte, uma força do mesmo modo susceptível de, sem no-la impor, nos inspirar discretamente na virtude" (BOTTON, 2004: 147).

A paisagem *pitoresca* coloca a ênfase na forma em vez da função. Já nos finais do século XVIII, o movimento pitoresco levou os indivíduos para fora dos seus jardins e parques para experimentar a natureza e o campo. Exercitando a observação, pela primeira vez na história da paisagem, a natureza passa e ser encarada como matéria-prima: as paisagens pitorescas seriam admiradas *per si* e não pela sua capacidade para gerar emoções. Alguns autores referem que o simbolismo associado a certos elementos da natureza (por exemplo, as árvores) foi explorado no pitoresco sobretudo para construir uma ilusão da vida histórica e política das nações, isto é, representando um sentido de unidade cultural (DANIELS, 1988).

4. O movimento romântico: a natureza é uma manifestação de Deus; aprender a "ver" a paisagem

Surgindo no final do século XVIII, o movimento romântico desenvolve-se no início do século seguinte. Os românticos eram idealistas e religiosos; a natureza era divina e revelava a força moral da humanidade. Uma vez que o que é mais poderoso do que a humanidade tende a ser apelidado como divindade, as montanhas e vales sugerem que o planeta foi construído por uma força maior. Suscitando uma dimensão religiosa, as paisagens permitiam uma expe-

riência de transcendência que já não tinha lugar nas cidades, nem nos campos cultivados (BOTTON, 2004). Por isso, os românticos acreditavam na possibilidade de uma união espiritual entre os humanos e a natureza.

Na pintura, o romantismo teve as suas raízes nas noções do pitoresco e do sublime mas também no desenvolvimento da ciência. Muitos dos pintores românticos eram entendidos em botânica, zoologia e geologia. Derrubar os caminhos que impediam o acesso à natureza, desmedida, selvagem, sublime ou pitoresca era o propósito assumido dos românticos (JANSON, 1977). Igualmente importante era a necessidade sentida em conhecer o mundo através da experiência e da ciência. Acima de tudo, os românticos estavam preocupados com "aprender a ver" e a sua atitude influenciou a poesia e a prosa, a pintura e mesmo o turismo até ao século XX (PORTEOUS, 2002).

Conhecido pela intensidade de observação do campo e experiências para alcançar a maior coincidência entre a pintura e a paisagem observada, John Constable, num sentido mais objectivo e empírico, tinha uma obsessão pelos estados do tempo (estudava-os com a precisão de um meteorologista) nos seus quadros, belos, bucólicos e românticos (JANSON, 1977; PORTEOUS, 2002). A visão da natureza de Constable acentua o céu, reflectindo a herança das paisagens holandesas do século XVII (Figura 4A). Admirando Ruisdael e Lorrain, opunha-se aos delírios da fantasia, pelo que a pintura de paisagem devia restringir-se a factos observáveis, captando os efeitos efémeros da natureza, em resultado do trabalho executado preferencialmente ao ar livre (JANSON, 1977).

O seu contemporâneo, Joseph William Turner, estudando atentamente o quadro natural, procurou realçar a cor da luz. Evidenciando o gosto romântico pelo pitoresco ou sublime, os seus cenários naturais reflectiam uma enorme força imaginativa onde, por exemplo, no cenário trágico do *Navio Negroiro*, figuras humanas minúsculas são lançadas (?) na turbulenta violência e grandeza da natureza representadas numa tempestade no mar (Figura 4B). Através de efeitos de luz colorida, Turner trabalhou no sentido de realçar a natureza selvagem, como uma força indomável - afirmando que pintava "o que via" (FULLER, 1988).

As paisagens em mutação em Inglaterra são evocadas em ambos os pintores. Os canais e campos de Constable exprimem a transformação industrial e simbolizam a produtividade; as aguarelas e óleos de Turner revelam uma transmutação de matéria e energia, evidenciando um paralelismo entre a energia



Figura 4A
Idílio do mundo rural: o céu como a fonte da luz na paisagem bucólica
(John Constable, *Flatford Mill*, 1817)
www.tate.org.uk



Figura 4B
A natureza não dominada, a paixão pelo "não familiar", o exótico e perigoso
(William Turner, *O Navio Negroiro*, 1839)
www.ibiblio.org

natural e industrial, como o fez em *Rain, Steam and Speed* em 1844 (FRASER, 1988).

Na Alemanha, tal como em Inglaterra, a paisagem foi a mais bela realização da pintura romântica (JANSON, 1977). A melancolia de Caspar Friedrich, ao pintar *Mar Polar* em 1824, inspira-se num cortante amontoado de blocos de gelo, sugerindo uma atmosfera congelante, não deixando lugar para subjetividades, antes revelando uma realidade que existe mesmo sem a intervenção do pintor (Figura 5A). Em França, Camille Corot, sem dar aos seus esboços as visões pastorais, procurou registar as qualidades de um lugar em determinado instante (Figura 5B).

Estes dois lados da pintura romântica coexistiram: a perfeição do ambiente familiar contido nas paisagens e o idílio rural, em contraste com a excitação

e a paixão pelo não familiar, associando sensações de perigo e excentricidade que gostaríamos de experimentar (PORTEOUS, 2002).



Figura 5A
Um "monumento megalítico" erguido pela natureza
(Caspar David Friedrich, *O Mar Polar*, 1824)
<http://www.allposters.com>



Figura 5B
A qualidade de uma paisagem num momento
(Jean Baptiste C. Corot, *Paisagem Italiana*, 1835)
www.getty.edu/art/collections/images/m/00085901.jpg

5. Finais do século XIX: uma atitude que remonta à Renascença - a ideia de que a pintura é algo para se ver

Entre as elites, a noção do sublime perde o ímpeto no final do século XVIII, o pitoresco no início do século XIX e o movimento romântico após meados daquele século (PORTEOUS, 2002). O desenvolvimento da ciência e da tecnologia são, em parte, os grandes responsáveis. Em particular, *A Origem das Espécies* (1859)² de Charles Darwin e a invenção da máquina fotográfica (1826), aniquilaram a noção do divino e da natureza moral dos românticos (FULLER, 1988; PORTEOUS, 2002).

² Do original, em inglês, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*.

Se, por um lado, aqueles que acreditavam na velha teologia natural teriam de lidar com uma das ideias mais devastadoras da ciência, a da ocorrência da evolução por meio da selecção natural e sexual, por outro, era preciso salvar a pintura da competição com a máquina fotográfica (FULLER, 1988; SARMENTO, 2004). A verdade objectiva da perspectiva renascentista associada ao nível de representação exacta a que nenhuma imagem feita à mão podia aspirar, levou à necessidade de criar um estilo novo como resposta ao desafio da fotografia (JANSON, 1977).

Manet e Monet souberam responder a este repto e, num estilo que veio a ser denominado impressionismo, mostraram que uma tela não é mais do que uma superfície coberta de tintas *para* a qual devemos olhar (e não olhar *através* dela). A comunicação visual por eles estabelecida buscava retratar a incidência da luz sobre as coisas, traduzindo os seus próprios sentimentos ante a realidade.

Com Manet afirma-se a prerrogativa do pintor: a de usar elementos que lhe agradem para a obtenção de um efeito puramente estético (JANSON, 1977), dando a entender ao mundo que o artista deve ser fiel à sua realidade, apelando à arte pela arte (Figura 6A). Quer o *Rio* (1868) ou o *Nascer do Sol* (1873), de Monet, reflectem uma luz tão cintilante que dão a ideia de imagens espelhadas, realçando a luz e a cor natural, de maneira que qualquer desvio no ângulo dos raios solares implica uma mudança concomitante das cores e tons (Figura 6B).

O impressionismo, que entretanto havia conseguido uma larga aceitação do público em geral, deixa de ser um movimento exclusivo da elite, deixa também de significar a vanguarda. Com efeito, o triunfo da ciência e da tecnologia implicou o desenvolvimento de poderosos instrumentos de exploração dos recursos, pelo que se perde a noção de harmonia sociedade-natureza. O impressionismo (a pintura a partir da sensação) mas, sobretudo o pós-impressionismo, reflectem o abandono do naturalismo em favor do ponto de vista subjectivo do autor que percepção a paisagem. O estilizar da perspectiva (impressionismo, mas principalmente cubismo) e do seu ponto de vista uno (o ponto de fuga agora forjado pela câmara fotográfica) dão lugar ao ponto de vista múltiplo.

O mais velho dos pós-impressionistas, Paul Cézanne, imbuído de entusiasmo pelos românticos, pintou luminosas cenas ao ar livre mas não partilhou o interesse dos impressionistas pelos temas "atmosféricos e naturais", pelo movimento e mudança da paisagem nas diferentes horas do dia e, no seu estilo amadurecido, simplificou as formas (JANSON, 1977).



Figura 6A
Almoço no campo: um manifesto visual da liberdade artística
(Edouard Manet, *Déjeuner sur L'herbe*, 1863)

www.nga.gov/feature/manet/images/dejeuner.jpg



Figura 6B
A paisagem impressionista: a luz na atmosfera e sua influência nas cores
(Claude Monet, *O Nascer do Sol*, 1873)

www.impressionism.ru/images/Monet/sunrise.jpg

Por esta altura, perde-se a noção das ordens, quer religiosa ou natural, e prepara-se o início modernista do século XX, com as suas linhas, planos e geometria, as paisagens cubistas e surrealistas, o expressionismo...

Henri Matisse, "o decano dos fundadores da pintura do século XX" (JANSON, 1977: 631), e apelidado de *fauve* (fera) desenvolverá um estilo novo de distorções e paleta de cores ousada. Simplificando a imagem da natureza sem destruir as suas características essenciais, através de pinceladas incisivas, agitadas e eloquentes, buscava "a expressão" (DUROZOL, 1994; JANSON, 1977).

6. Século XX: a perda da noção da ordem natural

É por volta de 1905 que nasce, na Alemanha, o movimento expressionista. Surge de um desdobramento

mento do pós-impressionismo, recebendo influências de uma série de artistas pertencentes a este período, como o holandês Vincent Van Gogh e o norueguês Edvard Munch. Van Gogh dedicou muito da sua pintura às paisagens; em *Seara de Trigo com Ciprestes*, pinta o céu e a seara, evocando um mar tormentoso e provocando um movimento vibrante (Figura 7A). Será mais a cor do que a forma que decidirá o conteúdo expressivo da sua obra. Nas composições em que trata os ciprestes, Van Gogh associa-os, nas suas linhas e proporções, a chamas que se agitam nervosamente ao vento (BOTTON, 2004). O seu verde com uma qualidade singular, "é um borrão negro numa paisagem cheia de sol, mas a qualidade do seu negro é particularmente interessante, e o mais difícil de apreender com exactidão que se possa imaginar" (BOTTON, 2004: 189, citando Van Gogh).

Já o estilo expressivo de Munch convence que a experiência pode ser de facto sentida sem recurso a imagens assustadoras; em *O Grito* recorre apenas a linhas ondulantes e longas levando o eco a toda a paisagem (Figura 7B).

A abstracção surge também como das principais correntes do início do século XX. Em oposição aos valores representativos dominantes na obra dos impressionistas, Picasso e Braque tentaram uma revalorização do volume e das relações espaciais. Produzindo imagens conceptuais, as distorções angulosas de Pablo Picasso, em *Paisagem com Ponte*, criaram um mundo próprio, análogo à natureza, mas construído segundo princípios diferentes (Figura 8A).

Num estilo abstracto semelhante, através de arestas e ângulos, revela-se o trabalho de Georges Braque que propõe afastar-se da representação naturalista e mostrar formas sobre a superfície a partir de vários ângulos. As paisagens de Braque foram as primeiras obras cubistas (Figura 8B). Através da inclusão do mundo real na pintura, Braque inova a produção pictórica ao incluir letras, jornais e números nas suas composições. Com esses elementos, criou o conceito de *quadro objecto*, convidando ao raciocínio pictórico, por obrigar a considerar as estruturas da composição e dos contrastes entre elementos (JANSON, 1977).

Na tendência artística moderna a que se refere o cubismo o quadro é considerado como facto plástico independente da imitação directa das formas da Natureza; o cubismo também rejeita os efeitos pictóricos sedutores e a representação de sensações à maneira impressionista. (MELO, 2001: www.esec-josefa-obidos.rcts.pt/cr/ha/seculo_20/cubismo.htm).

Influenciada pela psicanálise, a noção de que se podia transpor um sonho directamente do subconsciente para a tela, sem a intervenção consciente do



Figura 7A
Paisagem turbulenta e dinâmica
(V. Van Gogh, *Seara de Trigo com Ciprestes*, 1889)
www.cegur.com/VanGogh/FieldCypresses.jpg



Figura 7B
A linha e a geometria expressionista, reflectindo a realidade subjectiva
(Edvard Munch, *O grito*, 1893)
www.spanisharts.com

autor, revela a procura dos surrealistas (JANSON, 1977). Para o belga René Magritte, um dos maiores expoentes do surrealismo, a pintura continha o mistério da poesia dos incongruentes. Apresenta por isso trabalhos que contêm enigmas visuais: uma justaposição singular de objectos comuns ou um contexto invulgar que confere novos significados a objectos familiares.

Procurando mostrar que o mundo quotidiano esconde mistérios, na obra *A Chave dos Campos*, revela que o que se observa na janela não é a paisagem real, mas



Figura 8A
Na paisagem os objectos são desmontados nos seus componentes
(Pablo Picasso, *Paesaggio con ponticello*, 1909)

www.artchive.com/art/artchive/...p/picasso/prague.jpg

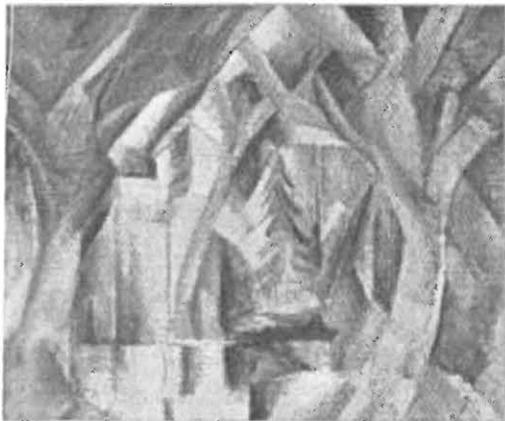


Figura 8B
Paisagens do Cubismo
(G. Braque, *Parco di Carrières-Saint-Denis*, 1908-09)

www.oltremaya.it/cubismo.htm



Figura 9A
O surrealismo na paisagem paradoxal
(René Magritte, *La Clef des Champs*, 1933)

<http://www.museothyssen.org>



Figura 9B
A paisagem: traços diáfanos
(Mark Rothko, (sem título - Paisagem - finais de 1920s/inícios de 1930)

<http://www.nga.gov/press/2005/releases/rothko/images-rothko.htm>

uma imagem pintada no vidro, apesar de idêntica à paisagem exterior, esta real (?). Talvez aqui estejamos perante o mundo absurdo de Alice (www.museothyssen.org/thyssen/accesible/coleccion/ficha479.htm); poderá o vidro partido significar um convite ao espectador para entrar (Figura 9A) numa outra paisagem pintada (MEURIS, 1993)?

Também o trabalho de Rothko, até ao final dos anos 40, reflecte temas e técnicas surrealistas (Figura 9B). Mas será na década de 50 que adoptará um estilo abstracto: usando grandes rectângulos de cor que emergem como flutuantes, quase etéreos, procurou eliminar a linha gestual, criando vastas áreas coloridas com o objectivo de promover a contemplação do sublime.

O americano Jackson Pollock desenvolveu uma técnica de pintura, respingando tinta sobre as suas imensas telas que estendia no chão, na horizontal; os pingos escorriam formando traços harmoniosos e pareciam entrelaçar-se na superfície da tela. Através do *action painting* (método de pintar caminhando ao redor da tela e mesmo sobre ela) evidencia uma recusa perante a imagem fixa. Pollock, a partir do pingo de tinta que deixa cair na tela, elabora uma obra de arte: nela os nossos olhos movem-se continuamente.

Nesta altura perdemos qualquer noção da ordem religiosa ou natural. Porém, o fragmentado final do século XX, pós-industrial, pós-comunista, pós-..., mostra-

-nos que, afinal, as noções das elites dos séculos XVIII e XIX, permaneceram bem enraizadas na cultura popular ao ponto de se copiar o romântico e pitoresco, promovendo a decoração dos interiores, o desenho dos jardins e os destinos de férias!

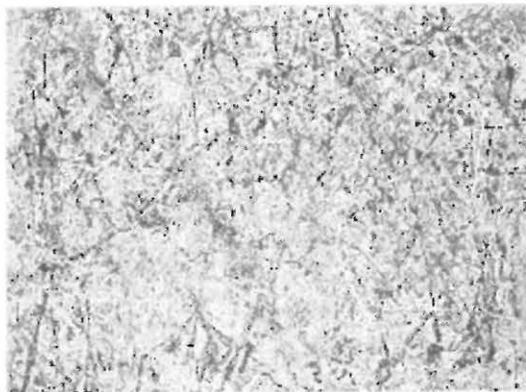


Figura 10
Abandonando as convenções?
(Jackson Pollock, *Lavender Mist*, 1950)

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/pollock/lavender-mist/pollock.lavender-mist.jpg>

Nota final: boas razões para acreditar

Longe de esgotar todas as perspectivas sobre a paisagem procurou mostrar-se, através das *lentes* da arte, sobretudo da pintura, que as representações da paisagem reflectem também os valores da sociedade. A reflexão sobre diferentes visões do espaço retratadas ao longo dos tempos por diversos expoentes da pintura ocidental, e que exprimem inspirações, atitudes e sensibilidades perante a paisagem, procura suscitar ou renovar o interesse pela sua recuperação, enquanto activo cultural - tal como Alain de Botton (2004) afirma, deve prestar-se atenção ao que já vimos ou ao que perdemos.

A pintura ensinou-nos que a contemplação da paisagem proporciona reflexões e sensações. Procurando representar a realidade ou dando mais atenção ao mundo sensorial, os pintores da paisagem fizeram escolhas nas técnicas de pintura, no traço, preferindo linhas fortes ou fracas, rectas ou curvas, jogos de cor e luz, etc. e, com elas, criaram uma linguagem própria (http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/abril2005/ju283pag12.html). Naturalmente, estas opções foram condicionadas quer pela evolução das técnicas (a descoberta do óleo, a invenção do tubo de tinta, etc.), que permitiram representar a paisagem com maior realismo ou, pelo contrário, com intensidades

místicas, quer pelo contexto político e sócio-económico (conflitos, industrialização, urbanização), constituindo frequentemente ameaças que os pintores procuraram amenizar através da busca da eternidade e harmonia da natureza.

No mundo global actual, o anseio crescente pela reconstrução de identidades locais, relança um olhar renovado pela paisagem, lembrando-nos da importância da contribuição da arte na qualificação das paisagens, sugerindo como podemos ser mais bem-aventurados na estruturação das paisagens do nosso quotidiano. Os pintores que buscaram captar a essência da natureza na paisagem edificaram uma ponte para nos transportar do "tédio da vida quotidiana para um mundo maravilhoso" (BOTTON, 2004: 249). Por outras palavras, devemos aprender com eles a desfrutar e a construir a paisagem, que se transformaria de estado de espírito em conceito científico, depois em recurso económico e, mais recentemente, numa simulação efémera de mundos virtuais - o ciberespaço (SARMENTO, 2004).

A paisagem nas fontes artísticas vem, entre outras, carregada de valências alegóricas, religiosas, míticas, botânicas, estéticas, alimentando-se de causas ideológicas: o renascimento, o romantismo, a abstracção, e o reconhecimento do *genius loci*. Todos contribuímos para os valores ideológicos que devem valorizar e promover o lugar da natureza na paisagem contemporânea formada por um complexo sistema de espaços urbanizados invasores das áreas rurais - porque complexos e desordenados se tornaram ineficientes, segregados e insustentáveis.

O desenvolvimento industrial, a paisagem rural em regressão e declínio, a urbanização difusa, a especulação imobiliária e o desinteresse sobre o património natural têm sido as razões actualmente muito usadas para exprimir a ausência generalizada de uma cultura de "conservação" da paisagem (FERNÁNDEZ ALBA, 1992). A crítica procura restaurar a dimensão primacial da paisagem no sentido de legitimar o papel que a natureza deve ocupar no contexto do "magma" metropolitano da civilização tecnocrática actual (FERNÁNDEZ ALBA, 1992). Já Ratzel ensinava que "quanto mais o homem avança na civilização, mais depende da natureza" (RIBEIRO, 2001: 34, citando Ratzel).

Estas são boas razões para acreditar, tal como Fernández Alba (1992) afirma, na necessidade de encontrar uma consciência que ilumine um novo projecto equilibrador da natureza e da civilização tecnocientífica. Tal como Pollock que, através do *action painting*, construiu as suas visões coesas e activas do mundo, possamos nós a partir do *hinterland* fragmentado e labiríntico, repensar e incorporar um projecto colectivo de paisagem e torná-lo um conjunto dinâmico e coerente. Por estes motivos, devemos prestar mais atenção às lições dos mestres da pintura.

Agradecimentos

Sou grata ao Mário Vale, à Maria João Alcoforado e à Patrícia Gouveia pelos estimulantes comentários.

As suas reflexões permitiram melhorar a qualidade do texto mas a responsabilidade pelo mesmo é, evidentemente, minha. Agradeço ao Alexandre Abreu a tradução do resumo para o inglês e, também à Maria João Alcoforado, o resumo para a língua francesa.

Referências bibliográficas

- BERLEANT, Arnold (1997) - *Living in the Landscape. Towards an Aesthetics of Environment*. University Press of Kansas, USA.
- BOTTON, Alain de (2004) - *A Arte de Viajar*. Dom Quixote, Lisboa, 255p. (trad. do original *The Art of Travel*, 2002).
- CARLSON, Allen (2002) - "Environmental aesthetics". In CRAIG E. (Ed.) - *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Routledge, Londres (<http://www.rep.routledge.com/article>) [Retrieved in April 23, 2006].
- DANIELS, Stephen (1988) - "The political iconography of woodland in later Georgian England". In COSGROVE, D.; DANIELS, S. (Eds.) - *The Iconography of Landscape*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 43-82.
- DGOTDU (2004) - *Contributos para a Identificação e Caracterização da Paisagem em Portugal Continental*, Vol. I, Coleção Estudos, nº 10 (coordenação de CANCELA D'ABREU, A.; PINTO CORREIA, T.; OLIVEIRA, R.). DGOTDU, Lisboa, 115p.
- DUROZDI, Gérard (1994) - *Matisse*. Editorial Estampa/Círculo dos Leitores, Lisboa, 144 p.
- FRASER, David (1988) - "Fields of Radiance". In COSGROVE, D.; DANIELS, S. (Eds.) - *The Iconography of Landscape*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 119-141.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (1992) - "La naturaleza como arquitectura recreada". *Ciudad y Territorio*. Número 94, Madrid, pp. 15-18.
- FULLER, Peter (1988) - "The geography of mother nature". In COSGROVE, D.; DANIELS, S. (Eds.) - *The Iconography of Landscape*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 11-31.
- GASPAR, Jorge, (2001) - "O retorno da paisagem à geografia. Apontamentos místicos". *Finisterra, Revista Portuguesa de Geografia*. Volume XXXVI, 72, Lisboa, pp. 83-99.
- JANSON, Horst Woldemar (1977) - *História da Arte* (2ª edição). Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- MATHEW, Susan (2004) - *A Dictionary of Geography* (3rd Ed.). Oxford University Press, Oxford.
- MEURIS, Jacques (1993) - *René Magritte*. Benedikt Taschen, Alemanha.
- MUIR, Richard (1999) - *Approaches to Landscape*. Macmillan Press, Londres.
- PORTEOUS, J. Douglas (2002) - *Environmental Aesthetics. Ideas, Politics and Planning*. Routledge, Canada, 290 p.
- QUEIRÓS, Margarida (1996) - "Hubris ou arrogância do humanismo: uma ofensa para a Natureza?". *Inforgeo*. Número 11, Lisboa, pp. 55-63.
- RIBEIRO, Orlando (2001) - "Paisagens, regiões e Organização do Espaço". *Finisterra, Revista Portuguesa de Geografia*. Volume XXXVI, 72, 2001, pp. 27-35.
- SALGUEIRO, Teresa Barata (2001) - "Paisagem e Geografia". *Finisterra, Revista Portuguesa de Geografia*. Volume XXXVI, 72, 2001, pp. 37-53.
- SANTOS, Milton (1997) - *A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção* (2ª Ed.). Hucitec, São Paulo.
- SARMENTO, João (2004) - *Representação, imaginação e espaço virtual: geografias de paisagens turísticas em West Cork e nos Açores*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 597 p.
- SOROMENHO-MARQUES, Viriato (2001) - "Pensar a Paisagem. Da aventura interior ao campo da História". *Finisterra, Revista Portuguesa de Geografia*. Volume XXXVI, 72, 2001, pp.149-156.
- SUERTEGARAY, Dirce M. A. (2001) - "Espaço Geográfico Uno e Múltiplo". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Numero 93, Julho de 2001, Universidade de Barcelona.
- TELLES, Gonçalo Ribeiro (1994) - "Paisagem Global". In DGOTDU - *Paisagem*, Coleção Estudos, Lisboa, pp. 31-45.