

AS DIFERENTES REPRESENTAÇÕES DA PAISAGEM NA PINTURA MODERNA DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Silvia M. Meira

Introdução

Nos tempos modernos, com a dissolução progressiva dos marcos de referência herdados do passado e com o consecutivo declínio das tradições, o espaço imaginário passa a adquirir uma importância fundamental na história da arte. O que define o mundo imaginário como universo é a consciência frente à realidade: ela é motivadora de interpretações e transformações do real.

Os antigos entendiam a obra de arte como manifestação substancial do Belo; para os modernos, a obra só ganha sentido em referência à subjetividade; vindo a se tornar, para os contemporâneos, expressão pura e simples da individualidade, estilo absolutamente singular que visa à criação de um mundo – o mundo interior do artista. No subjetivismo moderno não existe mais um mundo unívoco evidente, mas uma pluralidade de mundos particulares a cada artista; não existe mais uma arte, e sim uma diversidade quase infinita de estilos individuais de arte.

A verdadeira ruptura com a Antiguidade ocorre no sentido de que não é mais por ser intrinsecamente belo que o objeto agrada, mas, no limite, porque proporciona certo tipo de prazer que se chama Belo¹. As diversas concepções subjetivas, constitutivas dos tempos modernos, fundamentam o Belo nas faculdades da imaginação, do sentimento e da razão. A modernidade se define por este vasto processo de subjetivação do mundo, colocando o espaço imaginário como local de comunicação entre o artista e o espectador².

A arte moderna surge com o progresso social das comunidades, caracterizando-se pelo divórcio entre o público e as obras ditas modernas. A apreciação do Belo, determinada pelos valores acadêmicos, é substituída pela apreciação da inovação técnica e pelos novos afrontamentos. A doutrina do Belo, ideal, absoluto e transcendente de Platão não é mais preocupação da estética moderna. A antropologia da arte nos ensinou que tanto o belo como o feio são relativos, dependem tanto do universo cultural quanto do tipo de sociedade, civilização, visão de mundo. O culto social de uma obra, reconhecida universalmente como “prima”, transforma-a em um espetá-

1. A teoria do Belo, segundo Diderot, remete-se às noções de ordem, proporção, simetria, arrumação e conveniência, no geral, no particular, no absoluto e no relativo, sem exclusão ou substituição destas características, cuja relação é capaz de transmitir o efeito de Belo. Para Kant, o Belo é da ordem do julgamento e da apreciação, definido “como aquilo que agrada universalmente o espírito sem conceito”. Também é designado como Belo o que provoca nos homens um sentimento *sui generis* chamado de emoção estética. A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1988.

2. L. Ferry, *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*, São Paulo, Ensaio, 1995.



culo para o público. Na maioria das vezes, essa emoção é fruto de um condicionamento e de um julgamento de valor embasados na tradição de um gosto. Essa apreciação muitas vezes é também determinada pelo momento histórico que a obra representa³.

As promoções culturais surgidas na Europa no século XX, com o apoio do Estado, tinham como princípio a democratização da cultura e a idéia central de a arte ser acessível a todos. A multiplicação dos salões de arte, das grandes exposições, de centros culturais, museus, festivais, feiras e bienais tinha, incontestavelmente, um grande público freqüentador e um envolvimento político que abria espaço para o aparecimento de novas conceituações artísticas. Várias manifestações surgiram nessa época – o trabalho de Marcel Duchamp (1887-1968), por exemplo – alertando o público sobre a parafernália acumulada em torno do conceito de arte e dessa forma, questionando a origem do conceito de obra de arte.

A história moderna da arte possibilitou a tomada dos processos formais da pintura, como expressão e significado, e estabeleceu uma história das imagens vinculada ao conjunto das demais atividades culturais, a história das técnicas da pintura adquirindo uma tradição de inovação⁴. As qualidades de composição de uma tela moderna dependiam de suas relações formais e estruturais. As formas simplificadas reforçaram essa relação estrutural em que a idéia de composição era base e princípio da tela.

Neste estudo serão analisadas, da coleção do Museu de Arte de São Paulo – MASP, paisagens de três artistas considerados fundadores da pintura moderna: Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903) e Vincent van Gogh (1855-1890), como exemplo das possíveis representações da imagem moderna.

As paisagens de Paul Cézanne, Paul Gauguin e Vincent van Gogh da coleção do MASP

Paul Cézanne

Entre os precursores que surgiram no início do século marcando definitivamente as pesquisas em torno da pintura, vale a pena mencionar o trabalho de Paul Cézanne que, através de construções com formas quase geométricas, linhas construtivas, decomposições e análise de objetos, cria uma nova dimensão para as paisagens a partir da perspectiva tradicional. Preocupado com a ordem de composição da tela, demonstra de forma severa o seu rigor com relação à reconstituição de suas percepções, as formas aproximam-se de uma geometria essencial e se identificam com a construção do espaço.

Concentrado nos estudos rigorosos sobre forma, modelo e construção, ficou sendo considerado um dos grandes precursores do Cubismo. Cézanne, de temperamento fun-

3. T. de Duve, *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*, Paris, Edition de Minuit, 1987.

4. E. Panofsky, *O significado nas artes visuais*, São Paulo, Perspectiva, 1984.



damentalmente clássico, buscava descobrir a estrutura subjacente às coisas e à natureza, tentando colocar uma ordem visual no mundo das sensações. Querendo renovar a tradição pictórica europeia, foi destruindo aos poucos as verdades preestabelecidas pela pintura acadêmica. Fiel à percepção, sua obra questiona a perspectiva tradicional na tentativa de captar a estrutura geométrica interna de suas representações.

“Pintar o que os olhos vêem”, diziam os pintores do final do século XIX, distanciando-se dos românticos, apesar de a crítica dizer que o Impressionismo ainda estava impregnado de um certo romantismo, referindo-se à atmosfera que os quadros impressionistas criavam. As transformações visuais do Cubismo são radicais. É verdade que as modificações sociais, como a introdução de múltiplos, influenciaram bastante o movimento. A fotografia intervém muito neste novo espírito visual, uma vez que aos poucos ela substitui a pintura informativa.

As paisagens de Cézanne contêm uma alteração profunda na representação do espaço. Na pintura, ele deixa de ser físico, objetivo e exterior, passando a ser intelectual, subjetivo e perceptivo. Sua concepção pictórica é cerebral. A pintura perde sua profundidade; o plano da tela é ressaltado como expressão prioritária.

Nas obras realizadas em Aix, como *Rochedos em L'Estaque*, de 1882-1885, datação proposta por L. Venturi, para a obra do MASP, Cézanne elimina o elemento narrativo de suas paisagens, reconstruindo, de modo sintético, sua percepção subjetiva da realidade. De acordo com Schaefer, a experiência “em L'Estaque parece decisiva para o desenvolvimento ulterior do estilo de Cézanne, caracterizado pelo uso construtivo da cor-luz e da cor-sombra, e da pincelada que produz a estrutura visual de suas paisagens”⁵.

O princípio do Cubismo era, inicialmente, a geometrização das formas. Rostos, naturezas-mortas e paisagens são decompostos em formas geométricas simples, como triângulos, cubos, retângulos, numa tentativa de lutar contra a imprecisão. A luz, ao invés de desaparecer nas formas, integra-se às estruturas: cada reflexo se traduz por uma faceta, por um plano, por um jogo geométrico, dando-se preferência às tonalidades discretas como o cinza, o branco, o preto e o bege.

A paisagem de *O Grande Pinheiro*, de 1890-1896 (fig. 1), também do MASP, parece ser a mesma do *Grande Pinheiro perto de Aix* de São Petersburgo, Ermitage, e do *Grande Pinheiro e Rochas Vermelhas* da Coleção Lecomte, Paris, e da aquarela *Estudo para uma Árvore* de Zurique, do Kunsthau. Venturi⁶ propõe diferentes datas para as obras mencionadas: a do MASP, de 1892-1896; os óleos, 1885-1887; e 1885-1890 para as aquarelas. Existe uma probabilidade de que as obras sejam contemporâneas e atribuídas a um período tardio, ao redor de 1896. Sabe-se que, por volta de 1897, Cézanne trabalhava com frequência em Montbriant, onde este tipo de pinheiro é encontrado.

5. S. Schaefer, *Arte francesa e Escola de Paris*, São Paulo, Prêmio Ed., 1998, p. 115 (Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand).

6. L. Venturi. In: E. Camesasca, *De Manet a Picasso*, vol. 2, Martigny, Fondation Pierre Gianada, 1988, p. 101.



Para Schapiro⁷, este tipo de árvore era particularmente querido ao pintor desde sua infância, evocando uma concepção lírica ao mesmo tempo que uma individualidade gigantesca, dramática, expressa em cada uma de suas partes. Cézanne⁸ afirmava que a natureza era mais profunda que a superfície, e que o homem era a medida de sua pintura. “A paisagem se pensa em mim e eu sou sua consciência”, dizia Cézanne.

Cézanne expressa em *O Grande Pinheiro*, do MASP, como ele entende a ordem da natureza, espontaneamente percebida, preservando sua pureza de sensações. “Os sentimentos deformam, mas o espírito forma”, dizia Georges Braque, co-fundador, com Picasso, do Cubismo analítico. O Cubismo não queria mostrar as coisas como os olhos as vêem mas como a inteligência as percebe, procurando a essência e não a impressão ou a sensação, satisfazendo a inteligência e a razão.

Paul Gauguin

Paul Gauguin é um dos artistas franceses a sofrer influência das estampas japonesas que se tornaram populares no final do século XIX na Europa. Pode-se notar em suas paisagens, a partir dessa influência, uma mudança progressiva de estilo no que se refere à maneira de tratar a perspectiva: há um abandono da preocupação de três dimensões, as cores adquirem poder expresso em formas puras, são bem delimitadas por zonas e superfícies unidas, e, principalmente, suas pinturas adquirem, além da expressividade, uma concepção simbólica⁹. Gauguin assimila a vertente japonesa e adapta-a diretamente ao seu estilo. Suas pinturas apresentam um caráter sintético, tornando-o conhecido como representante do Simbolismo.

Com elementos exóticos transformados em elementos simbólicos, Gauguin traz uma autêntica visão sobre paisagens, inserindo-as num universo primitivo, desconhecido na época pela cultura ocidental. Tomado pela beleza das paisagens da Polinésia, exalta a luxúria das cores tropicais a partir de sua primeira viagem ao Taiti, de 1891 a 1893, conferindo misterioso simbolismo, superstição e sensualidade às cenas descritivas da vida local. As cores chegam a adquirir um aspecto artificial através do qual Gauguin pretendia traduzir uma sensação e um conceito, muito mais do que reproduzir simplesmente as paisagens que via.

Muito semelhante à obra *Te vaia (A Canoa)*, de 1896, do Ermitage, a obra *Pobre Pescador*, também de 1896, do MASP (fig. 2), é um pouco menor nas dimensões. No quadro brasileiro o personagem é o protagonista da paisagem, enquanto no quadro russo é a canoa o elemento central da cena, aliás os temas já evidenciam o fato. O interesse dessas paisagens é o simbolismo que elas evocam: espaços vazios, falta de sombra, cena inerte, isolamento das figuras no caso da composição da canoa do Ermitage, por exemplo. No quadro do MASP, Kostenevich¹⁰ realça a importância da presença da montanha

7. M. Schapiro. In: E. Camesasca, *op. cit.*, p. 102.

8. G. Picon, *Tout l'oeuvre peint de Cézanne*, Paris, Flammarion, 1975, p. 8.

9. H. Read, *Histoire de la Peinture Moderne*, Paris, Ed. Aimery Somogy, 1960, p. 24.

10. A. Kostenevich. In: E. Camesasca, *op. cit.*, p. 178.



que, simbolicamente, tanto no Oriente quanto no Ocidente, evoca meditação e, de modo geral, atividade do espírito. Também menciona o valor das nuvens que, na tradição do Extremo-Oriente, significam a renúncia do sábio frente à matéria e, no mundo grego, a fecundidade relativa à água e a intervenção celestial.

Para Gauguin, os argumentos mencionados pouca importância tinham. A civilização ocidental não o satisfazia, ele a considerava como um mal manipulado pela riqueza, procurando nas sociedades primitivas e selvagens, não contaminadas, o paraíso perdido, a verdadeira essência da vida. Apesar de ter vivido entre os impressionistas, elaborava suas telas com sua memória e sua imaginação, criando polêmica entre os que valorizavam, na época, a pintura ao ar livre.

As paisagens de Gauguin contêm formas estilizadas, marcadas por seus contornos e cores fortes. A exemplo do *Pobre Pescador*, seus personagens e cenas são caracterizados pelo exotismo e, às vezes, por aspectos folclóricos. Apesar de Gauguin descrever vastamente aspectos da paisagem que compõe seus trabalhos, a tensão interior do personagem e o sentido de sua existência é que marcam suas telas. Gauguin tenta se desfazer dos aspectos de ser civilizado, mas não se libera de suas questões existenciais características do meio social em que foi criado.

Vincent van Gogh

Através de um mundo intensamente colorido, e carregado emocionalmente pela expressão de seus sentimentos, Vincent van Gogh traduz uma visão que chega a ser considerada violenta, e até mesmo agressiva, pela sinceridade com que trabalha as cores em sua tela, prefigurando o Expressionismo, com suas livres pinceladas, e o caminho em direção à abstração gestual.

Van Gogh se internou em maio de 1889 no asilo aberto em Saint-Rémy-de-Provence. Seu irmão Théo ordenou que fossem dados dois quartos a Vincent para que ele pudesse usufruir da bela vista do jardim. Van Gogh fez várias telas do panorama que observava da janela de seu quarto-ateliê, entre elas as do MASP. Nessa fase, Van Gogh, em uma de suas cartas a Théo, menciona que é a emoção e a sinceridade de seu sentimento frente à natureza que o guia a produzir tão rapidamente, e que são essas emoções fortes que orientam o seu trabalho. As pinceladas ficam ligadas entre si como palavras de um discurso ou de uma carta: ele lembra que nem sempre trabalhou tanto, que houve épocas totalmente sem inspiração¹¹.

Pode-se ver na aquarela *Parque do Hospital Saint-Paul* do Rijksmuseum Van Gogh, do outono de 1889, e no óleo *Parque do Hospital Saint-Paul*, coleção privada, de outubro de 1889, o mesmo banco da tela *O Banco de Pedra*, paisagem da coleção do MASP, comprovando a possível datação de 1889¹². *O Banco de Pedra* é caracterizado por pinceladas com tendência a curvar-se, criando junto às cores escolhidas um efeito de dinamismo, vigor e brilho. Vincent responde às cenas da natureza, que

11. *Letres de Vincent van Gogh à son frère Théo*, Paris, Bernard Grasset, 1980.

12. E. Camesasca, *op. cit.*, p. 194.



usufrui da vista do quarto de sua internação, com grande envolvimento emocional. O ritmo de sua narrativa é dado pelas massas de cor que aplica em suas telas com pinceladas grossas, precisas e bem delimitadas.

O *Passeio ao Crepúsculo* de 1889-1890, também do MASP (fig. 3), remete-se diretamente aos estudos de Jean-François Millet. Após as crises de distúrbio nervoso no asilo de Saint-Rémy-de-Provence, Vincent se prende aos trabalhos de Millet como ponto de partida, pois se identificava com a forma pela qual ele retratava a vida dos camponeses¹³. Cópia e transpõe para a tela uma série de gravuras de Millet, dedicando-se a paisagens do interior da França, acentuando suas cores nas composições.

Vincent, na paisagem *Passeio ao Crepúsculo*, propõe, através de estranhas formas compostas por múltiplas linhas tortuosas, carregadas de preto, uma noção não de jardim vulgar, mas de paisagem desenhada pelo sonho, estranha à realidade¹⁴. O espaço soturno criado nessa pintura refere-se ao relacionamento que normalmente queremos estabelecer com a natureza dos elementos, através da aparência real do mundo. As cores e as formas, acentuadas pelo azul e amarelo, dão representações diversas aos fenômenos conhecidos na natureza, quando as identificamos e associamos, compondo diferentemente a paisagem. A presença material da cor negra conecta o movimento da tela, trazendo uma complexidade às árvores, desviadas da ordem natural.

A caótica vida mental de Vincent permitiu que, em suas telas, ele testemunhasse um espaço vivo para os elementos que compunham suas paisagens. Tanto em *O Banco de Pedra*, como no *Passeio ao Crepúsculo*, a natureza parece estar sendo descrita por sentimentos, há uma animação das árvores e do solo expressa na densidade das linhas, reflexo de suas experiências sensitivas¹⁵.

As representações da pintura moderna

A peculiaridade da pintura moderna não reside simplesmente em seu aspecto de acaso e improvisação. Sua diferença pode ser elucidada, primeiramente, ao se comparar o caráter dos elementos formais da tela.

As linhas de um mestre renascentista são formas dependentes das já ordenadas na natureza. Uma pintura de paisagem tradicional depende da observação de elementos que são formas completas altamente organizadas em si mesmas. A pintura moderna é o primeiro estilo complexo da história que procede de elementos não ordenados previamente em formas fechadas e articuladas. O artista moderno é atraído pela desordem, a variabilidade e a casualidade¹⁶.

13. *Lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo*, Paris, Bernard Grasset, 1980, p. 291.

14. V. van Gogh, *Extraits de la correspondance de Van Gogh*. In: *Tout l'oeuvre peint de Van Gogh 1888-1890*, vol. 2, Paris, Flammarion, 1971, p. 128.

15. R. Etlin, "Aesthetics and the spatial sense of self", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 1, Winter, 1998, pp. 1-19.

16. M. Schapiro, *A Arte Moderna: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos*, São Paulo, Edusp, 1996, pp. 282-285.



Até a modernidade, a realidade visual se desenrolava num cenário fixo e localizado. Confinado às paredes da academia, o artista se orientava pelos modelos acadêmicos conduzidos pela tradição da estética ocidental¹⁷. Desde então, como observou Merleau-Ponty, “o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, visto que não cessa de ajustar a elas sua vidência”¹⁸.

O público em geral, não familiarizado com as teorias que embasam a arte moderna, sente uma inabilidade técnica do artista quando se vê diante de uma pintura ou escultura “deformada”, em que nada lhe parece familiar¹⁹. Essa dificuldade de assimilação do conceito de arte moderna obrigou os artistas a assumirem posturas teóricas. A justificativa era lançada sob a forma de manifestos, textos de poetas, críticas de arte e de intelectuais.

A imagem (*imaginatio*) embora não seja verdadeira nem falsa possuirá determinação que fará dela causa de falsidade: é confusa. E é inevitável que assim seja, pois é efeito de múltiplas afecções corporais e de suas representações cujas causas ignora. Torna-se claro que a diferença entre o real e o imaginário não passa pela fraqueza ou pela força da imagem, mas pela força do intelecto, único capaz de trazer à alma o saber do que imagina.²⁰

A problemática do visual, o trabalho de figurabilidade e sua representação na mente, próprios da formação do inconsciente, caracterizam o paradoxo da apresentação da imagem moderna para a qual o nosso olhar se dirige. A exigência a que estão submetidos os pensamentos e a tirania do legível acontecem quando discernimos algum elemento na imagem como *signum*, como alguma coisa da superfície da imagem que o olho pode ver. Os atributos visíveis na imagem moderna permitem a interpretação de códigos que se inserem nos aspectos da cultura.

A imagem moderna na arte resulta do equilíbrio que se estabelece entre as instâncias que interferem na apreensão visual e seu resultado mental. A mente procura encontrar o seu equivalente num dado visual, e esta imagem mental se constitui através do repertório visual disponível, conhecido do sujeito e construído pela tradição das imagens²¹.

Os vários significados, próprios da imagem moderna, dependem da intervenção ativa do espectador, da sucessão de interpretações possíveis e das diversas possibilidades de sua consumação. É a constelação de estímulos provocados pela

17. M. L. B. De Paula, “Artes plásticas, fluxo visual globalizado e mudanças na percepção”. In: *Sociedade global cultura e religião*, Rio de Janeiro, Vozes, São Paulo, Universidade São Francisco, 1998, p. 28.

18. M. Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, São Paulo, Abril, p. 91 (Col. Os Pensadores).

19. G. Wilder, *Arte moderna: vanguardas, derivações e reflexos segundo o acervo do MAC-USP*, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, set./mar. 1994.

20. M. Chauf. “Constelações”. In: A. Novaes [org.], *Artepensamento*, São Paulo, Cia. das Letras, 1994, p. 16.

21. R. Huyghe, *Psychologie de l'art: resumé des cours du Collège de France*, Paris, Editions du Rocher, 1991.



imagem, na qual cada espectador exerce sua própria percepção, sua cultura determinada, seu gosto, suas tendências ou seus preconceitos – o que orienta a perspectiva de apreensão.

Sartre menciona que a consciência imaginativa pode ser conceituada como uma consciência representativa, no sentido de que ela vai achar o seu objeto no campo da percepção e não obrigatoriamente na realidade. Outro fator importante são as transformações, regidas por leis de composição e justaposição, que decorrem do processo imaginativo²².



22. J. P. Sartre, *L'imaginaire, psychologie de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986.