

PERCEPÇÕES DA NATUREZA A PARTIR DA ARTE:

a diversidade do olhar sobre o universo natural

ANA MARCELA FRANÇA*

RESUMO

Tendo em vista que a percepção sobre o ambiente natural está sempre a se modificar ao longo do processo histórico, o entendimento sobre a natureza varia entre as diversas sociedades nos diferentes contextos. A Arte enquanto uma expressão cultural pode vir a ser um valioso objeto de análise sobre a percepção da natureza em uma dada época. Diante disso, o seguinte artigo pretende esboçar de forma breve a diversidade de representações da natureza a partir da História da Arte Ocidental e a partir das leituras realizadas pela História Ambiental, com o intuito de demonstrar como o nosso olhar sobre o universo natural permanece em constante modificação.

Palavras-chave: Natureza; Arte; História Ambiental

ABSTRACT

Considering that perception of the natural environment is ever changing throughout the historical process, the understanding of the nature varies in different societies in different contexts. The Art as a cultural expression may become a valuable object of analysis on the perception of nature in a certain period. Thus, the following article intends to outline briefly the diversity of representations of nature from the History of Western Art and from the Environmental History, in order to demonstrate how our view of the natural universe remains constant modification.

Keywords: Art; Environmental History.

* Doutoranda em História Social, UFRJ. anamarcelaf@hotmail.com

Introdução

A apreciação do ambiente natural é algo que perpassa diferentes culturas e épocas. A percepção da natureza é moldada por diversos fatores combinados, sejam eles econômicos, religiosos, estéticos, entre outros, de tal modo que aquilo que temos enquanto natural se mostra ao mesmo tempo cultural. O entendimento do ambiente natural ao longo da história tem sido pensado constantemente por historiadores ambientais. Estes visam entender o processo histórico a partir das interações entre o ser humano e a natureza, incluindo esta como um agente fundamental para a construção das sociedades.

No emblemático artigo *Para fazer História Ambiental* (1991), Donald Worster indica três níveis nos quais a História Ambiental deve atuar: um primeiro que comporta a natureza propriamente dita, em seu aspecto orgânico e inorgânico, incluindo aí o homem em seu sentido fisiológico como parte da cadeia viva; um segundo nível em que trata do que é relativo ao socioeconômico e a da interação humana com o ambiente, tendo em vista as relações sociais e a cultura material advinda do trabalho e dos recursos naturais disponíveis para a realização deste; e um terceiro nível que é, segundo o historiador, exclusivamente humano por estar ligado à esfera do intelectual, do mental, em que inclui o entendimento, a percepção, os mitos, as leis e as significações resultantes do diálogo dos indivíduos com o meio ambiente. No entanto, apesar desses três níveis serem expostos separadamente, por uma questão de esclarecimento metodológico, o estudo da História Ambiental deve considerá-los unidos como um todo, pois “eles de fato constituem uma investigação única e dinâmica, na qual natureza, organização social e econômica, pensamento e desejo são tratados como um todo.”¹

Esse método de análise proposto por Worster se mostra bastante interessante por incluir o estudo do universo natural junto às diferentes esferas da sociedade, desde o seu domínio socioeconômico até às diversas percepções existentes sobre o meio ambiente, para que assim se obtenha a real compreensão da interação do ser humano com a natureza, esta que também teria um papel importante e ativo sobre as sociedades. Deste modo, nenhuma das partes, homem ou natureza, se mostra passiva, ao contrário, a dinâmica se constrói pela atuação de uma sobre a outra, ou melhor, de uma junto a outra, ao longo do processo histórico. Assim, o entendimento sobre o meio natural estará sempre em constante modificação na medida em que as sociedades também vão se transformando.

Nesse contexto, a arte pode vir a ser uma importante via de compreensão da relação ser humano-natureza em um determinado período histórico, uma vez que a expressão artística, além de ser uma expressão individual, é também a manifestação de uma dada cultura.

A expressão poética sobre o ambiente campestre remonta diretamente ao período clássico. É o caso das *Geórgicas* e das *Éclogas* ou *Bucólicas* de Virgílio, que tem influência do gênero pastoril criado por Teócrito no século III a.C.. Essas duas formas poéticas estão ligadas diretamente às atividades agrícolas e pastoris, em que o sentimento de nostalgia de um tempo idílico e irrecuperável é exposto nas *Bucólicas*, enquanto que nas *Geórgicas* encontra-se uma maior sensibilidade diante do mundo rural frente às guerras da época e aos avanços tecnológicos. Esse sentimento de nostalgia do mundo natural estaria vinculado, na verdade, às atividades humanas no campo, em que muito mais que o sentimento distanciado pelo olhar paisagístico, aí então ainda inexistente (não haveria nenhuma expressão estrita do gênero nas

1 WORSTER, Donald. *Para fazer História Ambiental*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, 1991, p. 202

artes e nem nas poesias da época), a sensibilidade em relação ao mundo natural vai estar unida ao trabalho e ao universo agrícola e pastoril. Ou seja, a natureza em si não é aí contemplada, pois a distância entre homem e natureza não é aquela consolidada pela contraposição entre o universo artificial e o natural, mas é uma espécie de distanciamento existente em uma sociedade que prima pelo equilíbrio e que o vê se fragmentando por práticas inapropriadas. No entanto, o humanismo clássico será resgatado e adaptado pela sociedade moderna ao ponto de se tornar a base da ideia de natureza do romantismo, mais especificamente o sentimento de nostalgia expresso nas bucólicas, em que a saudade de um passado idílico provocará o ardente desejo de retorno a uma natureza ideal e inalcançável, mas que, ainda assim, pode ser sentida pela poesia.

A sensibilidade diante da natureza é inseparável do renascimento da vida urbana, do avanço das técnicas, da vontade expressa de domínio sobre as superfícies terrestres e da centralidade da razão, aspectos que aparentemente opõem homem e natureza. Na medida em que se desdobram as possibilidades de progresso, acentua-se a nostalgia por uma suposta unidade original. É que somente se a natureza é dominada e deixa, portanto, de ameaçar a existência humana, pode ser construída como uma fonte de consolo e harmonia²

Natureza, Arte, Paisagem:

A apreciação do ambiente natural enquanto tal vai ficar mais visível nas pinturas de paisagem. Esta é por definição uma tomada panorâmica a partir de um ponto de vista distanciado, ou seja, geralmente faz-se necessário uma separação do sujeito do seu objeto de apreensão. Segundo Kenneth Clark, em seu livro *Landscapes into Art*, foi necessário um novo sentido de espaço para que a paisagem de fato começasse a aparecer, um sentido que teria surgido simultaneamente na arte italiana e na arte flamenga por volta dos quatrocentos. No entanto, a primeira teria um fundamento mais matemático, como visto na perspectiva de Brunelleschi, enquanto que na segunda se teria uma estrutura mais empírica, como, por exemplo, na observação da luz. Deste modo, apesar de terem produzido um resultado parecido ambas eram diferentes no significado e na intenção. Na arte italiana de Raphael, Giorgione, Titian ou Veronese, de acordo com o autor, a paisagem estava ainda intimamente associada a uma narrativa, criando um cenário natural que intensificava muitas vezes o efeito dramático. Já na arte holandesa do século XVII fica mais claro nas paisagens “que o homem mais uma vez se sentiu livre para questionar sobre o funcionamento da natureza”, pois na Holanda protestante “um renascimento da ciência foi possível”³. Voltarei a falar na arte holandesa mais adiante, mas por ora pode-se afirmar, em concordância com a argumentação de Clark, que a pintura do gênero paisagem não precisa estar totalmente desassociada de um sentido literário, mas faz-se necessário que ela seja uma forma independente de expressão pictórica.

Considerada por muitos como a primeira pintura de paisagem, *A Tempestade (s/ data)*, de Giorgione (1477?-1510) é ainda hoje um mistério para o historiadores da arte por não

2 ALIATA, Fernando e SILVESTRI, Graciela. *A Paisagem como cifra de harmonia: relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico*. Curitiba: Editora UFPR, 2008, p.18

3 CLARK, Kenneth. *Landscape into Art*. London: John Murray Ed., 1979, p.59.

haver um sentido claro na imagem, causando uma série de especulações sobre o significado dessa paisagem. Clark faz comentários sobre a obra no mesmo livro citado, ressaltando que o céu e a profundidade (distance) ocupam o lugar principal da imagem por ter o centro da pintura livre, mas ainda assim não estaria clara a intenção do artista. Anne Cauquelin também discute sobre a polêmica que se debruça sobre a pintura em seu livro *A invenção da paisagem*. O argumento recorrente, segundo a autora, é que nesta imagem não haveria nenhuma narrativa que conduzisse a paisagem de fundo para servir de suporte para a cena que estaria ocupando o primeiro plano. Na época de Giorgione era comum que as paisagens decorassem uma temática bíblica ou alegórica que se desenrolasse no plano central, mas nessa obra não haveria qualquer coerência entre os personagens do primeiro plano e a paisagem. Justamente por essa falta de coerência, ou seja, por essa falta de uma narrativa na composição é que se teria a paisagem como temática principal, por ela não servir como um pano de fundo para um desenrolar de uma cena que teria um valor primordial. Com isso, a paisagem, ela própria, alcançaria uma importância na composição. No entanto, é importante ressaltar que essa imagem não representaria nenhum lugar específico, mas estaria ligada à imaginação (ou à ironia?) do artista. Com tal argumento é que *A Tempestade* é por alguns considerada a primeira pintura do gênero paisagem, segundo Cauquelin. No entanto, ainda há controvérsias.

Na verdade, o uso do termo paisagem que estou utilizando nesse artigo é aquele que tem em vista o registro da natureza por intermédio da arte. Obviamente esse registro pode vir acompanhado de alguma conotação literária, mas não tenho isso como um problema, pelo contrário, isso me parece, claramente, fazer parte da expressão poética. Até porque a ideia de paisagem é, acima de tudo, um artefato cultural, sendo por isso mesmo ela uma fonte preciosa para o historiador. O fato de apreciarmos um determinado ambiente natural já demonstra tipos de gostos que podem estar ligados à classe social, à nacionalidade, aos conhecimentos ligados à arte ou à literatura, entre outras coisas, que podem influenciar o olhar e que são indicativos da apreciação de uma localidade. Também a realidade socioeconômica vai moldar a preferência por uma determinada paisagem, como por exemplo, achar um espaço descampado mais bonito e agradável do que uma floresta densa, por estar ligado esse gosto à ideia progressista e desenvolvimentista que pode ser vista no Brasil dos anos sessenta, o qual primava pela vastidão e pela “limpeza” do ambiente para o usufruto humano. Assim, uma paisagem pode trazer muitas informações sobre a geografia ou a flora de uma dada região, assim como irá trazer também consigo o ponto de vista do observador, as suas prioridades e muito de sua cultura. Como dito por Simon Schama, em *Paisagem e Memória* (1996):

É evidente que o próprio ato de identificar (para não dizer fotografar) o local pressupõe nossa presença e, conosco, toda a pesada bagagem cultural que carregamos. (...) Afinal, a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia.⁴

Ou seja, a paisagem é uma construção cultural sobre um ambiente natural. E por causa disso a sua significação é cambiante e a sua definição pode ser tão fluida. Schama diz que Yosemite tornou-se um local sagrado para a nação norte-americana devido à veneração da cultura das fronteiras dos Estados Unidos, mas também devido a uma lei de conservação da área criada em 1864. Podemos supor que antes disso, nos séculos anteriores, essa paisagem tenha tido outros significados, completamente diferentes, no entanto, ainda hoje tal parque natural é o símbolo de uma cultura marcada pelo histórico de desbravamento de ambientes selvagens.

4 SHAMA, S. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.17

Tal fato exemplifica até que ponto a identidade não estaria ligada à estética. Ao considerar que o registro da natureza envolve uma dada percepção, quero dizer que o olhar para o ambiente natural está atrelado ao contexto histórico que se situa a paisagem representada. É por isso que elementos da natureza na história da arte ora apresentam a potência divina através de alegorias ora apresentam o sentimento do sublime. Steven Bourassa, em seu livro *Aesthetics of Landscapes* argumenta justamente sobre como a estética da paisagem está ligada a aspectos práticos que direcionam o olhar através de valores criados em um dado contexto cultural. Deste modo, segundo o autor, “é um erro tentar divorciar o estético do utilitário”⁵. De acordo com Bourassa, as inter-relações com as qualidades funcionais da paisagem tem que ser levadas em consideração ao ser feita uma leitura estética da mesma para que não se caia numa abstração errônea e desqualificante, se fazendo assim necessário estudar os atributos estéticos juntamente com os valores que isso simboliza⁶. O olhar para a natureza então faz parte de uma dinâmica cultural, constante, viva e edificante. Algo que foi chamado à atenção por Emily Brady, em seu livro *Aesthetics of the Natural Environment*, ao dizer que as paisagens e os ambientes naturais estão sempre mudando, por motivos ecológicos ou humanos. Ou seja, nunca estão parados, mas sempre em constante transformação, sendo possível apreciarmos os ambientes naturais ou os seus aspectos como desdobramentos ao longo do tempo⁷. A partir daí pode-se dizer que a nossa percepção também vai se modificando. Percebemos aí um duplo e mútuo movimento, o qual podemos chamar de interação, pois a medida que a natureza vai se transformando nós, como parte dela que somos, também vamos adaptando a nossa experiência em relação a ela, ao mesmo tempo que também a adaptamos ao nosso modo de experimentá-la e de percebê-la.

Deste modo, devemos nos lembrar que, como seu elemento, somos suscetíveis ao ambiente natural. O mar, os rios, o clima, a chuva, o sol, os ventos, irão sempre atuar sobre nós e por vezes vão condicionar as nossas ações seja no ambiente urbano seja em um ambiente visto como natural (até porque esses dois ambientes não estão realmente separados, a chuva também cai na cidade e o nível de CO2 pode ser captado em algumas florestas remotas). A interação entre os seres humanos e a natureza é assim um fato recorrente, pois necessitamos de matéria prima para edificar os objetos mais triviais que fazem parte do nosso cotidiano “artificial”. Até porque, o ser humano necessita dos recursos naturais para sobreviver, assim como contribui, ao mesmo tempo, com a sua existência, para que a natureza seja o que ela é hoje – se o homem fosse inexistente na Terra com certeza esta teria uma aparência e uma mecânica diversa. Sem o calor não inventariamos o ar condicionado e sem a chuva ou o sol não construiríamos sequer o teto de nossas casas.

No Renascimento vemos que o ser humano já mostra um olhar diferenciado sobre o mundo se comparado com os séculos imediatamente anteriores, onde o universo sobrenatural era ainda intimamente atrelado ao imaginário e ao cotidiano das pessoas. A presença das crenças cristãs ainda é bastante visível na concepção de mundo renascentista, na verdade, ela está nesse contexto longe de ser negada. No entanto, essa presença se torna mais branda no que diz respeito à curiosidade humana sobre si e sobre o seu entorno. Não podemos nos esquecer que nesse período a Europa estava passando pelo tumultuado advento da Reforma, em que preceitos religiosos colocados pela igreja católica estavam sendo questionados e combatidos. Desta maneira, antigas e tradicionais verdades foram revistas e toda uma relação de poder que se concentrava nas mãos do clero se fragilizou, ao mesmo tempo em que uma bur-

5 BOURASSA, Steven C. *The Aesthetics of Landscape*. London and New York: Belhaven Press, 1991, p. 15.

6 Idem, p.21

7 BRADY, Emily. *Aesthetics of the Natural Environment*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003, p. 59.

guesia crescente estava se formando e compondo o bloco dos reformadores. É nesse período que as grandes navegações atravessam os mares e conquistam terras inexploradas pelos europeus. Indivíduos navegaram no espaço “vazio” que era o mar, o conheceram e assim o dominaram através de rotas e de possessões concedidas por tratados internacionais. A curiosidade e o desejo de desbravar o mundo marcam as sociedades renascentistas que passam assim a observar o comportamento humano, de si próprio e também do outro, explorando terras inóspitas e aplicando estudos empíricos sobre a natureza a ser desvelada. Essa ideia de vazio também se faz presente nas pinturas dos artistas, no espaço perspectivado preenchido pelos objetos que o compõem.

Essas duas imagens que narram passagens bíblicas nos mostram o notável trabalho de Giotto num período em que as composições pictóricas eram feitas em uma espacialidade praticamente bidimensional, com pouca profundidade, tendendo à artificialização tanto dos humanos representados quanto do espaço construído. No primeiro afresco podemos perceber que as coisas e as pessoas ali dispostas se encontram em um espaço vazio, ou seja, tridimensional, que é reforçado pela escada que segue para um baldaquino. A disposição da escada em diagonal se revela como um objeto que não está chapado no fundo, sendo ainda mais intensificada essa sensação ao ter um personagem nela subindo, de tal forma que o peso do corpo desse personagem é sentido pelo drapeamento das roupas que ele veste, pois mostram a ação da gravidade em seu caimento. O baldaquino se mostra como um grande desenvolvimento de Giotto das técnicas ensinadas por Cimabue. Este baldaquino apresenta para o espectador um espaço adentrável, vazio, que comporta um corpo em seu interior e exatamente por ter sido criada essa sensação podemos percorrer os espaços interiores e exteriores nessa imagem. Esse afresco já nos mostra, desta forma, a composição em planos diferenciados, construídos em diagonais na intenção de ser visualizado o uso da perspectiva na disposição dos objetos no espaço.

Para entender essa questão devemos voltar para o século XIV e fazer uma breve análise das obras de Giotto. Giotto di Bondone (1266-1337) foi um artista italiano que apresentou aspectos do naturalismo em suas pinturas e afrescos. Discípulo de Cimabue, Giotto aprende com o mestre a usar as técnicas de perspectiva e de profundidade em suas imagens, intencionado a desenvolvê-las para transmitir com mais naturalidade as formas que compõem as suas pinturas. Na Capela Scrovegni, em Pádua, o artista explorou nos afrescos que lá fez, entre 1303 e 1310, tais técnicas, tornando-se a decoração interna da capela a concretização de sua genialidade artística. Não é à toa que tal capela hoje é vista como um verdadeiro marco na história da Arte.



Giotto, afresco da Capela Scrovegni, Pádua, 1303-10.



Giotto, afresco da Capela Scrovegni, Pádua, 1303-10.

A segunda imagem de Giotto, também pertencente à Capela Scrovegni, é especialmente importante para essa reflexão, mais especificamente o céu. Nele, como nos outros afrescos da capela feitos pelo pintor o azul prevalece, o que já é um ponto relevante em termos de ser pensada a naturalização do espaço pictórico. Porém, são os anjos que comprovam para nós que o céu é um espaço vazio, assim como ele o é na realidade. Os corpos desses anjos estão “soltos”, voando e fazendo acrobacias aéreas, o que inteligentemente intensifica ou até mesmo apresenta para nós o céu como algo penetrável, porque somente por sê-lo é que os anjos seriam capazes de se movimentar desta maneira. Este fator sugere uma forte tentativa de naturalizar o espaço, assim como a expressão dos personagens que compõem a imagem tendem a ser mais realistas. Assim, Giotto pretende através da pintura dar uma maior sensação de realidade à imagem, dispendo as pessoas representadas em uma espacialidade composta de cheios e vazios, ao invés de fechar a composição em um fundo chapado. A paisagem em Giotto começa a querer dar os seus primeiros suspiros, mas será ainda mais para frente que ela de fato irá ocupar o plano principal.

Estudos da natureza foram feitos pelos homens que viveram o século XVI europeu. Através da arte muitos deles obtinham o conhecimento empírico sobre o universo natural, captando a sua aparência e o seu funcionamento. No Tratado da Pintura, escrito entre 1490-1517, de Leonardo da Vinci (1452-1519), o artista explicita como deve ser representado um dilúvio a partir das observações que ele fez do comportamento da água quando revolta.

Mas a água que transborda, rodopiando no lago, irá chocar-se numa ressaca turbilhonante contra diversos obstáculos, elevando-se no ar com uma espuma lamacenta, para depois recair e lançar no ar a água rebatida. E as ondas circulares, que emanam do local do choque, são impelidas contra outras ondas circulares que vêm em sentido oposto, e com o choque alçam-se no ar, mas sem se separar da superfície das águas. E onde a água escoar desse lago vêem-se as ondas desfeitas distenderem-se na direção desse escoadouro, ao fim do qual, caindo ou despencando no ar, a água ganha peso e ímpeto; e vai bater na que está abaixo penetrando-a; essa se abre e se precipita com furor, batendo no fundo que a rebate na direção da superfície, junto com o ar que com ela submergiu; e resta na superfície uma espuma misturada com pedaços de madeira e outras coisas mais leves do que a água; ao redor das quais nascem ondas que mais crescem em circunferência quanto mais movimento adquirem; e esse movimento as faz tão mais baixas quanto mais larga for a sua base, e por isso mal se discerne o seu derradeiro fim.⁸

Nessa passagem vemos como da Vinci foi um grande estudioso da natureza. Sabe-se que ele fez estudos sobre o que é hoje a geologia, mineralogia, botânica, entre outras áreas, a partir da observação do meio e a partir de especulações teóricas, mas também a empiria e a pintura foram de extrema importância para o seu trabalho científico. Do mesmo modo, a pintura lhe deu a oportunidade de “tocar” a natureza através do desejo de representá-la de maneira verossímil, sem que a poesia fosse assim deixada de lado:

8 VINCI, Leonardo Da. *Tratado de la Pintura*. Buenos Aires: Losada, 1943, p.86.

De que ponto de vista deve-se pintar uma paisagem. As paisagens devem ser pintadas de modo a que as árvores estejam meio iluminadas e meio sombreadas. Mas é melhor fazê-las quando o Sol está escondido pelas nuvens, pois então as árvores são iluminadas pela luz universal do céu pela sombra universal da terra. E suas partes são tão mais sombreadas quanto mais próximas essas partes estão do meio da árvore



Cena com paisagem ao fundo de Leonardo da Vinci. A Virgem com o Menino e Santa Ana, entre 1502-16.

Assim, o homem moderno nos apresentou o mundo visível e o seu curioso olhar voltou-se para as coisas mais banais da natureza, sem que essa fosse necessariamente uma ferramenta para as revelações divinas. Através das artes e das ciências naturais diversos profissionais desvelaram algumas das mecânicas do universo, como o heliocentrismo de Nicolau Copérnico, assim como exploraram o corpo humano, como no caso dos estudos de anatomia realizados por Leonardo da Vinci. Portanto, ao mesmo tempo em que o próprio homem foi sendo descoberto através da observação do mundo esse mesmo mundo foi revelando a beleza e a vitalidade inerente a ele. Porém, é importante ressaltar que essa beleza somente se fazia vir à tona porque o ser humano supostamente teria a capacidade intelectual de a revelar através do desvelamento dos mistérios da natureza. Ou seja, entre crenças e simbolismos, a mente decodificava o desconhecido. O conhecer a natureza era também conhecer Deus e a humanidade em seus diversos aspectos, morais e naturais.

Registros da realidade também foram feitos pelos holandeses do século XVII. Com a autonomia conquistada pela burguesia da Holanda, o poderio católico advindo de Felipe II, então rei da Espanha, cedeu lugar ao protestantismo que se instalou nessa região dos Países Baixos. O perfil empreendedor dessa burguesia erigiu cidades movidas pelo trabalho e pela sobriedade diante do mundo, distanciando das pompas e da luxuosidade do absolutismo da monarquia católica. Podemos perceber a simplicidade da sociedade holandesa nas pinturas realizadas pelos artistas do período. Ao negar a adoração de imagens religiosas, o protestan-

9 Ibid., p. 79.

tismo deu liberdade aos artistas para que as mais diversas temáticas fossem conferidas às pinturas. Assim, a realidade corriqueira foi digna de um registro artístico, tornou-se bela em sua simplicidade, em que motivos pertencentes ao cotidiano desses artistas tornaram-se temas das pinturas. É assim que vemos surgir a chamada pintura de gênero, a qual englobava desde marinhas até as naturezas-mortas. Um dos gêneros que se tornou característico da pintura holandesa do século XVII foi a pintura de paisagem. Vemos aí registros de diversas paisagens campestres ou urbanas realizadas como um “espelho fiel” à realidade, em que são ausentes de alegorias e que oferecem para nós espectadores a beleza de simplesmente observar o mundo como ele é. Deste modo, as paisagens naturais tomam um lugar de destaque na arte e vem a ocupar o primeiro plano de uma tela como temática principal e não mais como um pano de fundo, sendo assim a natureza um objeto a ser apreendido, artisticamente e por si mesmo¹⁰.



Salomon van Ruysdael, Cena de rio, c. 1632



Jan van Goyen, Cena de rio, 1652?

Nestas duas imagens vemos que não há uma cena principal no primeiro plano que guie os planos subsequentes ou que conduza a uma possível narrativa. A paisagem para esses dois artistas já é a temática principal, em que a beleza de uma dada localidade é possível de ser ela própria o motivo de uma composição pictórica, mesmo se tendo uma aspiração moral, como bons protestantes que eram. A construção da imagem em diagonal faz com que o nosso olhar percorra todas as partes da pintura sem que haja um centro impositivo. Essas pinturas suscitam uma visão global e por isso mesmo são pinturas de paisagens, pois a visão panorâmica está dada. Nosso olhar percorre toda a espacialidade sem se deter a um foco único e isolado. Nenhuma narrativa se desenrola no centro da tela. Também já há um apuro em representar de maneira verossímil as formas e as cores da natureza, conquista essa obtida pela rigorosa observação do mundo e pela libertação do olhar de uma retórica externa e impositiva à imagem.

De fato, o artista europeu só consegue conquistar a autonomia de sua arte entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX. Nesse período, que compreende os estilos Neoclássico e Romântico, o surgimento da Estética coloca as manifestações artísticas em um nível mais elevado ao atrelá-las à teoria, o que acaba por fundamentar a razão de ser da arte no espírito humano. Diante da queda de Napoleão, em 1815, o universalismo aspirado entra em crise e a busca das identidades ganha impulso. Segundo Argan, em *Arte Moderna*, o termo romântico já era utilizado em meados do século XVIII como equivalente ao pitoresco e à jardinagem, “isto é, a uma arte que não imita nem representa, mas, em consonân-

¹⁰ Sendo uma categoria artística surgida no século XVI, segundo estudiosos da arte como Anne Cauquelin, a paisagem passa a tomar um lugar primordial nas pinturas quando deixa de ser um cenário, um “pano de fundo” que sustenta o desenrolar de um tema principal ocorrente no primeiro plano, para se tornar ela mesma a cena principal de uma composição pictórica.

cia com as teses iluministas, opera diretamente sobre a natureza (...)”¹¹. Mas será na primeira metade do século XIX que a pintura romântica europeia vai ter a sua maior expressão. Diante de um mundo industrializado e mecanicista, os artistas vão buscar nos sentimentos a melhor tradução para a existência, esta que é voraz, contraditória e, muitas vezes, impiedosa. A estética romântica, com isso, vai ser estruturada nos sentimentos ambivalentes e nas contradições, em que no embate dos opostos a unidade irá surgir como ato expressivo. E diante da consciência e da valorização de um mundo formado por indivíduos dotados de subjetividades, as diferenças se fazem visíveis e passam a compor o imenso corpo social. O universal passa a ser, assim, composto pelas particularidades, que vão desde as nacionais às artísticas. É neste contexto que as nações são resgatadas em suas peculiaridades e em suas tradições, em busca da construção das identidades próprias da cultura de um determinado povo. Do mesmo modo, a existência no mundo vai ser questionada por poetas e por artistas, os quais veem na sociedade industrial burguesa a face da decadência, enquanto que na natureza veem a essência da vida e a potência do espiritual:

A pintura romântica quer ser a expressão do sentimento; o sentimento é um estado de espírito frente à realidade; sendo individual, é a única ligação possível entre o indivíduo e a natureza, o particular e o universal; assim, sendo o sentimento o que há de mais natural no homem, não existe sentimento que não seja sentimento da natureza.¹²

Esse sentimento da natureza vai mover a filosofia, a poesia e as artes plásticas, na busca do natural, do essencial e da vitalidade orgânica do mundo. A partir daí pintores como John Constable, Alexander Cozens, Caspar Friedrich e William Turner vão entrar em cena com as estéticas do pitoresco e do sublime. O pitoresco foi teorizado pelo pintor e tratadista Cozens ainda no século XVIII, ao fundamentar algumas premissas sobre o tema, tais como: que a natureza seria uma fonte de estímulos e que o artista seria capaz de transmitir as sensações correspondentes a esses estímulos; as sensações seriam representadas nas pinturas como manchas de coloridos e não como o esquema geométrico advindo da perspectiva clássica; a busca da variedade das aparências e a busca do particular do característico, em detrimento do universal do belo; entre outros fundamentos¹³.

Já o sublime foi definido primeiramente por Edmund Burke, em 1757, em sua obra *Investigação filosófica sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*, sendo depois teorizado pelo filósofo alemão Immanuel Kant. As principais características do sublime na pintura correspondem ao aspecto visionário, à solidão e à angústia. Muitas vezes é representado o sentimento na pequenez do homem frente à imensidão e a força de Deus na natureza, como os mares em ressaca ou uma cadeia de montanhas. Isso porque o sublime é um sentimento contraditório que tem a beleza resultante do terror e do prazer sentidos simultaneamente. Tanto a poética do pitoresco quanto a do sublime no início do XIX estão ligadas à natureza, a sua placidez ou a sua força divina. Tanto uma quanto a outra dizem respeito à existência do ser humano no mundo, à relação do homem urbano, muitas vezes em crise, com o ambiente natural, seja este vinculado à falsa espontaneidade dos jardins ou à solidão dos lugares mais inóspitos.

11 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 12

12 *Ibid.*, p.33

13 *Ibid.*, p. 18



John Constable, O carro de feno, 1821



William Turner, Vapor ao largo de Harbour's Mouth durante uma tempestade de neve, 1842.



Caspar David Friedrich, Um viajante contemplando um mar de nuvens, 1818.

Essas três imagens nos mostram a variedade de expressões que compunham o ambiente artístico da primeira metade do século XIX europeu. Enquanto Turner utiliza manchas quase agressivas de cor para pintar um barco a vapor no oceano, Constable usa um colorido gracioso para ilustrar um local que fez parte da história de sua vida. Já o alemão Friedrich expõem claramente a estética do sublime ao representar a contemplação e a solidão do viajante diante da bela e potente imensidão da natureza. Deste modo, percebemos que o modo de pintar particular do artista estava neste momento ligado às sensações dele diante do mundo. Vemos que mais do que seguir um padrão pictórico esses pintores foram fiéis a sua individualidade e, mais que isso, a sua subjetividade, produzindo pinturas relacionadas à presença do homem na natureza, essa que era acolhedora ou infinita, mas que era, sobretudo, fonte de sensações e de sentimentos diversificados.

No século XIX, a natureza, seus elementos, recantos, arranjos e paisagens, constituíram lugar exemplar para a expressão dos sentimentos e emoções dos homens, na sua mais ampla gama de intensidades e possibilidades. Sua capacidade de renovação incessante, os mistérios que esconde em seus recônditos, a inacessibilidade ao seu todo que tudo abarca, torna-a fonte inesgotável de prazer, assombro e deleite da parte dos homens. Sentimentos, emoções e paixões vivenciados e

expressados das mais diversas formas, nem sempre claras e cristalinas.¹⁴

Paisagem e natureza brasileira em Frans Post, Rugendas e Aimé-Adrien Taunay

A representação da natureza através das pinturas de paisagem só irá aparecer de fato no Brasil a partir da primeira metade do século XIX com a chegada dos artistas-viajantes. Anteriormente a isso temos somente Frans Post nos seiscentos fazendo registros da natureza tropical a partir de paisagens.

No século XVII a comitiva de Nassau vem ao Brasil e se instala na região do Recife, trazendo consigo o pintor paisagista Frans Post, o retratista Albert Eckhout, o cientista Willem Piso e o astrônomo Georg Margraff (que juntamente com Piso escreveu a *Historia Naturalis Brasiliae* (1648), obra conhecida como o primeiro registro científico sobre a natureza brasileira), entre outros. As pinturas de Post já nos mostram o que seriam as paisagens do Nordeste do século XVII ao representar com um certo rigor os elementos que as comporiam, seja se tratando da natureza seja da arquitetura portuguesa dos engenhos. Um ambiente estranho ao pintor holandês ocupa as suas telas, em que a natureza do local se adequa às técnicas pictóricas de sua nação de origem, como podemos ver na palheta ocre que mancha desde as árvores do primeiro plano até o céu, que ocupa dois terços do quadro (horizonte baixo) – características estas típicas das pinturas de paisagens holandesas.



Frans Post. Vista de Olinda, 1662



O Rio S. Francisco e o Forte Maurício, Frans Post, 1639

Em suas pinturas se tem acesso a informações sobre as plantas típicas, os costumes locais, animais, pessoas e aspectos topológicos que figuravam parte do Brasil da época. Porém, diferentemente da maioria dos artistas das expedições do século XIX, Post expõe em suas pinturas um rigor extremo no trato da composição e um risco firme, em que ficam quase imperceptíveis as sensações do artista em terras brasileiras. A imaginação está presente quando adapta a paisagem natural à técnica pictórica, quando, inclui, por exemplo, animais diversos junto aos negros e às vegetações locais no primeiro plano. Mas, ainda assim, a junção de vários elementos em um mesmo espaço era recorrente em sua época, pois a ideia primeira era coletar informações do lugar visitado.

Ao falar que as imagens produzidas pelos viajantes das primeiras décadas do século XIX brasileiro estão carregadas de impressões estou afirmando primeiramente que o olhar para a natureza não poderia estar destituído dos elementos culturais que compõem a socie-

14 NAXARA, Marcia Regina Capelari. *Cientificismo e sensibilidade romântica*. Brasília: Editora UNB, 2004, p.77.

dade na qual o indivíduo que a apreende vive. Ou seja, estaremos sempre interpretando a natureza de algum modo, estaremos sempre nos utilizando de alguma linguagem que faça tornar acessível o entendimento do mundo natural. O mais interessante nesses viajantes e nesse contexto é que o uso da arte para obter o conhecimento do mundo não busca se contrapor à ciência, provocando um embate dicotômico, mas, ao contrário, procura se unir a ela, uma vez que a experiência do ambiente natural só se fará possível através de uma totalidade resultante do equilíbrio entre o universo subjetivo e objetivo.

É importante assinalar que a produção artística brasileira durante as primeiras décadas dos oitocentos ainda mantinha elementos do estilo Barroco. De fato, até a chegada da Missão Francesa as pinturas geralmente se limitavam às imagens religiosas, marcadas pelo contraste entre o claro e o escuro, e às pinturas de retrato. Não se conhece grandes produções de paisagens durante o período anterior a 1816, até porque há pouca documentação existente e que seja segura sobre a produção artística dos artistas de então. Uma exceção é o pintor Leandro Joaquim, nascido no Rio de Janeiro, em 1738. Esse artista, além de pinturas sacras, fez diversas paisagens da cidade onde nasceu. No que diz respeito à natureza pouco podemos aproveitar das informações contidas na tela. Mesmo assim, somos capazes de perceber, por exemplo, que a pesca da baleia na Baía de Guanabara era uma prática comum no século XVIII, como é visto na seguinte imagem que data cerca de 1789.



Pesca à baleia, Leandro Joaquim, s/ data

Além de serem registros das características naturais das regiões percorridas, as pinturas de paisagens de muitos dos viajantes do século XIX são apreensões da natureza no que consiste em ser ela também o imaterial. O que poderia ser rígido na aparência é suavizado pela presença da subjetividade¹⁵ do autor nos desenhos, nas cores, nos pontos de vistas e no tratamento da composição. As impressões de encantamento ou de assombro sobre a natureza são então registradas pelo viajante, amenizando a possibilidade de uma percepção limitada à exatidão analítica. Assim, haveria uma preocupação em passar o conjunto de informações e sensações nos relatos de viagens, de modo que o leitor pudesse sentir, junto ao conhecimento dos objetos coletados a grandiosidade do ambiente explorado de uma maneira aprazível. Tal ideia está mais clara no pensamento do naturalista alemão Alexander von Humboldt. Em seu

¹⁵ Penso nesse contexto as subjetividades como as multiplicidades e a diversidade dos diferentes indivíduos, mas também como aquelas multiplicidades encontradas na natureza. As diferenças são necessárias na construção de um todo, fazendo da unidade algo orgânico e inquieto, onde a perfeição estaria na essência pulsante e não tanto na forma final e perfeita.

livro *Quadros da Natureza*, escrito na primeira metade do século XIX, Humboldt inovou os relatos de viagens, baseados puramente na ciência descritiva, ao introduzir um discurso estético que se mesclasse à escrita científica. “Para a concepção de paisagem, este enfoque compreensivo implica num empenho em destruir a imagem tradicional como dualidade observador/natureza para empreender a tarefa de subentender o homem no meio vital.”¹⁶



Rugendas, Serra do Ouro Branco na Província de Minas Gerais, s/ data.

Esta imagem nos apresenta a araucária (*Araucaria angustifolia*), uma espécie arbórea que ocorre na região Sul do Brasil e nos estados de São Paulo e no sul de Minas Gerais. Johann Moritz Rugendas, artista que compôs a expedição Langsdorff de 1821-24, pintou uma paisagem de Minas, mas percebemos que a araucária em especial tem grande destaque na composição por ocupar quase toda a parte central da tela e por prevalecer dentre as outras espécies representadas. Nesta pintura, o artista nos chama a atenção para essa árvore típica da região, no que seria o seu habitat natural, apesar de intitular a obra com o nome do lugar no qual a espécie cresce. Outras plantas estão aí representadas com bastante apuro e maestria, de tal forma que se torna claro e agradável compreender os aspectos de uma dada região por meio da pintura, que não deixa de ter a sua poesia.

As paisagens de Aimé-Adrien Taunay, que ocupa o lugar de Rugendas na mesma expedição em 1825, muitas vezes vão tomar a forma de manchas, em que a mata é figurada como diferentes tonalidades de verde entre um desenho mais gráfico de uma espécie vegetal e outra. Ou seja, a impressão faz parte da composição de uma paisagem e lhe dá forma.



Taunay, Cachoeira do Inferno, 1827

16 ALIATA, Fernando e SILVESTRI, Graciela. *A Paisagem como cifra de harmonia: relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico*. Curitiba: Editora UFPR, 2008, p.124.

Nesta aquarela a mata é representada enquanto manchas compostas de um verde suave, o que dá leveza à paisagem. A Cachoeira do Inferno (hoje Véu da noiva) foi pintada para que fosse registrada a bela queda d'água da Chapada dos Guimarães, no entanto o modo como ela foi figurada por Taunay nos transmite muito de sua personalidade, essencialmente livre e artística. O que chama a atenção é a liberdade que Taunay sentiu para pintar a mata ao modo que lhe coubesse, com pinceladas manchadas de cor feitas a sua maneira. Liberdade esta somente possível por ter ele se desprendido da ideia de que realidade é precisão, o que resultou na representação particular da vegetação a partir do embate do sujeito com o ambiente. O traço de Taunay impõe uma vitalidade às formas, isso porque seu desenho é mais solto e menos gráfico, mais audacioso e, mais do que qualquer coisa, personalizado. Assim, a apreensão funcional dessa paisagem transparece a presença do viajante na localidade, transparece a sua imersão por onde esteve, então, de forma fidedigna como era a paisagem de uma dada região.

Conclusão:

Deste modo, a minha intenção foi expor brevemente a diversidade de percepções que os seres humanos tem sobre a natureza, tendo a arte como um documento valioso de análise. Através dela podemos obter informações sobre a relação de um grupo ou de uma sociedade com o entorno natural, como o compreendiam e de que forma lidavam com ele. E a partir daí, mais uma vez pode-se constatar que o nosso entendimento sobre a natureza é, como diz o já citado Worster, “uma construção de nossas mentes” sobre um meio no qual muitas vezes esquecemos que estamos inseridos. Deste modo, a minha intenção foi expor brevemente a diversidade de percepções que os seres humanos tem sobre a natureza, tendo a arte como um documento valioso de análise. Através dela podemos obter informações sobre a relação de um grupo ou de uma sociedade com o entorno natural, como o compreendiam e de que forma lidavam com ele. E a partir daí, mais uma vez, pode-se constatar que o nosso entendimento sobre a natureza é, como disse o já citado Donald Worster, “uma construção de nossas mentes” sobre um meio no qual muitas vezes esquecemos que estamos inseridos. E exatamente por ser o meio biofísico constantemente interpretado por nós seres humanos, faz-se necessário, para uma adequada compreensão histórica, avaliar as diferentes esferas de uma mesma sociedade, para que assim possamos alcançar a relação desta com o meio. Isso porque, voltando ao argumento central deste artigo, pensar a natureza é pensar a interação do ser humano com o ambiente natural, sendo então as pinturas de paisagem ao mesmo tempo uma resultante e uma via de elaboração e de expressão dessa interação. Através da arte e da liberdade que ela traz consigo a mais íntima relação ser humano/natureza torna-se visível, por ser intermediada pela imaginação, essa que é uma dimensão grandiosa e que estrutura a nossa compreensão tão complexa e inquieta de mundo.

Recebido em 12 de dezembro de 2013, aprovado em 21 de março de 2014.