

Visões do Sublime: Humboldt e as paisagens de Turner e Constable

CARLOS FRANCISCO GERENCSEZ GERALDINO

Instituto Federal de São Paulo | Brasil
carlosgeraldino@gmail.com

ANDRÉ DE OLIVEIRA LEONARDO

Instituto Federal de São Paulo | Brasil
andreleonardo@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

Paisagem, Romantismo,
Humboldt, Turner,
Constable

RESUMO:

Este artigo propõe pontos de contato entre o conceito de paisagem de Alexander von Humboldt (1769-1859) e pinturas de paisagem produzidas durante o período romântico. Busca investigar as relações entre a ciência geográfica e a arte pictórica por meio da análise de dois quadros da mostra *Romantismo – A arte do entusiasmo*, ocorrida no Museu de Arte de São Paulo (MASP), entre 2010 e 2013. As pinturas selecionadas para o presente estudo são *A Catedral de Salisbury Vista do Jardim do Bispo* (1821-1822), de John Constable (1776-1837), e *O Castelo de Carnaevon* (1830-1835), de Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Esse exercício de leitura da paisagem pictórica busca contribuir para uma exemplificação da concepção de ciência geográfica de Humboldt.

SUBLIME'S VISIONS: HUMBOLDT AND THE LANDSCAPES OF TURNER AND CONSTABLE

ABSTRACT:

This article proposes points of contact between the landscape concept of Alexander von Humboldt (1769-1859) and landscape paintings produced during the romantic period. It seeks to investigate the relations between geographic science and pictorial art through the analysis of two paintings of the exhibition "Romanticism - The Art of Enthusiasm", held at the São Paulo Art Museum (MASP) between 2010 and 2013. The paintings selected for this study are *The Salisbury Cathedral View of the Bishop's Garden* (1821-1822), of John Constable (1776-1837), and *Castle Carnaevon* (1830-1835), of Joseph Mallord William Turner (1775 -1851). This exercise of reading the pictorial landscape seeks to contribute to an exemplification of Humboldt's conception of geographic science.

KEYWORDS:

Landscape,
Romanticism,
Humboldt, Turner,
Constable.

LAS VISIONES DEL SUBLIME: HUMBOLDT Y LOS PAISAJES DE TURNER Y CONSTABLE

PALABRAS CLAVE:
Paisaje, Romanticismo,
Humboldt, Turner,
Constable.

RESUMEN:
En este artículo se propone puntos de contacto entre el concepto de paisaje de Alexander von Humboldt (1769-1859) y pinturas de paisajes producidas durante el período romántico. Investiga la relación entre la ciencia geográfica y el arte pictórico mediante el análisis de dos cuadros de la muestra *Romanticismo - El arte de la entusiasmo*, que ocurrió en São Paulo Museo de Arte (MASP), entre 2010 y 2013. Las pinturas seleccionadas para este estudio es *La catedral de Salisbury Vista del Jardín del Obispo* (1821-1822), de John Constable (1776-1837), y *El castillo de Carnaevon* (1830-1835), Joseph Mallord William Turner (1775 -1851). Este ejercicio de la lectura del paisaje pictórico busca contribuir a una ejemplificación de la noción de la ciencia geográfica de Humboldt.

INTRODUÇÃO

Surgido na Europa, o Romantismo influenciou as artes, a literatura e a filosofia produzidas ao longo da primeira metade do século XIX. O movimento também representou um modelo alternativo para a produção do conhecimento, dotado de novas perspectivas para a natureza e para a própria humanidade. As formulações do Romantismo alemão são de fundamental importância no surgimento da Geografia moderna, pois influenciaram as ideias de Alexander von Humboldt (1769-1859), um dos sistematizadores da ciência geográfica. Para Humboldt, não havia incompatibilidade entre o método experimental e a visão sublime da natureza. O naturalista alemão propunha uma integração entre o lado racional e o lado sensível do ser humano para uma apreensão total da paisagem. Como defensor da ideia de unidade, Humboldt acreditava que os elementos naturais estavam conectados. A paisagem, conceito central em suas formulações, permitiria tal análise de conjunto. Nesse sentido,

A natureza-paisagem é o todo, que mediado pela estética, compreendida como uma totalidade viva e organizada, formada a partir das conexões, permite a constituição do todo, onde a observação e a contemplação teórica convertem o espetáculo estético em conhecimento científico. (VITTE; SILVEIRA, 2010a, p.77-78)

Nesse sentido, Humboldt não desvinculava de seus estudos a questão estética. Além de fazer análises da paisagem, ele também a representava artisticamente. A pintura seria capaz de integrar os elementos significativos da paisagem num todo. E tal como afirma Ferraz:

Humboldt além de teorizar sobre o conceito de paisagem produzia pinturas de paisagem e esboços que influenciaram outros pintores de paisagem, no seu entender os quadros de paisagem não poderiam representar elementos da natureza de forma fracionados sendo estes

quadros um conjunto que permite a conexão de impressões e emoções sobre o todo. (2014, p.15)

Assim, se a paisagem é uma tentativa de apreensão da totalidade da natureza, a pintura de paisagem é um registro da expressão do artista/naturalista acerca dessa totalidade, registro esse que leva em conta a intuição e a estética na apreciação da natureza. Simultaneamente, a paisagem pictórica poderia ser útil para estudos posteriores sobre as localidades retratadas. Seria possível encontrar pontos de contato entre as ideias de Humboldt a respeito de paisagem, surgidas no contexto do Romantismo, e pinturas de paisagem produzidas durante o período romântico? Este artigo busca dar uma resposta a essa questão ao investigar as relações entre a ciência geográfica e a arte pictórica, por meio da análise de dois quadros da mostra *Romantismo – A arte do entusiasmo*, ocorrida no Museu de Arte de São Paulo (MASP) entre 2010 e 2013. As pinturas da exposição selecionadas para o presente estudo são: *A Catedral de Salisbury Vista do Jardim do Bispo* (1821-1822), de John Constable (1776-1837) e *O Castelo de Carnaeon* (1830-1835), de Joseph Mallord William Turner (1775-1851). A escolha de dois nomes do romantismo britânico e não do alemão deve-se tanto pela representatividade de ambos dentro dos limites do acervo da exposição em foco, quanto para bem demonstrar a expansão supranacional dos ideais do romantismo humboldtiano na Europa da época.

É bem sabido que para os românticos se encontra-se na natureza uma totalidade que permite a comunhão com o infinito e com o princípio das coisas e, por isso, tal entendimento se relaciona ao conceito de *sublime*, a partir do qual a pintura de paisagem se tornou o meio definitivo para a projeção dos sentimentos do artista. Temos, então, no Romantismo, dois sentidos para a pintura de paisagem: 1. pautada pela ideia de sublime, ela serve como meio de expressão dos sentimentos do artista; 2. ao mesmo tempo, a paisagem pictórica se configura como fonte de conhecimento para o que viria a se tornar a ciência geográfica. No debruçar analítico sobre as pinturas selecionadas que aqui se segue encontram-se ambos os sentidos esboçados de pintura de paisagem.

Surgimento e Características do Movimento Romântico

O Romantismo foi um movimento artístico, literário e filosófico surgido na Europa. Encontrou seu momento de maior destaque entre os anos de 1800 e 1850, apossando-se de diversas nações, e perdurou durante grande parte do século XIX. O termo “romântico” remete aos “romances”, histórias de aventuras medievais bastante em voga nas últimas décadas do século XVIII, época em que surge o Romantismo. Uma característica marcante do movimento romântico foi a procura por novas e intensas emoções, baseadas em experiências reais ou imaginárias. Tal busca era uma reação contra a ordem social estabelecida ou quaisquer outros valores consagrados. Então, que valores motivariam tamanha reação por parte dos românticos? Precedeu-se ao Romantismo um movimento filosófico denominado Iluminismo ou Século das Luzes, responsável pelo questionamento à ordem vigente, sobretudo em relação à Igreja e ao Estado, pela valorização da razão. Já o Romantismo oferecia aos que buscavam uma nova ordem “encontrar liberação em uma ânsia de experiência emocional” (JANSON, 1996, p.309).

Assim, tanto o Romantismo quanto o Iluminismo apresentavam uma alternativa aos indivíduos em desacordo com a visão de mundo corrente. Enquanto o Século das Luzes e sua racionalidade universal proporcionavam a generalização e o comum, o Romantismo, por sua vez, entregava o excepcional. Ambos os movimentos pregavam uma “volta à natureza”, cada qual à sua maneira. O Iluminismo via a natureza como “origem primeira da razão”. Já para o Romantismo, na natureza, sublime, pitoresca e em eterna mutação, encontrava-se a solução definitiva para o mal: caso o ser humano se comportasse “naturalmente”, dando rédea solta às suas tendências, sua felicidade seria perfeita. Havia uma tendência a aceitar a substituição da razão única pela vida em geral, estabelecendo um circuito comum entre a natureza das coisas e a natureza humana: a natureza constitui um tema de predileção romântica. (JANSON, 1989; GOMES, 2011)

Em sua busca por novas emoções, sem receio em abraçar o exótico e o distante, os românticos buscaram constantemente analogias na história e inspiração em ideais do passado. Elementos de arte e narrativa de épocas precedentes foram resgatados; diversas culturas mereceram revisitação: “Os gostos que então surgiram pelas culturas antigas e exóticas – medieval, oriental, nórdica, oculta e assim por diante – são quintessencialmente românticos”. (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2015, p.125)

Os românticos prezavam pela livre manifestação da individualidade, de sentimentos e emoções próprios de cada indivíduo. O individualismo é um desafio e um protesto contra a despersonalização inerente ao processo da civilização: “[Até a época do romantismo] nunca o antagonismo se sentira fluir do caráter individual da pessoa em conflito com a realidade coletiva” (HAUSER, 1998, p.709). O espírito dos autores ligados ao movimento romântico fez surgir características individuais específicas e variadas ao longo de sua vida: a cada obra, estes se apresentam de forma diferente. Ao mesmo tempo, cada nação desenvolveu o movimento romântico com particularidades específicas (SPRINGER; VITTE, 2014).

Dá ser um lugar-comum dizer, como lembrou Gomes (2011), que há tantos romantismos quanto românticos. O Romantismo alemão, por exemplo, tem suas origens no *Sturm und Drang*, que se manifesta a partir de 1770. Esse movimento literário negava a especulação e a produção analítica como reveladora dos sentidos e propósitos da existência, valorizando a sensibilidade. (SILVEIRA, 2012)

Concebia-se gênio artístico como um portador de saberes misteriosos, livre das limitações impostas pela razão. Tal concepção culminou num gosto pela imagem do belo, que fez da estética uma disciplina fundamental (HAUSER, 1998). O elemento estético desempenhará importante papel na filosofia e na ciência da época, influenciando as concepções de Alexander von Humboldt, como adiante veremos.

O Romantismo e a Concepção de Humboldt Acerca da Paisagem

O Romantismo alemão se opunha à ideia de separação entre cultura e natureza. Os defensores dessa cisão entendiam que o ser humano, em sua atividade de conhecimento, cria o mundo da cultura, que opera com conceitos e é distinto da natureza, da realidade em si mesma. Os filósofos e artistas românticos alemães buscaram

caminhos pelos quais humanos e natureza pudessem se reconciliar, e julgaram havê-los encontrado nas artes, afinal:

Não pode realizar-se plenamente o homem ou a sociedade pelas vias únicas da razão ou dos sentidos, enquanto pensa abstratamente e de forma distante, esquece do sentimento que acompanha a necessidade mesmo de existir e não simplesmente pensar; por outro lado, enquanto simplesmente existe, sente e realiza, não manifesta o que o diferencia de tudo o mais, não passa de uma besta, um elemento da natureza como qualquer outro. A arte, nesse rumo, será a forma mais elevada de reunir o que em nosso desenvolvimento se separou. (VITTE; SILVEIRA; SPRINGER, 2009, p.231)

É então por meio da beleza e do sentimento estético ou da imaginação e da sensibilidade que as artes promoveriam o reencontro do humano e da natureza.

As concepções do naturalista alemão Alexander von Humboldt foram influenciadas por pensadores notórios pela contestação ao primado do racionalismo científico e ligados ao Romantismo alemão. (GOMES, 2011)

Além de se destacar pela precisão e pela observação em campo, Humboldt absorveu ideias ligadas à estética e à sensibilidade romântica, já presentes em diversos campos do saber científico:

A sensibilidade passou a guiar os trabalhos científicos no campo da psicologia, da medicina, da história natural e da geografia física; interferindo nas metodologias de pesquisa, nas epistemologias e nas estratégias de uso das técnicas e experimentos. [...] A união entre a sensibilidade e a ciência gerou a concepção de uma visão estética da natureza, que guiou a construção de uma interpretação geográfica da superfície da Terra. Há, assim, uma relação estreita entre as ciências naturais e o romantismo, marcada por uma forte introspecção, reflexão e pela sensibilidade, cimentada pela forte relação entre arte, natureza e ciência. (VITTE; SPRINGER, 2011, p.5-6)

Atribui-se a Humboldt a fundação de uma ciência capaz de compreender a dimensão artística na construção do conhecimento. Segundo os românticos que o inspiraram, o conhecimento se vincula à obra de arte na medida em que o poder criativo da imaginação perfaz um caminho distinto de exposição da natureza, uma vez que, para a arte, os limites e as regras impostas pela razão não se aplicam. Humboldt pensará a valorização da forma e da representação artística como o modo mais elevado de se legitimar a síntese da natureza que propõe (VITTE; SILVEIRA; SPRINGER, 2009).

Como observou Hauser (1998), à luz da estética, o Romantismo alemão transferiu a estrutura harmoniosa da obra de arte a todo o universo. Os trabalhos de Goethe¹ e, posteriormente, os de Humboldt influenciaram a concepção de que existe uma harmonia na ordem natural. Levando em conta as chamadas singularidades, a natureza se manifesta diferenciada na superfície terrestre em função de como ocorre a integração entre os seus elementos (VITTE, 2007). Goethe defende um confluir entre a análise

¹ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) viveu no período dos Sacro Império Romano-Germânico, tornando-se figura central do Romantismo ao exercer forte influência na Europa da época nos campos das ciências e da literatura.

científica e as diferentes formas de manifestação artística, entre objetivo e subjetivo. A linguagem do artista permite superar a mera ligação causal entre os elementos e estabelecer uma síntese, a unificação de uma realidade complexa e fluída, através da forma (VITTE; SILVEIRA, 2010b).

Com o intuito de desvendar a “unidade da realidade”, Goethe propôs um método denominado morfologia comparada, que esclareceria as relações entre os elementos abordados tanto pela ciência quanto pela estética. E, como apontam Vitte e Silveira, “através da comparação dos elementos, de suas estruturas percebidas por um olhar científico-artístico, almejava-se o esclarecimento das ligações, das relações estabelecidas entre os diferentes componentes percebidos e a totalidade de que era representação da paisagem” (2010b, p.10). Assim, para Goethe, a paisagem é o ponto primordial de reagrupamento das partes, o elemento integrador de uma dinâmica maior do que a proposta pela ciência de então.

Em suas análises, Humboldt se preocupa com uma integração entre a história humana e a história natural. Essa visão ecoa a comunhão entre subjetivo e objetivo vislumbrada por Goethe; neste caso, a análise integradora dirá respeito ao contato entre a vida do ser humano e o mundo natural. Em uma dada paisagem, interessará saber se fatores humanos determinam as formas naturais ou se, ao contrário, as condições naturais afetam a vida de um povo. Ao dirigir seu olhar para os elementos da natureza, Humboldt, assim como Goethe, busca o princípio primeiro e unificador de toda a vida, a gênese estrutural que permite uma unidade em tudo o que se apresenta como variado e multiforme (VITTE; SILVEIRA, 2010b).

O conceito de unidade permitirá não somente a consideração dos elementos da natureza em plena relação, mas também a do papel criativo do homem na própria construção destes elementos e, sobretudo, na sua representação. Nesse sentido, a paisagem compreende em harmonia o que se dá a ver e a imaginação que completa e ajuda a criar a cena contemplada (VITTE; SILVEIRA, 2010c). Humboldt valoriza a paisagem enquanto cena, ou seja, enquanto momento de uma natureza sempre em movimento. Assim, “a paisagem surge para a Geografia Física humboldtiana como a possibilidade de encerrar na representação estática da forma uma compreensão da natureza em sua condição fugidia e dinâmica” (VITTE; SILVEIRA, 2010b, p.11).

Considerando a função da intuição e da estética na apreciação da natureza, esta representação não se limita a uma mera descrição analítica. Busca-se uma síntese, a reunião das diferentes formas naturais. A ideia de paisagem, assim transformada em obra pictórica, servirá a estudos e análises dentro da Geografia, tornando-se um dos elementos principais desta ciência. Ao capturar simultaneamente real e representação, confere-se à paisagem:

[...] um caráter único dentro das investigações geográficas permitindo a realização de uma leitura única do mundo, tanto do passado como atual. Única, não no âmbito quantitativa e limitada. Muito pelo contrário, única pois permite que a cada tempo, a cada olhar seja feita uma interpretação, diferente, mais profunda e ampla. Ou seja, é possível estudar a mesma paisagem diferentes vezes sem esgotar a possibilidade de compreensão desta (CENE, 2014, p.41-42).

A representação pictórica possibilitará análises sobre as mais variadas paisagens. A cena capturada na pintura não desvanecerá com o tempo, como poderia ocorrer com a

paisagem na natureza. E a subjetividade intrínseca à tentativa de interpretação pressupõe inúmeras potenciais leituras acerca dessa paisagem. Desse modo, a pintura de paisagem se configura como um rico instrumento de análise geográfica. A seguir, buscaremos estabelecer uma relação entre duas acepções de paisagem, a saber: o uso do termo na geografia e sua abordagem enquanto gênero artístico.

Paisagem: Conceito Geográfico e Gênero Artístico

O conceito de paisagem em arte se desenvolveu no Renascimento, movimento surgido no século XIV na Itália. O olhar dos pintores, até então voltado à religiosidade, passou a contemplar outros elementos, como a natureza. Ao mesmo tempo, novas técnicas auxiliaram os artistas que buscavam representações mais próximas da realidade (CENE; VITTE, 2013). Por meio da perspectiva, Filippo Brunelleschi (1377-1446), pioneiro da arquitetura renascentista, mostrou como trabalhar obras de arte as leis matemáticas pelas quais os objetos parecem diminuir de tamanho à medida que se afastam de nós (GOMBRICH, 2009). A perspectiva organizou os elementos da paisagem, apartando-os e aproximando-os (FERRAZ, 2013).

A Holanda tem destaque na consolidação da paisagem pictórica, como se verifica nas obras de Jan van Eyck (1390-1441). A perspectiva atmosférica ofereceu ao observador a noção de profundidade e amplitude da cena. O espaço é associado a um jogo de cores; o artista pode abordar uma cena por meio de vários feixes de visão, definindo, assim, um horizonte (VITTE, 2007). Van Eyck também inventou a pintura a óleo², que permite maior precisão e minúcia.

A partir do século XVIII, com a maior liberdade artística para a escolha de temas, a paisagem passou a dominar as pinturas. O termo “paisagem” ganha nova definição, segundo a qual a arte deve comunicar subjetividade. Em vista disso, a motivação do pintor de paisagem também se transforma – representar a natureza de modo detalhado não era o bastante:

A nova definição do gênero “paisagem”, que surge com os românticos, assentava-se por sua vez na recém-cunhada noção de singularidade do sujeito, típica do século das luzes mas que já vinha se afirmando desde o século XVII. Tal singularidade tornava cada vez menos convincente a representação de valores coletivos através, por exemplo, da pintura de história, impondo à arte a tarefa de comunicar essa subjetividade inefável, ou apenas intuída. Como consequência, no século XVIII a teoria da arte volta-se em primeiro lugar para a questão do efeito da obra sobre o observador, fazendo da arte o meio para controlar/manipular as emoções do público. Não mais a imitação da natureza, mas a transmissão certa de uma determinada disposição (*Stimmung*) passa a ser o objetivo do artista (MATTOS, 2008, p.12-13).

² Durante a Idade Média, os pintores preparavam as cores a partir de um método chamado têmpera: o líquido utilizado na obtenção de pigmentos para pintura era obtido de um ovo. Seu inconveniente era a secagem rápida, que impossibilitava ao artista realizar transições suaves em que as tonalidades cromáticas se transformassem gradualmente de umas para outras. Usando óleo em vez de ovo, tornava-se possível trabalhar muito mais devagar e com maior exatidão (GOMBRICH, 2009).

No século XIX, como continuidade a esse entendimento sobre a obra de arte, a paisagem é associada a novas concepções da natureza e à ideia do sublime adotada pelo Romantismo. Estes ideais influenciaram a conceptualização do conceito de paisagem por Humboldt, que foi fundamental para a sistematização da geografia (FERRAZ, 2013).

Humboldt adotou um modelo de pintura de paisagem de raiz clássica, por intermédio de Goethe. Estehavia exercitado essa concepção pictórica na Itália, sob a orientação do artista alemão Jakob Philipp Hackert (1737-1807). Humboldt transformou procedimentos descritos por Hackert em instrumento de pesquisa sobre a fisionomia da terra (MATTOS, 2004).

E dentre os pontos de tangência entre a tarefa do pintor de paisagem definidapor Hackert e passagens de *Quadros da Natureza*, temos as ideias acerca do componente vegetal enquanto elemento da paisagem. São considerações quanto à impressão causada pela vista da vegetação e à classificação morfológica das espécies vegetais, ou seja, exposições de ordem sensível e de ordem racional:

Humboldt parece adotar a ideia de Hackert sobre a importância da vegetação para a formação da impressão geral apresentada pela natureza aos sentidos. [...] Humboldt também adota a ideia de uma classificação morfológica do mundo vegetal, considerando a tendência espontânea do artista em fazer tal classificação, como um indício importante de seu talento: “O pintor (e exatamente o fino sentimento de natureza do artista entra em jogo aqui) diferencia no pano de fundo uma paisagem de pinheiros ou de palmeiras, de uma com arbustos, porém não esses de outras florestas de folhas” (MATTOS, 2004, p.160).

Além da vegetação, Humboldt enfatiza em seus trabalhos outros aspectos físicos, como topografia, solo e clima. Para alcançar maior precisão em um trabalho científico, além do apuro na realização de medidas e observações, propunha-se também a utilização de pinturas como fonte de pesquisa. Os pintores que acompanhavam os naturalistas em suas viagens tinham a missão de retratar os lugares visitados. Esse trabalho envolvendo de maneira concomitante arte e ciência era tido como basilar para um entendimento total desses locais (VITTE; CENE, 2012).

Humboldt não toma a pintura da paisagem como puramente imitativa: ela é fruto de uma contemplação profunda da natureza e da transformação que se opera no pensamento. A paisagem deve considerar o elemento subjetivo e, através da pintura, o ser humano participa de sua constituição: “A medida artística coloca o homem, sua imaginação, à atividade do espírito, no processo de construção da paisagem” (VITTE; SILVEIRA, 2010c, p.190). A pintura de paisagem foi adotada por Humboldt como fonte de conhecimento científico. Como este gênero pictórico não surgiu durante o Romantismo, a consolidação do conceito geográfico de paisagem deve considerar, além dos preceitos de Humboldt, o desenvolvimento histórico das técnicas utilizadas na pintura:

O processo que permitiu o desenvolvimento das técnicas de pintura de paisagem, bem como os pressupostos teóricos que se desenrolaram através dos trabalhos realizados por Humboldt, fizeram da paisagem uma centralidade nos estudos geográficos, sejam eles de criação de símbolos, na apropriação de um lugar, na construção de uma história, ou para os estudos *aposteriori* das observações científicas realizadas durante a viagem de um naturalista. (CENE, 2014, p.21)

Podemos interpretar a paisagem como uma tentativa de apreensão da natureza em sua totalidade, inter-relacionando razão e sensibilidade. A paisagem pictórica, por sua vez, é o registro da expressão do artista/naturalista sobre essa totalidade. Considerando sua evolução histórica, temos no Romantismo o ápice da valorização da pintura de paisagem enquanto fonte de conhecimento e comunicadora da subjetividade artística.

Paisagem Pictórica e Paisagem Geográfica: Análise da Exposição Romantismo: A Arte do Entusiasmo

A exposição *Romantismo: A arte do entusiasmo* esteve em cartaz no Museu de Arte de São Paulo (MASP) entre 5 de fevereiro de 2010 e 13 de outubro de 2013, com curadoria de Teixeira Coelho e curadoria adjunta de Denis Molino. A mostra foi composta por obras do acervo do próprio MASP, agrupadas conforme os seguintes temas: Natureza; Paisagem urbana; Interiores; O instante; O corpo; Estados de espírito; Exotismos; Visões, Imaginários; Novos romantismos (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2015).

O ponto central da mostra é que a sensibilidade pregada pelo Romantismo possui um momento específico durante o qual se manifeste. Ainda que a historiografia considere que tenha havido um período romântico, com nascimento e fim, entende-se o Romantismo também como “uma estrutura profunda do imaginário humano tal como ele foi-se formando na civilização que se constituiu no ocidente” (COELHO, 2010, p.12-13). Por isso, a mostra *Romantismo: A arte do entusiasmo* engloba também quadros de outras épocas, nos quais seria possível identificar um “espírito romântico”, definido como algo que está mais afastado da vida rotineira (COELHO, 2010).

O tema Natureza teve grande relevância na mostra, com 19 das 79 telas expostas, refletindo a importância conferida a esse mote pelos românticos: “O primeiro grande tema do Romantismo na arte é [...] a natureza, por expressar totalidade e tender à perfeição, por facilitar a comunhão com o infinito e o princípio das coisas” (COELHO, 2010, p.36). A natureza, representada pelo gênero pictórico de paisagem, foi fundamental na arte romântica.

Ainda que nem todas as obras de *Romantismo: A arte do entusiasmo* tenham sido produzidas durante o período romântico, os artistas cujos quadros selecionamos para análise neste artigo são classificados como românticos. Tal escolha se justifica pelo fato de tomarmos como base teórica em nosso estudo uma ideia de paisagem embasada pelo Romantismo alemão. Apresentamos, a seguir, nossa análise de duas dessas pinturas, na qual buscaremos elementos que denotem a relação de cada uma delas com características românticas que remetam à concepção de paisagem.

A Catedral de Salisbury Vista Do Jardim do Bispo, de John Constable

Figura 1 – A Catedral de Salisbury Vista do Jardim do Bispo, 1821-1822. Constable, John.



Fonte: Óleo sobre tela, 89x114 cm, Museu de Arte de São Paulo \ "Assis Chateaubriand\ " MASP | São Paulo – Brasil. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/view/7739>. Acessado em: 14 de abril de 2015.

Este quadro (Figura 1) apresenta a vista sudoeste da Catedral de Salisbury, uma das igrejas medievais mais famosas da Inglaterra. O templo é envolvido por um jardim, composto por elementos naturais que dominam a cena. Identificam-se árvores de grande altura e espessa folhagem, bem como uma área vasta – ou que assim aparenta ser devido à perspectiva – coberta por grama. Há também um lago possivelmente artificial, junto ao qual se encontram algumas vacas. Ao fundo, tem-se a catedral, duas das árvores do jardim como que lhe servindo de moldura. Trata-se de uma edificação imponente, de linhas retas, onde se sobressai uma elevada torre, muito mais alta que o conjunto arquitetônico do templo. O quadro não objetiva trazer uma representação completamente realística da vista apresentada, como aconteceria numa pintura de estilo mais clássico; ainda assim, podemos ter um vislumbre de elementos da arquitetura da igreja, como o formato das janelas, os diversos ornamentos e elementos decorativos externos etc. A catedral compõe um todo harmonioso com o jardim e até mesmo com as nuvens imediatamente acima dela, que parecem formar outro teto para a edificação. O artista deve ter observado essa formação no céu sobre a igreja em algum momento e a representou em seu quadro. Familiarizado com o conhecimento meteorológico da época, Constable realizou, ao longo de sua carreira artística, um trabalho intensivo abordando nuvens e céus:

Ele estava interessado na formação de nuvens e na teoria corrente sobre chuvas. Esse interesse era importante para ele em sua busca para tornar seus céus dinâmicos, de modo que o tempo por ele retratado era condutor para o aparecimento das nuvens pintadas e vice-versa. Ele também queria harmonizar os céus com suas paisagens e criar um frescor do olhar e um vento consistente que combinava com o céu (THORNES, 1999, p.80, tradução nossa)³.

Ou seja, havia uma preocupação de Constable com a harmonia entre o céu e a paisagem retratada. O artista fazia questão de que tal concordância parecesse verossímil; isso possibilitou a representação de efeitos atmosféricos únicos em seus quadros.

Em meio à grandiosidade da natureza e da própria catedral, é necessária uma observação mais atenta para identificar os elementos humanos presentes no quadro. À esquerda do observador, junto a um pórtico, encontram-se uma mulher e um homem. Este último é John Fisher, o bispo de Salisbury, que parece apontar com a bengala a “sua” igreja. A mulher que o acompanha é sua esposa. Mais adiante, num caminho de terra batida para além do pórtico, portando um guarda-sol, está uma das filhas do bispo (MARQUES, 1998).

A representação de figuras humanas diminutas em relação a elementos da natureza e em posição de contemplação é recorrente na pintura de paisagem do Romantismo: a diferença de escala reforça que “[...] o sublime é o arrebatador” (COELHO, 2010, p. 64). Nesta tela, outro elemento que conduz ao encantamento é a cultura, representada pela catedral. Diante do quadro, o observador se coloca no mesmo lugar do casal que observa, “na fronteira entre dois mundos” e, tal como o bispo e sua esposa, “deslumbra-se” (COELHO, 2010, p.46).

Quanto ao sentimento de grandiosidade diante da vista do elemento natural, podemos recorrer às palavras do próprio Humboldt a esse respeito:

Muitas vezes, a impressão que nos causa a vista da natureza, deve-se menos ao próprio caráter da região do que ao dia em que nos aparecem as montanhas e as planuras aclaradas pelo azul transparente dos céus, ou velados pelas nuvens que flutuam perto da terra. Do mesmo modo as descrições da natureza impressionam-nos tanto mais vivamente, quanto mais em harmonia com a nossa sensibilidade; porque o mundo físico reflete no íntimo do nosso ser em toda a sua verdade (HUMBOLDT, 1952, p.211).

Trata-se de uma formulação de embasamento romântico, similar ao que expressa o estado de contemplação do elemento humano na tela em questão. Tal sensação de deslumbramento não descarta uma análise científica da natureza.

Neste quadro, a natureza se faz representar pelo jardim do Bispo. Os elementos naturais em um jardim não surgem de forma espontânea: eles ali se encontram com o objetivo de criar um ambiente que visa a simular o meio natural, a partir de uma seleção

³ “He was interested in the formation of clouds and the current theory of rain. This interest was important to him in his quest to make his skies dynamic, so that the weather he portrayed was conducive to the appearance of the painted clouds and vice versa. He also wanted to harmonise his skies with his landscapes and create a freshness of look and a consistent wind that matched the sky.”

que leva em conta critérios estéticos. Segundo Janson (1989), os criadores do “jardim à inglesa”, surgido no período romântico, tinham como intento compor uma paisagem na qual se refletissem os mesmos sentimentos ecoados pela pintura e pela poesia. O jardim inglês se caracteriza pelo “estado livre” (COELHO, 2010), em oposição ao clássico modelo francês, convencional e geométrico. Para os arquitetos românticos ingleses, o jardim francês não era natural, representando um “atentado contra a razão”. Cuidadosamente planejado para fugir do artificial – com caminhos serpenteados, arbustos e árvores irregularmente dispostos, pequenos lagos e ribeiros em vez de tanques e canais de traçado geométrico –, o jardim “racional” inglês deveria ser tão rico em variedade e surpresas como a própria natureza (JANSON, 1989). As inovações do “jardim à inglesa” o tornam

[...] uma obra de arte disfarçada, em que os limites entre o natural e o artificial se confundem, criando um importante precedente para os estilos revivalistas. No fundo, o “jardim à inglesa” está para a Natureza como a ruína artificial está para a autêntica, como a imitação está para o verdadeiro canto popular, ou como o edifício neoclássico ou neogótico está para o seu modelo antigo ou medieval. Quando a moda se estendeu ao outro lado do Canal [da Mancha], não foi apenas saudada pela sua concepção inédita dos jardins, mas como um veículo da emoção romântica (JANSON, 1989, p.576).

Observamos, portanto, que a concepção original de jardim idealizada pela arquitetura inglesa se relaciona a um contexto tipicamente romântico, expresso no apelo a estilos revivalistas e no conseqüente despertar de novas e antigas emoções.

O jardim inglês se pauta numa união entre razão e sentimento: sua concepção se pauta por um planejamento criterioso e, ao mesmo tempo, visa a despertar o deslumbramento das pessoas que o contemplem. Recria-se a natureza de forma racional, e essa representação deve se aproximar do sublime.

Essa reaproximação entre o racional e o sensível remete às concepções humboldtianas a respeito da paisagem. Essas ideias adotam o elemento estético como forma de apreender a paisagem em sua totalidade, conceito originário do Romantismo alemão: “A paisagem em Humboldt, nessa perspectiva estética, apresenta uma aproximação entre razão e sensibilidade, que também estão em consonância com as ideias de Goethe, mas sobretudo com as de Schiller e Schelling” (VITTE; SILVEIRA, 2010b, p.189). Desse modo, pode-se admitir que o jardim inglês se relaciona também a um contexto romântico da noção de paisagem.

As telas de Constable transmitem o chamado “gênio do lugar”, ou *genius loci* (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2015). Os romanos antigos acreditavam que um espírito do lugar (*genius* – espírito; *loci* – lugar) “dava vida às pessoas e aos lugares, determinando seu caráter e essência” (NORBERG-SCHULZ, 1980, p.18 apud BARROS, 2005, p.65). Modernamente, essa ideia de “espírito” indica a identidade ou o caráter significativo desse lugar que o torna um habitat seguro e amigável psicologicamente. Segundo Norberg-Schulz (1980, p.23 apud ROMERO, 2003, p.33), “quando o ambiente é significativo o homem sente-se ‘em casa’”.

Constable necessitava se sentir afeiçoado a uma paisagem para conseguir retratá-la. O exemplo mais notável é a paisagem rural do condado de Suffolk, onde crescera:

Para poder pintar uma paisagem de forma a causar impacto sobre outras pessoas, Constable necessitava ter profundos laços com a região. Os quadros que retratam paisagens de Suffolk, onde nasceu, são como transcrições de suas antigas memórias. *The White Horse*, *The Hay Wain*, *Stratford Mill*, *The Lock* são pinturas que revelam seu encantamento por frente às margens do Rio Stour, por onde o trigo que vinha dos moinhos de seu pai era transportado para chegar a Londres (MARQUES, 1998, p.198).

Os lugares da infância e da adolescência marcaram a obra de Constable, mas nitidamente a Catedral de Salisbury e seu entorno também representavam muito para o pintor. Em diversas ocasiões, o artista esteve em Salisbury para visitar o bispo, um amigo cujo patrocínio foi fundamental ao longo de sua carreira (BARKER, 2004). As muitas telas que retratam a catedral se originam dessas viagens. Essa recorrência de temas permite a Constable captar de forma tão contundente o “espírito” dos lugares de sua predileção.

Ainda sobre a temática das obras de Constable, podemos dizer que a “afinidade eletiva” deste artista se encontrava nos lugares com os quais ele possuía forte ligação. O conceito de afinidade eletiva é característico do Romantismo. Tal ideia se relaciona ao estilo que o artista professa em suas obras, tanto em relação ao objeto retratado quanto à época esquecida que se busca revitalizar: “ele [o artista] deve procurar algum período do passado ao qual se sinte ligado por ‘afinidade eletiva’” (JANSON, 1996, p.309).

A ideia romântica de afinidade eletiva também foi associada ao conceito de paisagem desenvolvido nessa época, remetendo à questão estética tão cara aos filósofos alemães:

As paisagens representariam as várias possibilidades do maravilhoso e representando a síntese das conexões entre a natureza e a cultura. Dentro deste contexto, a forma adquiriu o status de perfeição na estética romântica e a sua existência ocorreria em função de uma afinidade eletiva entre a natureza e a cultura, permitindo, assim, definir as paisagens e atribuir-lhe uma identidade (VITTE, 2007, p.74).

Desse modo, o ato de conferir identidade a uma determinada paisagem se dá a partir de uma afinidade do observador com os elementos naturais e também culturais que a compõem e remetem ao sublime.

Em suas telas, Constable almejava somente “ser fiel à própria visão”, sem a intenção de “chocar ninguém com inovações audaciosas” (GOMBRICH, 2009, p.495). Podemos assumir que o pintor aspirava transmitir sua identificação pessoal com as paisagens que retratava. O deslumbramento despertado por elementos naturais e também culturais da paisagem ilustram o pertencimento do sujeito em relação ao local. Em *A Catedral de Salisbury Vista do Jardim do Bispo*, o artista tenciona comunicar a sensação de acolhimento e familiaridade daquele local. Para tanto, vale-se de elementos ligados à racionalidade (a composição do céu, por exemplo) ou à sensibilidade (as pessoas em estado de contemplação). Também estão presentes elementos que consideram ambos os aspectos, como o jardim inglês, representação da natureza. Com efeito, deparamo-nos com concepções tipicamente românticas.

O Castelo De Carnaevon, De Joseph Mallord William Turner

Figura 2 – O castelo de Carnaevon, 1830-1835. Turner, William (Joseph Mallord William Turner).



Fonte: Óleo sobre tela, 96x140 cm, Museu de Arte de São Paulo \ "Assis Chateaubriand\ " MASP | São Paulo – Brasil. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/8496>. Acessado em: 14 de abril de 2015.

Este quadro (Figura 2) apresenta uma vista do castelo homônimo, localizado na região norte do País de Gales. Nada chama mais atenção, num primeiro momento, que a variedade de cores utilizada para a composição da tela. No céu, identificam-se diversos tons de azul, amarelo, rosa e cinza, esta última cor mais pronunciada à esquerda, como o prenúncio de uma tempestade (FINBERG, 1952).

Essa profusão de cores revela a atenção de Turner com os efeitos de luz em suas obras. Na parte inferior esquerda do quadro, observamos reflexos das diversas cores que avistamos no céu: é o que nos revela que ali se encontra um rio. Uma vez identificada a água, notam-se também algumas embarcações a vela que por ali navegam. À esquerda, identificamos o verde de uma formação vegetal indistinta. O castelo que dá título ao quadro se encontra, curiosamente, numa posição de fundo. Suas linhas aparecem difusas, como se nada além da luz incidente permitisse revelar sua existência. A forma indistinta como a edificação é retratada remete à visão do *skyline* das metrópoles atuais, tomadas por grandes prédios. Mais à direita, distinguimos uma formação vegetal, com destaque para uma árvore mais alta que, ainda segundo Finberg (1952), é característica dos quadros pintados por Turner nessa época.

Desse modo, ela não era necessariamente parte integrante da paisagem de então. Ao fundo, vemos colinas que também refletem a luz do céu. O elemento humano se faz presente: ainda que pareçam se tratar de um mínimo detalhe no quadro, as pessoas são reconhecíveis não a partir de jogos de luzes ou cores, mas por traços e linhas mais nítidas. Na porção inferior direita da tela, podemos ver duas mulheres, presumivelmente lavando roupas nas águas do rio. É possível distinguir, sem grandes dificuldades, as cores e mesmo o formato de suas roupas. Apesar de não ser difícil identificá-lo, o elemento humano ocupa uma porção mínima da tela; isso evidencia seu papel pouco significativo na cena. A função desse elemento no quadro é distinta daquela que apontamos na obra de Constable. As pessoas não se encontram em posição de contemplação, como que maravilhadas com a cena diante de seus olhos. Elas surgem como mais uma informação acerca da paisagem que o pintor percebe e deseja mostrar ao espectador: “Turner deixa que as formas humanas se vão amalgamando cada vez mais no contexto formal de sua representação da natureza” (BOCKEMÜHL, 2010, p. 52). Não é a presença das pessoas que nos entrega a sensação de sublime que o Romantismo valorizava em suas obras.

Esta obra claramente não tem como objetivo reproduzir com fidelidade a realidade topográfica da paisagem em questão. As próprias árvores retratadas podiam ou não fazer parte da cena real. Poderia um quadro que tomasse tantas liberdades criativas em relação à paisagem servir a uma análise de cunho científico? Uma resposta provável repousa no cuidado de Turner em representar os efeitos produzidos pelos elementos. Em grande parte de suas obras, manifesta-se um interesse pela reprodução de processos naturais variados: “Um livro inteiro tem somente estudos de nuvens. O seu trabalho posterior revela uma percepção incrível das distinções na interação do vento e da água” (BOCKEMÜHL, 2010, p.60). Dentre os processos naturais, a luz atrai o interesse de Turner de maneira mais pronunciada. Na maior parte de seus trabalhos, o artista se dedicou a encontrar formas de representar a luminosidade “em sua manifestação elementar”:

[Turner] sempre revelou uma tentativa para representar a luz – ou, para ser mais preciso, representar a luz tal como se vê na atmosfera. [...] Quando desenhava paisagens, Turner representava o mesmo lugar, a horas diferentes do dia e em diferentes estações: os inúmeros nascentes e poentes, e todos os estudos de cores atmosféricas se focaram no elemento natural luz, o qual, em si mesmo invisível, se pode apenas manifestar por meio de outra coisa qualquer – seja um meio nevoento ou corpos sólidos (BOCKEMÜHL, 2010, p. 61).

Esta pintura de paisagem se caracteriza pelos efeitos de luz, a partir dos quais identificamos objetos e contornos aparentemente indistintos à primeira vista. Trata-se de um distintivo da obra de Turner à época. Entre 1819 e 1840, Turner manifesta grande interesse pelos efeitos de luz e “por uma visão irisada que um sucessivo desenvolvimento torna-se síntese cósmica de grande potência emotiva” (BARDI, 1982, p.128) – a data estimada para a confecção do quadro em questão é o período de 1830 e 1835.

Em seus trabalhos, Turner descobriu por conta própria postulados que viria a encontrar mais tarde, ao estudar o livro *Teoria das Cores*, de Goethe, mencionado em Vitte; Silveira; Springer (2009) com o título *Doutrina das Cores*. Nessa obra, no intuito de compreender o fenômeno cromático, Goethe buscará demonstrar o papel crucial do

observador. Seu ponto de partida é a ideia de uma relação inelutável entre sujeito e objeto.

A proposta clássica de compreensão do fenômeno cromático é de Isaac Newton. Estritamente mecânica, ela “aplica as constatações inferidas por estudos experimentais sobre o comportamento fenomênico da luz e suas propriedades refratárias e reflexivas na formação das cores” (VITTE; SILVEIRA; SPRINGER, 2009, p.237). A *Teoria das Cores* foi a única proposição acerca dos fenômenos da luz e da cor na época de Turner.

Bockemühl (2010) afirma que o livro possui afinidades com o trabalho criativo do pintor⁴. Nessa obra, Goethe

[...] considerará três formas de manifestação dos fenômenos cromáticos: a primeira, fisiológica, ligada à condição do olho são na receptividade e atividade que resulta na formação das cores; a segunda, física, correlata às ideias apresentadas pelo procedimento newtoniano, ou seja, tomada pelas propriedades reflexivas e refratárias na apresentação das cores, e a terceira, chamada química, atribuída à propriedade dos corpos em sua composição (VITTE. SILVEIRA; SPRINGER, 2009, p.237).

Ao apresentar a condição do olho entre as formas de manifestações cromáticas, a concepção de Goethe considera também o sujeito na formação das cores. Trata-se de uma postura de enfrentamento em relação à ciência racionalista. A proposta newtoniana toma como deturpação dos resultados apresentados na experiência justamente aquilo que, para Goethe, surge como elemento central da explicação do fenômeno; a saber, o papel do sujeito na consagração do objeto:

Mais do que simplesmente apreender o mundo de uma forma particular ou do alto de uma categoria, a proposta goetheana visa apresentar o sujeito como ativo: o olho tem luz própria; por sua condição recebe e age sobre o campo dos fenômenos; é parte e cria, na sua relação com a totalidade, a cena que pretende analisar e exprimir. (VITTE; SILVEIRA; SPRINGER, 2009, p.238)

Essa relação aberta entre sujeito e objeto implica em uma nova maneira de compreender a realidade. O cientista não mais impõe seu procedimento ao mundo natural: o ser que observa percebe a sua ligação com a totalidade, na qual ele também atua. Temos uma nova concepção de ciência, segundo a qual o ser humano deve penetrar na natureza a fim de buscar sua realidade.

O sujeito influencia o mundo, ao mesmo tempo em que por ele é influenciado. Esta nova perspectiva descarta uma observação à distância e “imparcial”. Essa “dupla troca” entre o observador e o que se dispõe à observação reconhecida por Goethe, também será considerada por Humboldt em suas proposições:

⁴ O exemplar do livro que pertenceu a Turner, com seus breves comentários à margem, ainda hoje existe. Uma dessas notas expressa a concordância do artista com as opiniões de Goethe: “Quanto ao efeito das estruturas de cor num quadro, Goethe escreve: ‘Se a totalidade da cor é apresentada à vista, a partir de fora, sob a forma de um objeto, será agradável para a vista, porque desse modo esta depara com a soma de sua própria atividade como realidade’. Turner comenta: ‘... é esse o objetivo da Pintra (pintura)’” (BOCKEMÜHL, 2010, p.84).

O que aponta Goethe em sua Doutrina das Cores, em detrimento de uma análise restrita da física newtoniana é o papel dessa Naturphilosophie numa nova forma de fazer ciência. Já não se pode impunemente falar de um mundo sem reconhecer a medida do humano nele. É por isso que, como fizemos questão de frisar anteriormente, não se pode falar numa exclusão do humano na análise que Humboldt faz acerca da natureza, afinal, trata-se de uma relação indissociável. O homem, na sua relação com o mundo, deixa-se influenciar ao tempo que também influencia (VITTE; SILVEIRA; SPRINGER, 2009, p.239).

Podemos considerar que essa mesma via aberta entre sujeito observador e objeto observado, valorizada tanto por Goethe quanto por Humboldt para uma investigação da natureza, está presente nas pinturas de paisagem de Turner. No quadro em questão, o olhar do observador é ativo e “constrói” a cena que tem diante de seus olhos. No ato de observar, o espectador se sente envolvido pelos fenômenos retratados.

O olhar é capturado pela cena, e esta o convida a desvelar sua dinâmica. Os fenômenos cromáticos decorrentes da incidência da luminosidade sobre os diversos corpos são a chave para que o observador “decifre” o que se passa no quadro. A luz parece cintilar sobre as águas, como se pudéssemos adivinhar o movimento destas. Formas difusas parecem ganhar nitidez e somos já capazes de adivinhar os objetos representados.

O Castelo de Carnaevon, à primeira vista, aparenta ser uma obra quase abstrata, sem preocupação com a verossimilhança. No entanto, uma análise mais aprofundada revela a atenção de Turner a fenômenos naturais – reais, portanto – levados em conta para a confecção deste quadro. Não resta ao espectador senão “[...] admirar o artista que tinha as forças da natureza sob seu domínio” (GOMBRICH, 2009, p.494). As forças naturais manipuladas por Turner eram as dos elementos, sobretudo a luminosidade. Cabe ao espectador exercitar seu olhar de forma ativa para construir em sua mente a imagem construída pelo artista. Tal interação do olhar com o quadro remete à mútua influência entre observador e natureza defendida pelos românticos.

CONCLUSÃO

Nenhuma das obras aqui analisadas foi concebida com a intenção deservir de fonte para estudos posteriores, como é o caso dos quadros feitos por artistas ou naturalistas durante expedições científicas. Contudo, tais pinturas românticas poderiam guardar relações com as concepções românticas acerca do sentido primeiro do termo geográfico de paisagem. As vias para essas possíveis conexões poderiam ser tanto subjetivas quanto objetivas.

Sabemos que a visão científica humboldtiana não descartava o deslumbramento diante das mais variadas paisagens. Em nossa análise de paisagens românticas, procuramos desvendar os elementos do mundo natural prezados por cada artista para despertar no observador a noção de sublime, para então buscar em tais elementos uma conexão com a paisagem geográfica. As possibilidades de apreensão da paisagem geográfica em paisagens pictóricas românticas estão relacionadas ao modo como cada pintor trabalhava seus quadros – seu estilo próprio, sua individualidade.

Constable retratava as “suas” paisagens, ou seja, os locais aos quais se afeiçoava. O empenho do artista em transmitir o “espírito” desses locais permite ao espectador apreender o encantamento pela paisagem e nos convida a compartilhar desse sentimento. É possível denotar um interesse científico em suas obras, mas a identidade emocional e cultural expressa em suas pinturas sobrepuja a observação científica.

A ligação de Turner com a concepção humboldtiana de paisagem é filosófica. Diante de sua obra, o espectador deve perceber o que ocorre na natureza representada e “crie” mentalmente a imagem. Isso ecoa a ideia romântica de que o sujeito participava junto à natureza de um processo de construção da realidade. Por outro lado, a idealização de elementos como a vegetação dificulta uma leitura da paisagem enquanto cena representativa de um momento real na história do local retratado.

Em sua diversidade de abordagens e estilos, a pintura romântica apresentou maneiras de compreender e representar as porções da superfície terrestre sobre as quais lançamos os olhos. Cada artista inseriu em suas obras elementos que despertassem impressões no observador, conforme sua forma única de refletir a paisagem. A análise detalhada de seu fazer artístico pode revelar uma conexão, direta ou indireta, com a ideia geográfica de paisagem.

REFERÊNCIAS

BARDI, Pietro Maria. *A Pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso*. São Paulo: Banco Safra, 1982.

BARKER, Elizabeth. John Constable (1776–1837). In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004.

BARROS, Sandra. A escala bairro e o conceito de lugar urbano: o caso de Apipucos e Poço da Panela no Recife. *Pós.Revista do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU/USP*, v. 15, p. 56-74, 2005.

BOCHEMÜHL, M.J. M. W. *Turner (1775-1851): O mundo da luz e da cor*. Lisboa: Taschen, 2010.

CENE, Vonei; VITTE, Antonio. A contribuição da pintura de paisagem para a Geografia. In: *EGAL - Encuentro de Geógrafos de América Latina*, Lima – Peru, 2013.

CENE, Vonei. *A geografia e a paisagem tropical nas pinturas de Johann Rugendas*. 2014. p. 89. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

COELHO, Teixeira. *Romantismo: a arte do entusiasmo*. São Paulo: Comuniquê, 2010.

FERRAZ, M. Origem e utilização do conceito de paisagem na geografia e nas artes. In: *EGAL - Encuentro de Geógrafos de América Latina*, Lima – Peru, 2013.

FINBERG, Hilda. Turner's Views of Caernarvon Castle. *The Connoisseur*, v.129, n. 525, 1952, p.32-58.

GOMBRICH, E. *A história da arte*. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GOMES, Paulo. *Geografia e modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUMBOLDT, A. *Quadros da natureza*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1952.

JANSON, H. *Iniciação à história da arte*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *História da arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

MARQUES, Luiz. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: arte da Península Ibérica, do Centro e do Norte da Europa*. São Paulo: Prêmio, 1998.

MATTOS, Claudia. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt. *Terceira Margem*, ano IX, n. 10, 2004.

_____. *Goethe e Hackert - Sobre a Pintura de Paisagem*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *A paisagem na arte: 1690-1998: artistas britânicos na coleção da Tate*. Curadoria e textos Richard Humphreys. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

ROMERO, Marta. As características do lugar e o planejamento de Brasília. *Espaço & Geografia*, Brasília, v.6, n.2, p.31-58, 2003.

SILVEIRA, Roberison. Para pensar a unidade do primeiro romantismo alemão. *Existência e Arte – Revista Eletrônica do Grupo PET*. ano VIII. n. 7, 2012.

SPRINGER, K; VITTE, A. C.. Influências do frühromantik na concepção de natureza em Alexander von Humboldt: questões para a atualidade da Geografia Física. *Geographia Opportuno Tempore*, Londrina, v. 1, p. 1-21, 2014.

THORNES, John. *John Constable's Skies*. Birmingham: University of Birmingham Press, 1999.

VITTE, A. C.. O desenvolvimento do conceito de paisagem e a sua inserção na Geografia Física. *Mercator*, v. 6, p. 71-78, 2007.

VITTE, A. C.; CENE, Vonei R.. Johann Moritz Rugendas: entre a pintura de paisagem e a construção das tipologias tropicais. *Boletim Gaúcho de Geografia*, v. 38, p. 73-90, 2012.

VITTE, A. C., SILVEIRA, R. Considerações sobre os conceitos de natureza, espaço e morfologia em Alexander Von Humboldt e a gênese da Geografia Física moderna. *GEOUSP: espaço e tempo*, n. 27, jul. 2010a.

VITTE, A. C.; SILVEIRA, R. Kant, Goethe e Alexander Humboldt: estética e paisagem na gênese da Geografia Física moderna. *Acta Geográfica*, p. 07-14, 2010b.

VITTE, A. C.; SILVEIRA, R. Natureza em Alexander von Humboldt: entre a ontologia e o empirismo. *Mercator*, v. 9, p. 179-195, 2010c.

VITTE, A. C.; SILVEIRA, R. SPRINGER, K. Ciência e estética na reflexão humboldtiana: os fundamentos da geografia física moderna. *Terr@Plural*, v.3, n.2, p.227-240, jul./dez. 2009.

VITTE, A. C.; SPRINGER, K. A ciência humboldtiana: sensibilidade e mensuração na gênese da geografia física. *Geoambiente On-line*, v. 16, p. 1-15, 2011.

Recebido em: 29/07/2016

Aprovado para publicação em: 26/06/2017