

A integração da paisagem arqueológica na pintura. De Poussin a Piranesi

Mariana Carvalho*

RESUMO: É no Renascimento, com a chegada da modernidade, que acontece o despertar de interesse sobre os vestígios arqueológicos, a ruína torna-se, deste modo, uma concepção estética relevante e uma imagem recorrente na arte ocidental.

Na pintura de paisagem a ruína funcionava, num primeiro momento, como matéria para a construção de um cenário alegórico, alimentada pela tratadística clássica, mas com o passar do tempo esta vai ganhando autonomia e protagonismo e, por volta do século XVIII, é reconhecível, na cultura europeia, um culto da ruína.

Pretende-se, assim, abrir um espaço de reflexão sobre a representação dos vestígios arqueológicos no género pintura da paisagem.

ABSTRACT: *It is in the Renaissance, with the arrival of modernity, that took place the awakening of interest in archaeological remains, transforming the ruin into a fundamental aesthetic conception and a recurring image in Western art.*

In landscape painting the ruin worked, in the early stages, as material for the construction of an allegorical scene, fuelled by classical treatises; however it has progressively gained autonomy and importance, and by the eighteenth century, is recognizable, in European culture, a cult of the ruin.

It is intended, therefore, to open a space for reflection on the representation of the archaeological remains in the landscape painting gender.

Palavras chave: Paisagem, Ruína, Pintura, Poussin

* CEAU-FAUP, msmcarvalho@arp.up.pt

I Cultura de “Paisagem”

“... parte-se do olho que olha e não apenas da consciência que vê.”¹

O desfrutar da paisagem e a descoberta do seu sentido era algo presente na cultura romana antiga, reconhecível na tradição pastoral da poesia de Virgílio e no tratamento da envolvente das *villae* romanas, com vista à criação de um lugar “ameno” e domesticado.

No entanto, apesar de haver uma cultura de paisagem, os conceitos de “contemplação” e de “vistas” ainda não estavam devidamente destacados e autonomizados. É certo que o termo “paisagem” não existia nesta época mas existiam outros termos para a definir, como *prospectus*, *locu amoena* e *topia*.²

O termo “paisagem” transfere-se para o campo da representação, da imagem e da pintura entre os séculos XV e XVII. Ao denominar paisagem o sujeito começa a “dominar”³ o mundo natural, através de uma “conceptualização do natural”⁴, esta geralmente reservada ao meio erudito da prática artística da cultura ocidental.

A criação da paisagem resulta, assim, do “ordenamento” da matéria original da natureza pela experiência humana. Deste modo, o conceito de paisagem está sempre vinculado à presença de um sujeito; que pensa sobre a paisagem e idealiza-a, num processo de interpretação e de re-elaboração do objecto percebido. E a paisagem surge no mediar entre o sujeito e o objecto que “envolve uma percepção sobre as coisas e requer condicionantes culturais, sociais e históricas; envolve o sentido da visão com todos os mecanismos inerentes ao seu funcionamento específico, o que, desde logo, lhe confere dimensão humana.”⁵

A paisagem é uma interpretação cultural de um lugar, é uma forma de compreender espaço segundo uma estética formatada, pois implica uma realidade aprendida a partir de coordenadas pré-definidas e amplamente difundidas, principalmente a partir do Renascimento.

Esta apropriação, nas artes plásticas, reflete-se em construções pictóricas, onde são facilmente identificáveis símbolos e signos reveladores de uma cultura, de uma ideologia e dos valores religiosos; mas, também, das memórias da própria experiência do sujeito. A leitura antropológica da paisagem é fundamental pois a composição pictórica surge “contaminada” na sua construção pela identidade do sujeito.

¹ SILVESTRE, 2013:135.

² *Prospectus*: relativo à visão da distância; *Locu amoena*: sítio agradável; *Topia*: aquilo que nas representações de pintura ou mosaico são aspectos decorativos e não figuras. In CASTRO, 2012: 176.

³ Este “dominar” refere-se a uma atitude de manipulação sobre um objecto externo, uma atitude que poderá ter um fundamento antagónico de veneração ou de ordenação, controle.

⁴ CASTRO, 2012: 149.

⁵ CASTRO, 2012: 152.

E é esta construção que se pretende estudar, de como os vários referentes interferem no processo de criação da composição pictórica, mais precisamente na que introduz a arquitectura fragmentada do passado.

II A Paisagem Composta

*“Nada possuimos, tudo nos é dado por empréstimo.”*⁶

A paisagem, desde cedo entendida como representação do espaço exterior e da natureza, foi aparecendo na pintura paulatinamente a partir do século XV, ainda que tenha havido sempre uma certa resistência à criação de um género independente de paisagem.

Durante o Renascimento regressam os cânones do período clássico, como a ordem, a proporção e a geometria, ideais transmitidos pela tratadística da arquitectura. A composição do espaço em pintura racionalizou-se mediante as regras da perspectiva linear, a pintura consegue finalmente representar a profundidade no seu espaço pictórico. A perspectiva será assim fundamental no desenvolvimento na pintura de paisagem, aliada ao tratamento dos efeitos atmosféricos, da luz e da cor.

A representação da paisagem nasce em Veneza⁷, entre finais do século XV e início do XVI, com impressionantes vistas sobre o mundo rural, no entanto, estas vistas eram sempre pintadas para albergar algum episódio de natureza sagrada ou mitológica, por isso não eram consideradas como género autónomo. Essa autonomia de género desenvolveu-se sobretudo no Norte da Europa, principalmente nas zonas germânicas, junto da natureza virgem do Danúbio do século XVI; paisagens reais que descreviam meticulosamente o lugar, este essencial e facilmente identificável.

No Sul, a tradição é distinta, as paisagens são classificadas muitas vezes como “ideais” ou “clássicas”⁸ pela sua capacidade interpretativa e evocativa. Na representação pictórica neoplatónica “[a] composição era teatral e todos os elementos eram dispostos de forma a atingir um efeito cenográfico: pequenas pontes, cursos de água, grupos de árvores, edifícios ou ruínas, num escalonamento cuidado de planos.”⁹

Com o advento da arqueológica as ruínas da antiguidade começam, deste modo, a ser valorizadas, numa primeira fase a tendência é a sua reconstituição mas, com o passar do tempo, esta torna-se um objeto de representação.

⁶ Nicolas Poussin citado por Carlo Carena – *Ruína/ Restauro*. In ROMANO, dir., 1984: 108-109.

⁷ LANEYRIE-DAGEN, 2008: 46.

⁸ LANEYRIE-DAGEN, 2008: 49.

⁹ CASTRO, 2012: 184.

Itália oferecia aos artistas da época o objecto clássico, as memórias do tempo antigo e a vitalidade criativa. A construção pictórica era o suporte da anacronia, onde o espaço e o tempo se fundiam. Os artistas viviam assim “comprometidos num diálogo onde tanto o presente e o passado estavam condensados.”¹⁰ Toda a paisagem natural e história antiga presente no território italiano logo se convertem em referências para representação ilusionista da imagem ideal: “[a] visão alonga-se nestas paisagens ideais feitas a partir de apontamentos do natural ou de esboços de ideias”¹¹. A zona Tivoli, por exemplo, torna-se um dos lugares preferidos pelos artistas da paisagem, pela sua beleza natural e pelo seu excêntrico templo de Sibila, outros sítios como Subiaco, San Benedetto, também são procurados pelas suas montanhas, vales e rios ainda por explorar.



Imagem 1.

Outra referência importante para estas paisagens idílicas e heroicas foram as obras literárias, entre as quais as *Metamorfoses*, de Ovídio, este poema narrativo torna-se num dos modelos primordiais da época pois revela “uma sensibilidade quase plástica, e as descrições dos espaços são dos elementos mais deslumbrantes do poema.

¹⁰ Renzo Dubbini – *Generi e immagini del paesaggio*. In AMBROSIO, ed., 2005: 47.

¹¹ CASTRO, 2012: 184.

Prova disso é que poucas obras da Antiguidade inspiraram mais a pintura europeia desde o século XVI até aos nossos dias. E nesta faceta de ‘contador de histórias’ e de ‘pintor de cenários’, Ovídio com as *Metamorfoses* atingiu o esplendor máximo da literatura da Antiguidade.”¹²

Procura-se agora perceber a evolução da representação do vestígio arqueológico na pintura de paisagem, desde a objectividade dogmática do Renascimento à subjectividade do “eu” romântico. Quais foram então os modelos e intenções procurados por artistas ao representar a ruína?

Para responder a esta questão elege-se como ponto de partida a obra de Poussin, que se considera um exemplo máximo da singularidade da pintura de paisagem no Renascimento.

Este pintor, de origem francesa, cedo se estabeleceu em Roma, autor de uma obra extensíssima, utilizava o desenho como ferramenta para a recolha e interpretação da arquitectura clássica; realizava cópias dos mestres ou partia em campanha, com o seu material de desenho, em busca de referências e ensinamentos para depois os integrar na sua pintura.



Imagem 2

¹² Paulo Farmhouse Alberto – *Introdução*. In OVÍDIO, 2007: 26-27.

De salientar o desenho do *Argentariorum Arcus*, perto da Cloaca Maxima, em Roma, este foi provavelmente realizado *in situ*¹³, pois não existia, até à data, nenhum outro desenho ou gravura com este detalhe.

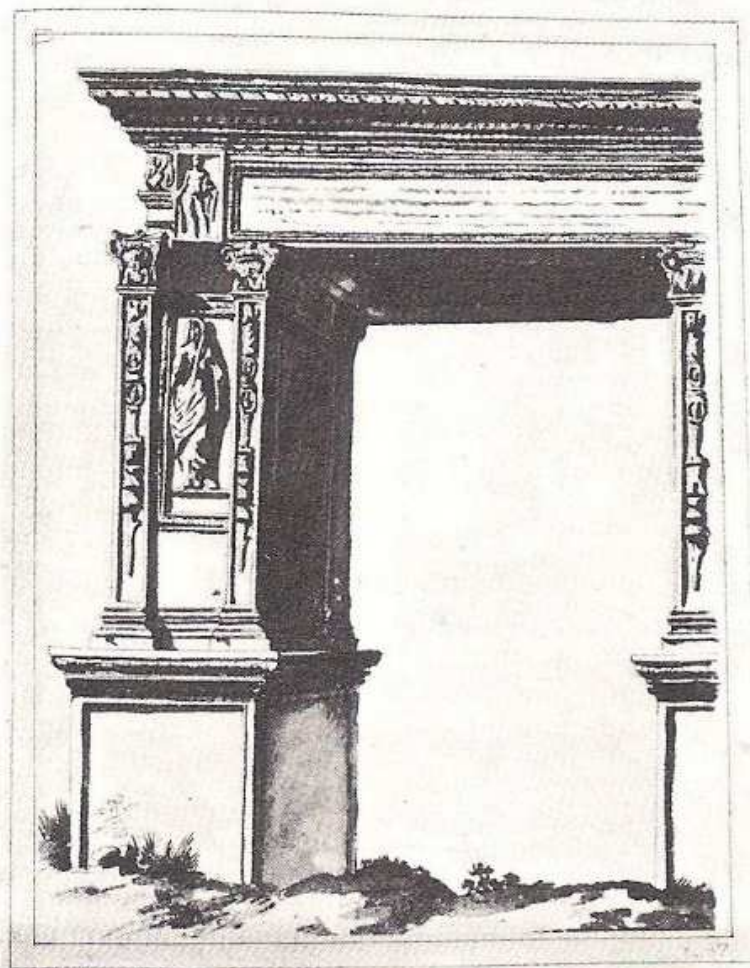


Imagem 3

Estes desenhos funcionavam como “Banco de Imagens” para as suas telas, onde pintava lugares compostos a partir dos desenhos de ruínas conhecidas, desde Roma, Ostia a *Cività Vecchia*.

Para este trabalho dar-se-á uma atenção especial às pinturas realizadas depois dos anos 40, altura em que Poussin tinha como objectivo conceber a pintura de paisagem como expressão de uma ideia. A partir desta data, este começa a criar as suas paisagens como estruturas completas e complexas onde a acção ocorre. É importante perceber que o elemento natural e a arquitectura, quando expostos em simultâneo, no mesmo suporte, são sempre indissociáveis. Deste modo “[a] sua arquitectura longe de

¹³ BLUNT, 1988: 157.

proporcionar um mero fundo para narrativa, serviu, antes sim, como uma metáfora para os significados mais profundos da natureza”¹⁴.

Na pintura de Poussin é possível identificar três elementos estruturadores: o elemento natural (a geografia), a arquitectura (a cidade) e a narrativa, (as personagens). Deste modo esta paisagem inventada é o suporte para as narrativas de várias naturezas: sagradas, mitológicas, históricas e literárias.

Quais são então as questões que importa formular para se perceber a problemática deste tema: A cena participa no enquadramento? Quais os referentes geográficos da paisagem? Trata-se de uma representação que quer representar um lugar ou um espaço “projectado”?



Imagem 4

Na “Paisagem com os Funerais de Fócion” a fonte literária da cena foi retirada da colecção biográfica “Vidas Paralelas”, de Plutarco, que conta a história de um general ateniense, Fócion (402-318 a.C.), condenado por uma falsa acusação de traição, e por isso obrigado a cometer o suicídio; os seus inimigos decidiram que este não poderia ser enterrado na cidade, assim dois homens, Conopião e seu ajudante, transportaram o corpo para fora de Atenas, até à cidade de Megara. Esta cena continua na “Paisagem com as Cinzas de Fócion”, que representa uma mulher de Megara a recolher as cinzas do general, para assegurar a memória de seu nome e que em breve seria restabelecida.¹⁵

¹⁴ Anna Ottini Cavina - *Poussin and the Roman Campagna: In Search of the Absolute*. In ROSENBERG & CHRISTIANSEN, ed., 2008: 46.

¹⁵ “XXXVI. Foi no décimo-nono dia do mês de março no qual os cavaleiros estão acostumados a fazer uma procissão em honra de Zeus; mas uns retiraram os chapéus de flores que deviam trazer sobre suas

Poussin terá sido movido pelo estoicismo do herói antigo, vendo-o como exemplo, assim enaltece as características virtuosas do herói com subtilezas carregadas de simbolismo: “[a]inda que a lição moral desta obra resulta amarga, a paisagem possui uma grandeza heroica dotada de uma prodigiosa intensidade.”¹⁶

A mediana horizontal da pintura é percorrida pela procissão em honra de Zeus, que segundo Plutarco teve lugar no dia do suplício do herói. Contrastando com a rigidez da procissão estão os caminhos sinuosos que afastam a cidade, e por onde percorrem os protagonistas da cena. O centro é pontuado por um túmulo, possivelmente de um rico ateniense e este evidencia ainda mais a injustiça do cadáver desterrado.



Imagem 5

cabecas, e outros, olhando a porta da prisão passando pela frente, puseram-se a chorar. Pareceu a esses que não estavam despojados de toda humanidade e que não tinham o juízo totalmente depravado por rancor e inveja, que era um sacrilégio muito grave contra os deuses, de não haver pelo menos esperado passar esse dia, a fim de que uma festa tão solene como aquela, não fosse poluída nem contaminada com a morte violenta de homens; todavia, seus inimigos, não tendo ainda sua ira saciada, fizeram ordenar pelo povo que seu corpo seria transportado para fora dos limites do país do Ático e proibido aos atenienses acender fogo algum em seus funerais; razão porque não houve nenhum de seus companheiros que ousasse por-lhe a mão. Mas um pobre homem chamado Conopião, que estava acostumado a ganhar sua vida nisto, por algumas moedas de prata que lhe deram, tomou o corpo e levou-o para além da cidade de Eleusina e fazendo fogo sobre a terra dos megarianos, queimou-o; e, houve uma dama megânca, a qual encontrando-se por acaso nesses funerais com suas criadas, levantou um pouco a terra no lugar onde o corpo havia sido embalsamado e queimado, fazendo como um túmulo vazio, sobre o qual espargiu as fusões que se costumam espargir nos falecidos, mas recolhendo os ossos, levou-os dentro de seu regaço à noite, para sua casa e enterrou-os junto da sua lareira, dizendo: — ‘Ó querido lar, deposito em tua guarda estas relíquias de um homem de bem e peço-te que as conserves fielmente para as devolver um dia à sepultura de seus antepassados, quando os atenienses vierem a reconhecer o erro que cometeram nesta ocasião.’”

PLUTARCO (Século I d.C) - *Vidas Paralelas*, Tomo VI, Disponível em http://es.wikisource.org/wiki/Vidas_paralelas:_Foci%C3%B3n.

¹⁶ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, et al., 2011: 211.

Esta pintura antes de ser um cenário trata-se de uma construção teatral, como se a tela fosse uma profunda caixa de palco e os planos os sucessivos cenários sobrepostos.

A composição apresenta-se quase infinita e organiza-se em três planos unidos por um caminho sinuoso, onde o “[p]erto e o longe são ambos visualmente acessíveis, mas permanecem muito distantes”¹⁷ espacialmente. No primeiro plano o corpo de Fócion destaca-se pelo branco do manto que o cobre. No segundo vão-se espalhando personagens cujas actividades decorrem alheias à injustiça da cena e o terceiro leva-nos até à imaginada cidade de Atenas localizada na metade superior da pintura. Dois templos, localizados em espelho, pontuam cada metade da composição. O da direita destaca-se pelas suas colunas elevadas, encimado por três estátuas que enfatizam a distância profunda do horizonte.

A composição divide-se em duas metades horizontais, uma representando a cidade ordenada e elevada e outra a tortuosidade e a incerteza do campo. Uma árvore, localizada no lado direito, une estes dois universos, enraizando-se sobre um aparelho, que evoca uma grandiosa construção agora em ruína, e crescendo de forma graciosa para os céus. Esta árvore, aparentemente um choupo, simboliza o luto. Um pastor, figura recorrente nas pinturas de Poussin¹⁸, posiciona-se pensativo sobre o corpo de Foción. Todos estes elementos remetem para o tema da “elegia pastoral”, decorrente das *Éclogas* de Virgílio, e “contribuem para a estrutura arquitectónica do conjunto e para a sacralidade dessas estâncias de um poema da natureza, introduzindo na sua imobilidade estática, o sentido inverso da transitoriedade humana.”¹⁹

A paisagem natural é também tratada como protagonista e participa, evidencia e dramatiza a cena. Poussin dramatiza a narrativa introduzindo elementos naturais que causam alguma opressão, como a nuvem negra, o ambiente rochoso e a atmosfera suspensa de uma noite que se avizinha. Existe um sentimento, uma emoção associado à atmosfera desta paisagem, esta profundidade meditativa é uma característica importante das suas obras.

Esta pintura é um exemplo supremo das paisagens lucidamente ordenadas do período clássico. Poussin pintava a natureza não como é mas como pensa que deveria ser e distingue-se pela autonomização de género de paisagem “heroico”.

Com o passar dos anos Poussin deixou de se interessar pelo desejo de fazer imagens arqueologicamente precisas, o que procurava era uma paisagem composta e não histórica. O desejo de precisão e rigor era trabalhado na composição. Toda a composição é disposta de modo a valorizar a acção, não pode haver elementos

¹⁷ CARRIER, 1993:153.

¹⁸ Ver ensaio de Erwin Panofsky - *Et in Arcadia Ego: Poussin e a Tradição Elegíaca*. In PANOFSKY, 1989: 185-199.

¹⁹ Carlo Carena - *Ruína/ Restauro*. In ROMANO, dir., 1984: 108.

distrativos. Estas pinturas não são uma representação da realidade, são idealizadas construídas a partir de modelos.

Esta ordenação clássica também está bastante presente na sua seqüela, “Paisagem com as Cinzas de Fócion”



Imagem 6

A acção deste quadro mais uma vez decorre exactamente no mesmo ponto e afastada da cidade. Ao fazê-lo Poussin consegue dar à composição uma enorme sensação de profundidade.

Nesta composição sumptuosa são claramente visíveis três planos unidos por um caminho não tão sinuoso como o da composição anterior. No primeiro plano, na área de sombra onde termina o caminho, aparece, em posição central a tender para a esquerda, a mulher que recolhe as cinzas de Fócion e sua escrava, de costas, esconde a acção. A densa vegetação separa o primeiro do segundo plano, onde aparecem várias personagens, também estas distantes e indiferentes. E num terceiro plano a resplandecente cidade de Megara. A arquitectura desta cidade é composta a partir de referentes históricos que Poussin conhecia bem. O centro da composição é dominado por uma reconstituição exacta do Templo *Clitumno*, perto de Trevi. Uma referência retirada dos desenhos de Palladio.



Imagem 7

O pico rochoso que encima o templo torna-o ainda mais imponente, deste modo a própria estrutura da natureza participa na construção arquitetónica. A manipulação de Poussin do objecto arquitetónico é exemplar e extremamente evocativa: “nas cidades imaginárias de Poussin tudo se torna classicamente condensado.”²⁰

Nas obras de Poussin a natureza é ordenada a partir de linhas horizontais e verticais unem-se em ângulos rectos. Esta perseverança pelo ângulo direito só é possível quando o eixo principal da composição é paralelo ao plano da imagem, e, portanto, responsável pela frontalidade da paisagem de Poussin.²¹

²⁰ ROWE & KOETTER, 1978: 180.

²¹ CLARK, 1952: 66.



Imagem 8

Uns anos mais tarde Poussin realiza “A Sagrada Família no Egipto” Nesta pintura a arquitectura articula-se com a história do quadro, um ambiente onde os gestos são estudados de modo a expressar uma solenidade clássica. Poussin não deixa espaço para a improvisação tudo é cuidadosamente estudado em função da cena principal.

Nesta pintura repetem-se os cânones compositivos das anteriores, composição bipartida com a Sagrada Família em primeiro plano e a cidade egípcia em segundo. Uma procissão separa os planos, localizando-se no ponto central o túmulo da procissão, é facilmente reconhecível uma analogia com as Paisagens de Fócion.

De destacar as referências que Poussin vai introduzir neste quadro, são estas imagens retiradas a partir do *Mosaico do Nilo*²² do antigo Templo Romano da Fortuna Primogénita, em Palestrina.

²² Esta referência terá sido introduzida a Poussin através do seu amigo e patrono Cassiano dal Pozzo, que na época era o antiquário do círculo classicista de Roma. Este terá encomendado todo o registo do *Mosaico do Nilo* antes do seu restauro.



Imagem 9

Poussin inclui estas imagens "para encantar pela sua novidade e variedade, e mostrar que a Virgem que está lá representada está no Egípto."²³

Poussin, na sua concepção de ideal, não estava interessado no aspecto arqueológico do Antigo Egípto mas numa "síntese racional mais pessoal"²⁴, na qual o passado é registado, dissecado e recomposto um busca de uma nova composição proporcionada, equilibrada e geometricamente modelada. Deste modo, Poussin, antes da verdade arqueológica, interessava-se por criar uma nova verdade poética, uma mentira literal.²⁵

"Nas paisagens, o 'significado específico' dos elementos arquitectónicos 'transcende a localização no tempo e no espaço... O conjunto das paisagens nas quais são combinados transcende a exactidão arqueológica de configurações anteriores de Poussin, fundindo-se com a unidade atemporal."²⁶

As Paisagens de Poussin são assim uma síntese idealizada, uma condensação dos princípios clássicos, de imagens arqueologicamente falsas mas poeticamente precisas.

²³ Keith Christiansen - *The Critical Fortunes of Poussin's Landscapes*. In ROSENBERG & CHRISTIANSEN, ed., 2008: 10-11.

²⁴ Charles G. Dempsey (1963) - *Poussin and Egypt*, citado por David Carrier. In CARRIER, 1993: 162.

²⁵ CARRIER, 1993: 162.

²⁶ Charles G. Dempsey (1963) - *Poussin and Egypt*, citado por David Carrier. In CARRIER, 1993: 163.

A forma de representação da natureza e da arquitectura contribuía para a interpretação da narrativa, esta de carácter ficcional, deste modo, a representação também revela a sua “mentira” por contraste com a realidade e aproximação à ficção. Este “princípio de falsidade”²⁷ era o meio utilizado por Poussin para enfatizar a sua dimensão especulativa: "No mundo do espírito, tudo se deve desdobrar numa forma deliberadamente “falsa” em comparação com realidade [...] esta 'mentira' constituía o próprio princípio do universo de Poussin [...] um pintor para quem a obra foi, em primeiro lugar, uma construção da mente."²⁸

A importância da arquitectura, na obra de Poussin, é vista tanto como uma chave de leitura sobre o tema, como também um elemento essencial dentro da sua narrativa. Poussin elegia uma cidade como ponto de partida e depois recompunha-a de forma a criar uma nova síntese, uma composição perfeitamente enquadrada nos seus volumes.

“Na cidade de Poussin os elementos arqueológicos são escassos, mas a presença do classicismo e da história é constante, representa uma cidade onde o passado não é evocado pelas ruínas da antiguidade, mas a partir dos seus grandes estudiosos Rafael e Palladio”²⁹.

A cidade arruinada será explorada por outros artistas da época e terá uma grande continuidade. Os artistas representam a cena junto dos vestígios dos edifícios e de antiguidades romanas, como se a pintura fosse um antiquário repleto de colunas, obeliscos e sarcófagos. De referir o pintor Jean Lemaire, colaborador de Poussin, que especializou-se neste tipo de representação.

Claude Lorrain foi outra figura eminente da pintura de paisagem da época. Nas suas pinturas há uma dualidade no tratamento da arquitectura, esta tanto se mostra em todo o seu esplendor reconstituído como se apresenta arruinada, suspensa no tempo. As personagens diluem-se “para se tornarem cada vez mais subordinadas e funcionais relativamente a uma representação mais ampla de paisagem natural.”³⁰ As suas composições emergem de um “banho de luz cambiante e de sombra transparente” como se observa na pintura com um Fórum Romano

²⁷ Anna Ottini Cavina - *Poussin and the Roman Campagna: In Search of the Absolute*. In ROSENBERG & CHRISTIANSEN, ed., 2008: 44.

²⁸ Thuillier (1974) – *L'opera complete di Poussin*, citado por Anna Ottini Cavina - *Poussin and the Roman Campagna: In Search of the Absolute*. In ROSENBERG & CHRISTIANSEN, ed., 2008: 44.

²⁹ Anna Ottini Cavina - *Poussin and the Roman Campagna: In Search of the Absolute*. In ROSENBERG & CHRISTIANSEN, ed., 2008: 44-45.

³⁰ Carlo Carena – *Ruína/ Restauro*. In ROMANO, 1984: 109.



Imagem 10

A paisagem de Lorrain é assim empírica por natureza, os contrastes de luz e sombra resultam numa harmonia serena.

Apesar de Lorrain utilizar, tal como Poussin, os monumentos para dar dignidade e importância à cena, há um factor que caracteriza as suas paisagens e que o distingue de Poussin: a sua depuração, o vazio ganha dimensão na composição transmitindo uma sensação de serenidade. E, ao contrário da paisagem clássica de Poussin, a natureza no seu trabalho não está associada a um sentimento ou a um conteúdo especulativo, mas, apenas e só, daquilo que é visível pelo espectador.

III A Ruína na Paisagem

“A beleza não tem nada de próprio a oferecer aos que a ignoram.”³¹

O tratamento da paisagem nos séculos XVIII e XIX vai-se transformando e tomando um sentido mais introspectivo e reflectivo. Os referentes do racionalismo clássico começam a ser questionados, o ponto de partida para as paisagens clássicas, o *ut pictura poesis* (da poesia para a pintura), representativo dos valores classicistas do “Belo Ideal”, vai perdendo o seu sentido.

Os artistas desprendem-se de uma ordem imposta pelos clássicos e procuram criar um outro simbolismo, que não está na forma de representação do objecto, mas na sua observação individual. Há uma valorização da identidade e do sujeito, o “caracter cognoscitivo e assume-se como ferramenta de manipulação da natureza.”³²

A questão da imitação idealizada deixa de ser a condição essencial para a paisagem, esta surge agora da “relação de afinidade entre a natureza e a arte, entre as formas vivas e as formas artísticas, [...] a natureza oferece à arte os processos e os modelos de desenvolvimento.”³³ Os artistas partem em busca de outros referentes os “esquemas naturalistas de representação que correspondem à descoberta do mundo visível e fenoménico.”³⁴ Assim o desejo da natureza tornou-se institucional e fonte de verdade e de renascimento moral.

A representação dos fragmentos do passado acompanha essa vontade de valorização da natureza e do tempo presente e esta tornou-se parte do imaginário colectivo da sociedade culta de toda a Europa. A representação da ruína expressa um sentimento de *vanitas*, que confere uma temporalidade à cena. E esta tornara-se um léxico capaz gerar uma nova sintaxe de paisagem.

Com Giovanni Paolo Pannini, Hubert Robert e, em parte, Fragonard, as ruínas não só são conotadas com uma paisagem específica, como também lhes são atribuídas novos significados. A ruína é vista como um objeto heroico que resiste tanto ao tempo, como à natureza, esta desperta emoções pelo seu significado poético do testemunho e da persistência da civilização.³⁵

Em meados do século XVIII a pintura da ruína tornou-se muito popular através do trabalho de Giovanni Paolo Pannini. As suas paisagens conservam ainda uma monumentalidade que remete para o mundo clássico inatingível. A sua pintura “Ruína

³¹ BENJAMIN, 2004: 197.

³² CASTRO, 2012: 190.

³³ CASTRO, 2012: 190.

³⁴ CASTRO, 2012: 191.

³⁵ CASTRO, 2012: 182.

com a Estátua Equestre de Marco Aurélio” destaca-se pelo aspecto teatral das pequenas personagens que parecem diluir-se nos degraus do templo em ruínas.



Imagem 11

Este detalhe ilustra o processo utilizado na produção da pintura, em primeiro lugar os espaços são organizados de forma cenográfica e, em seguida, as pessoas, isoladas ou em pequenos grupos, são adicionadas. O único elemento real da composição é a estátua de Marco Aurélio, que também aparecerá noutras pinturas. Pannini desejava, assim, criar “um novo género, misturando a forma oficial italiana,

solene e monumental, com a vivacidade da cena da vida real e do gosto pela crónica espirituosa.”³⁶

O seu papel em Roma do século XVII foi essencial, capaz de capturar e expressar o significado mais profundo da cidade, que estava num processo de renovação e de descoberta das suas fundações, as suas várias telas intituladas de “Galerias de Vistas”, que representavam Roma antiga e moderna são disso exemplo.

Pannini foi a fonte de inspiração de Hubert Robert, no entanto, este interpreta a monumentalidade de Pannini de forma a criar uma arquitetura mais próxima das pessoas; construindo um enquadramento sem hierarquias, permitindo um luto subtil sobre um passado perdido que volta a ser revelado. Este sentimento de luto preancia o nascimento do Romantismo.

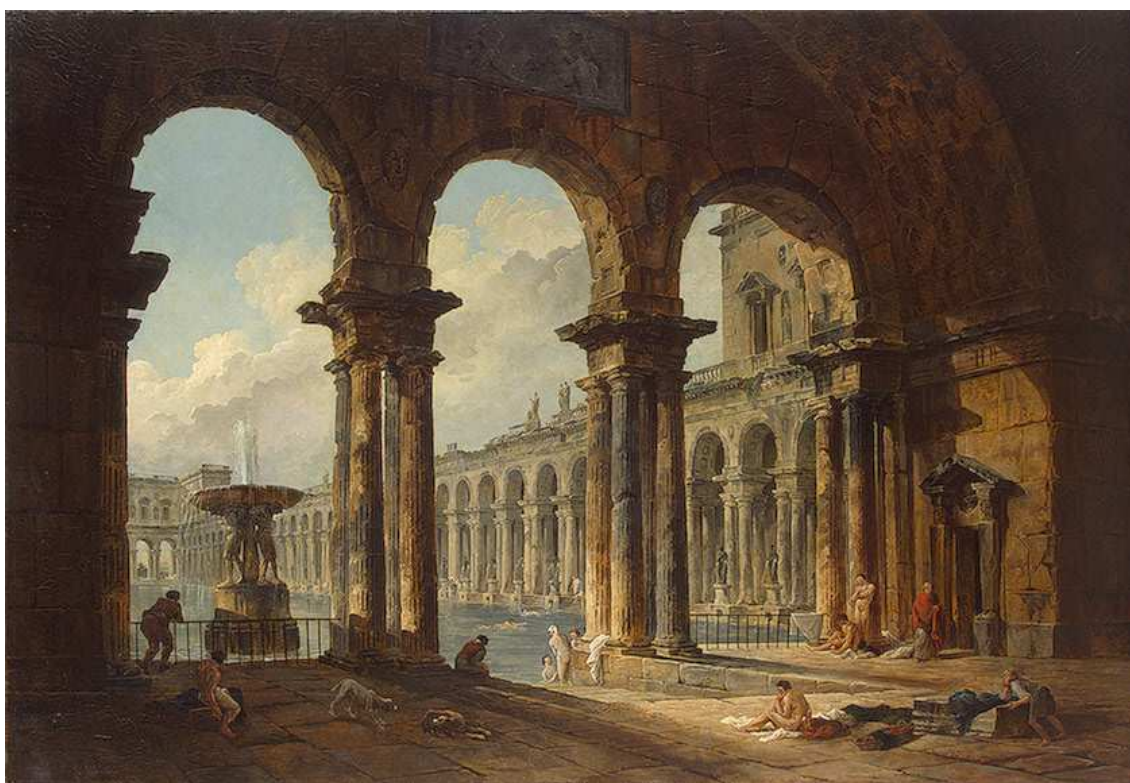


Imagem 12

O protagonista, neste compromisso entre antiguidade e a arqueologia, talvez tenha sido Piranesi, alguém fortemente comprometido com o mundo antigo. Este arquitecto visitou vários sítios arqueológicos, registrando e documentando, através do desenho, todo o seu périplo e desenvolvendo um trabalho inédito de análise exaustiva e rigorosa sobre o monumento arruinado.

³⁶ Anna Lo Bianco – *Veduta reale e scena di rovine tra ragione e lirismo*. In AMBROSIO ed., 2005: 21.



Imagem 13

Nas suas inumeráveis “*Vedute*” a Ruína manifesta-se, esta atitude representa uma grande diferença relativamente ao Renascimento: “pois se antes a representação da ruína estava imbuída de um carácter propedêutico, em Piranesi simboliza o estado fatal a que chega a arquitectura devido à acção do tempo. No entanto esta consideração não significa necessariamente para Piranesi o final da arquitectura, mas a constatação de que esta permanece através da ruína.”³⁷

A paisagem arqueológica foi-se assim desenvolvendo em várias direcções, permutando entre os valores platónicos e empíricos e os valores idealistas e realistas.

No Renascimento os espaços continuamente moldados pela imaginação são fundamentados pela mitologia, religião, história e literatura. Os episódios narrados são fielmente representados e interpretados na sua maneira original. Se realmente existe alguma verdade factual na pintura neoplatónica essa é dada pela narrativa, tudo o resto é uma *collage* de elementos de várias proveniências.

No entanto, a partir de Piranesi a ruína passa a ser tratada como objecto de estudo e não como uma representação evocativa; há uma procura pela verdade factual do objecto aliada a uma preocupação de rigor e fidelidade de representação no sentido de obter uma imagem autêntica. Piranesi conseguiu elevar a ruína à mais alta expressão e revelou uma nova capacidade de analisar filologicamente os monumentos e as relíquias históricas.

³⁷ LINAZASORO, 2013: 56.

Bibliografia:

- AMBROSIO, Franco, *edição (2005) - Paesaggio e veduta da Poussin a Canaletto. Dipinti da Palazzo Barberini*. Milano: Skira.
- BENJAMIN, Walter (2004), (1ª ed. 1928) - *Origem do drama trágico Alemão*. Lisboa: Assírio&Alvim.
- BLUNT, Anthony (1988) - *Les Dessins de Poussin*. [S. l]: Hazan.
- CARRIER, David (1993) - *Poussin's Paintings. A Study in Art-Historical Methodology*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- CASTRO, Laura (2012) - *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem. Antecedentes, Práticas Actuais e Problemática*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- CLARK, Kenneth (1952) - *Landscape into Art*. London: John Murray.
- DILLON, Brian, *edição (2011) – Ruins*. London: Whitechapel Gallery.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije (2008) - *Leer la Pintura*. Barcelona: Larousse Editorial.
- LINAZASORO, José Ignacio (2013) – *La Memoria del Orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*. Madrid: Abada Editores.
- OVÍDIO (2007), (1ª ed. Século I d.C.) – *Metamorfoses*. Trad. e introd. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia.
- PANOFSKY, Erwin (1989), (1º ed. 1955) - *O significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença.
- PLUTARCO (Século I d.C) - *Vidas Paralelas*. Disponível em http://es.wikisource.org/wiki/Vidas_paralelas:_Foci%C3%B3n [consulta realizada em Outubro de 2013].
- ROMANO, Ruggiero, *direcção (1984) - Enciclopédia Einaudi, 1. Memória-História*, [Lisboa]: Imprensa nacional-Casa da Moeda.
- ROSENBERG, Pierre; CHRISTIANSEN, Keith, *edição (2008) - Poussin and nature: arcadian visions*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- ROWE, Colin; KOETTER, Fred (1978) – *Collage City*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- SILVESTRE, Federico L. (2013) - *Los Pájaros y el Fantasma. Una Historia del artista en el paisaje*. Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, et al., *comissariado (2011) - Roma Natureza e Ideal. Paisajes 1600-1650*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Índice das Imagens:

1. Pieter Bruegel, o Velho [Breda, c. 1525 – Bruxelas, 1569], *Vista de Tivoli*, gravura, 327 x 427mm, 1555-56, Coleção Privada.
[<http://www.wikipaintings.org/pt/pieter-bruegel-the-elder/view-of-tivoli-1556#close>]
2. Nicolas Poussin [Les Andelys, 1594 – Roma, 1665], *Paisagem com desenhador*, lápis e tinta negra sobre papel, 12,5x18,5cm, c. 1635-1640, Coleção Privada.
[SILVESTRE, Federico L. (2003) - *Los Pájaros y el Fantasma. Una Historia del artista en el paisaje*. Ediciones Universidade de Salamanca: Salamanca, p. 238.]
3. Nicolas Poussin, *Arcus Argentariorum*, Roma, caneta e ecoline, 358x277mm, entre 1640 a 1650, *Windsor Castle, Royal Library*.
[BLUNT, Anthony (1988) - *Les Dessins de Poussin*. [S. l]: Hazan, p.157.]
4. Nicolas Poussin, *Paisagem com os Funerais de Fócion*, óleo sobre tela, 117,5x178cm, 1648, Coleção Particular, depositado em *Amgueddfa Cymru-National Museum Wales, Cardiff*.
[<http://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html>]
5. Nicolas Poussin, *Paisagem com os Funerais de Fócion*, imagem manipulada digitalmente, 66x98,4mm, 2013.
[Imagem editada pela autora]
6. Nicolas Poussin, *Paisagem com as Cinzas de Fócion*, óleo sobre tela, 117x179cm, 1648, *Walker Art Gallery, Liverpool*.
[<http://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html>]
7. Andrea Palladio [Pádua, 1508 – Vicenza, 1580], *Desenho do Templo de Clitumno*, desenho a caneta e tinta, 128x282cm.
[<http://www.museicivivicenza.it/it/mcp/palladio/palladio.php/2>]
8. Nicolas Poussin, *A Família Sagrada no Egípto*, óleo sobre tela, 105x145cm, 1655-57, *The State Hermitage Museum, St. Petersburg*.
[<http://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html>]
9. *Mosaico do Nilo*, pertencente ao pavimento da Sala Absidada do Templo da Fortuna Primogénita, Palestrina, 585x431cm, século I a.C., *Museo Archeologico Nazionale Prenestino, Palazzo Barberini, Palestrina*.
[http://waterculturepower.files.wordpress.com/2012/03/scala_archives_103108410561.jpg]
10. Claude Lorrain [Chamagne, 1604/1605 – Roma, 1682], *Capricio com Ruínas do Forum Romano*, óleo sobre tela, 79,7x118,8mm, c. 1634, *Art Gallery of South Australia*.

- [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Lorrain_-_Capriccio_with_ruins_of_the_Roman_Forum_-_Google_Art_Project.jpg]
11. Giovanni Paolo Pannini [Piacenza, 1691/1692 – Roma, 1765], *Ruína com a Estátua Equestre de Marco Aurélio*, óleo sobre tela, 186x154,5cm, c. 1745, *Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini*, Roma.
[AMBROSIO, Franco, edição (2005) - *Paesaggio e veduta da Poussin a Canaletto. Dipinti da Palazzo Barberini* Milano: Skira, p. 102]
 12. Hubert Robert [Paris, 1733- Paris, 1808], *Antigas Ruínas usadas como Banhos Públicos*, óleo sobre tela, 133x194cm, 1798, *The State Hermitage Museum, St. Petersburg*.
[<http://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html>]
 13. Giovanni Battista Piranesi [Mogliano Veneto, 1720 – Roma, 1778], *Vista do Templo da Sibila em Tivoli*, gravura, 446x663mm.
[www.wikigallery.org/wiki/painting_379873/Giovanni-Battista-Piranesi/Veduta-Del-Tempio-Della-Sibilla-In-Tivoli]