

A Paisagem na percepção dos Pintores

Maria Manuela Baptista Assunção*

RESUMO: A leitura da paisagem está esteticamente tratada em inúmeros testemunhos literários, pictóricos, entre muitos outros, sempre sujeita a uma nova leitura, uma nova perspectiva, fruto das experiências do observador.

A subjetividade da representação da paisagem na pintura está presente, por exemplo, na composição; Panofsky afirmou que *“a composição é como a sintaxe da linguagem. Ela reflete a mente, a intencionalidade do pintor; ela revela a verdadeira personalidade do artista.”*

O pintor, é reflexo da própria formação, do percurso de vida, sendo a sua obra o resultado da diversidade de confrontos que interferem na sua perspectiva da paisagem.

A pintura de Monet, século XIX, serve de modelo de análise, refletiu uma visão da subjetividade da representação da paisagem, numa repetição exaustiva de um mesmo modelo de paisagem, sem nunca a repetir. Não há intenção de imitar a natureza, apenas sentir e expressar formas de olhar.

PALAVRAS-CHAVE: pintura; paisagem; subjetividade; representação

ABSTRACT: Landscape interpreting is aesthetically treated in several literary, pictoric testimonials, among many others, and it is always an object of a new reading, a new perspective, as a result of the observer's experiences.

The subjectivity of the landscape representation in painting is portrayed, for instance, in the composition; Panofsky said that *“composition is like the language of syntax. It reflects the human mind, the intentionality of the painter; it reveals the artist's true personality”*.

The painter is a reflex of his own formation, his own life path; and his work, the result of a diversity of confrontations that influences his own landscape perspective.

Monet's painting, XIX century, serves as model for analysis, reflecting a view of subjectivity in landscape representation, in an intense repeating of the same landscape model, without ever being repetitious. There is no intention to imitate nature, just feeling and expressing different ways of looking at it.

KEYWORDS: painting, landscape, subjectivity, representation

* Faculdade de Letras do Porto

As diversas configurações que na Paisagem se definiram ao longo dos séculos têm sido frequentemente objeto de representações pictóricas, utilizando-as nas mais diversas perspectivas: em pinturas realistas, simbolistas, impressionistas, entre muitas outras correntes.

Essa representação evidencia mensagens codificadas cuja subjetividade está sempre presente.

A leitura da paisagem, permite muitas vezes conhecer ou reconhecer um determinado ponto da paisagem de um local do passado, através da construção subjetiva de um pintor, que a pode representar mediante critérios tão latos como os da tonalidade de um amanhecer solarengo ou na complexa presença da catástrofe.

Terá o pintor feito uma representação estética diferente? Porquê? Por uma evolução para uma técnica mais impressionista ou porque como observador ele percebeu a paisagem de forma diferente? Que elemento valorizou? A representação do produtor é o resultado das suas vivências, do seu percurso académico, da forma de sentir, do “olhar”, todos estes elementos incontornáveis numa leitura de interpretação da sua obra. Cada imagem analisada revela de alguma forma muita subjetividade, não tanto nos elementos representados, mas mais na simbologia, no valor cultural que cada representação pode conter.

A nossa proposta concretiza-se na apresentação e análise de algumas imagens de pinturas, representativas da paisagem do século XIX. As pinturas escolhidas, nesta perspectiva, tendo em consideração a subjetividade existente, permitem evidenciar que o conceito de Paisagem Cultural estava já patente nas obras dos autores, ainda que sem possível consciência da sua existência no momento como classificação.

Necessário se torna revermos alguns conceitos relacionados com o vocábulo “Paisagem” que nos parecem essenciais para o desenvolvimento do tema.

Conceptualização

O conceito de um geógrafo, historiador, arquiteto ou pintor, entre outros, revela diferentes perspectivas, daí resultando um aspeto da sua subjetividade.

Este conceito é essencialmente visual, mas progressivamente a necessidade de explicação do conjunto obrigará ao recurso a “dimensões ocultas” porque não visíveis, do domínio da cultura, da economia e da organização política.¹

A paisagem humanizada e a paisagem natural têm apresentado, nos dois últimos séculos, qualidades figurativas assumidas através de vários fenómenos culturais e sociais: pelo valor simbólico ou mágico de certos sítios e pela exaltação iconográfica feita pelas artes como a pintura e a literatura. Através destes processos, as paisagens

¹ BARATA, 2001: 42

foram sendo carregadas com os atributos da beleza, capazes de provocar a emoção estética.²

A emergência da paisagem teria pois como condição prévia a existência de certas representações - paisagem harmoniosa, paisagem pitoresca, paisagem idílica, paisagem sublime, paisagem melancólica - foram formas de modelos de paisagem. No entanto, Michael Jakob levanta-nos um problema:

*como é que um modelo pode aparecer - fazendo à sua volta emergir a paisagem - antes que o sujeito tenha contemplado (mesmo na sua imaginação) qualquer coisa que conduza a esse modelo?*³

A resposta é conhecida, ela é reveladora da estética do génio (Kantiana): são os artistas que inventam os modelos e assim fornecem as imagens do mundo. A emergência dos modelos conduz-nos à arte pictórica da paisagem.

No século XX, é difícil de articular as mutações do conceito de paisagem e as metamorfoses do olhar; segundo Alain Roger, a transformação do jardim em paisagem ocorre com a conquista de novas paisagens e o facto de se saber que nenhuma paisagem escapa à cultura, pois pode-se tornar um local numa paisagem seja por intervenção de um paisagista seja, pela intervenção indireta dos artistas que elaboram os nossos modelos de visão, “modelando” o nosso olhar enquanto observadores, como veremos nos exemplos que abordaremos.

Existem vários estudos sobre o campo, a montanha ou sobre o mar, mas esses estudos ainda na opinião de Alain Roger não foram integrados num todo orgânico onde a história alimente uma teoria que a esclareça.⁴

Na geografia humana acentuou-se o fato da paisagem ser um território visto e sentido, cada vez mais subjetivo e elaborado pela mente; o conhecimento não depende apenas da dimensão científica mas incorpora a experiência vivida e os sentimentos, integrando o infra- consciente.

O foco de atenção são as relações homem/ambiente, no lugar onde as pessoas vivem. Defendem a existência de laços afetivos de ligação das pessoas com o lugar (a topofilia) aproximando-se da fenomenologia existencial e da hermenêutica pois as paisagens refletem crenças e valores da sociedade, traduzem sentimentos, valores e fantasias face ao ambiente, são herança intelectual e espiritual. Estudam a relação entre paisagens e cultura.⁵

Na obra “Le sauvage et l’artifice”, Augustin Berque explica o processo que ocorre nas transferências entre o sujeito e o objeto, expondo que:

² LAMAS, 2004: 66

³ JACKOB, 2004:11

⁴ JACKOB, 2004:40

⁵ BLANC- BAMAR &RAISON, 1986: 141

as interferências entre o sujeito e o objeto interagem uma sobre a outra de uma forma indissociável porque olhamos esta paisagem através de um arquétipo de representação que produz esta paisagem como tal e que isso me permite de apreendê-la; mas, inversamente, este arquétipo por si próprio serviu para construir esta paisagem. Provoca pois em mim o sistema cultural que me permite observá-la ⁶

O mesmo autor, Augustin Berque (1991) afirma que no que se refere à paisagem urbana a valorização estética continua a ser considerada como um requisito da paisagem, afirmando que:

todas as civilizações percebem, organizam e simbolizam o seu ambiente, mas poucas fazem uma representação explicitamente paisagística criando um género pictórico em que o ambiente é o tema ⁷

Michael Jakob, refere igualmente Berque, ao desenvolver o conceito de paisagem num quadro urbano:

*temos por critérios da existência de paisagem : representações linguísticas, orais ou escritas, ou seja uma ou várias palavras para dizer “paisagem”; representações literárias, orais ou escritas, cantando ou descrevendo as belezas da paisagem; representações picturais, escolhidas para o tema “paisagem”; representações jardineiras, traduzindo uma apreciação propriamente estética da natureza.*⁸

A paisagem urbana assumiu novos significados quando foi considerada como resultante de equilíbrios/desequilíbrios sociais, periodicamente postos em causa, mais diversificados do que à primeira vista pareciam.

A conceção evoluiu, no sentido da necessidade do estudo do comportamento dos habitantes (até à década de setenta não era muito tomado em consideração na Europa Ocidental e a partir dos anos oitenta começa a ser amplamente estudado pelos países anglo saxões). Graças ao impulso da corrente behaviorista, as análises incidem sobre as relações e as reações entre os habitantes e os imóveis, sobre os esforços dos habitantes utentes para modificar os projetos dos arquitetos e por sua vez a tendência destes para modelar e adaptar o espaço construído⁹.

⁶ ASSUNÇÃO, 2008 :12

⁷ BARATA, 2001:48

⁸ JACKOB, 2004:13

⁹ BLANC- BAMAR & RAISON, 1986:147

As paisagens urbanas não podem, no entanto, ser reduzidas a espelhos da sociedade, mas sim compreendermos que têm uma dinâmica própria que interage com a própria sociedade.

A sociedade vai desenvolver novos modelos de paisagem e em 1925 Carl Sauer, fundador da escola de Berkeley, na publicação do artigo “The morphology of landscape”, desenvolve o conceito de “paisagem cultural” como sendo “a paisagem natural valorizada pelas atividades humanas e suas consequências”.¹⁰

Durante a segunda metade do século XX, ajudada por várias leis de valorização e preservação de sítios e paisagens, assistimos de uma forma crescente à entrada dos vocábulos: “paisagístico”, “estudos paisagísticos”, “consequências paisagísticas”, “ordenamento paisagístico”, entre outras.

Entretanto com um maior aprofundamento das preocupações do ambiente, num momento em que a paisagem faz realçar as relações subjetivas entre o Homem e esse meio ambiente, frases como “qualidade da paisagem”, “valorização da paisagem” “paisagem sustentável” entram também no quotidiano e simultaneamente passamos a referir de uma forma mais permanente as representações da paisagem, a leitura da paisagem.

Óscar Wilde, no final do século dezanove (1890) referindo-se à pintura tinha afirmado: “A vida imita a arte, bem mais do que a arte imita a vida [...]” Segundo este autor, o artista é que chama a atenção para determinados fenómenos ao representá-los e todos nós, só nos apercebemos deles na natureza porque foram pintados e se tornou forçosos vê-los e senti-los. Óscar Wilde referencia Renoir que demorou a tornar-se famoso mas que suscitou no público a vontade de ter e de ver o que estava representado.¹¹

Esta visão é claramente a que encontraremos nas representações que observamos em vários pintores, não só Renoir e que evidenciaremos nos exemplos de Monet e Cézanne

Essa capacidade de interferir no nosso “modelo” da paisagem, dando-lhe uma dimensão cultural, encontramos igualmente em Marcel Proust, em «La Recherche du temps perdu» quando refere:

O nosso olhar, mesmo quando o acreditamos pobre, é rico, está saturado de uma profusão de modelos, latente de imagens de quadros, imagens literárias, cinematográficas, televisivas, publicitárias, que abrem em silêncio, colaborando para a cada instante moldar a nossa experiência, percetiva ou não.

¹⁰ BLANC- BAMAR & RAISON, 1986:142.

¹¹ ROGER, 1997:15

Tudo o que absorvemos da Arte é imenso, ficaríamos admirados se pudéssemos quantificar; a paisagem é um dos locais privilegiados onde se pode verificar e medir esse poder estético, do que já observamos anteriormente.

A técnica em pintura procura muitas vezes expressar um encontro fugaz, como dizia Corot, pintor francês do século XIX, insistindo que “Nunca deixar fugir a primeira impressão que nos tocou”¹². Aqui encontramos uma perspectiva que já evidencia o quanto Corot acreditava, pela sua vivência, que a representação processada pela primeira impressão era a que melhor resultava,

O pintor representa essas impressões e a forma como nós as partilhamos é subjetiva, depende do nosso conhecimento, do que já vivenciamos, dos modelos que temos interiorizado, das imagens que a nossa memória seleciona; também os seus esforços para a descrever são enganadores pois apenas tiveram o objetivo de nos conduzir ao que ele próprio sente e pensa, refletindo assim, de uma forma geral o seu objetivo.

Para além destas questões, também sabemos que relativamente à cor, por exemplo, nunca o pintor terá a certeza se há diferentes recetores a percecioná-la da mesma forma.¹³

No tempo presente, fácil nos é entender a adaptação, a “maquillage” chamar-lhe-ia Beaudelaire no século XIX, que um fotógrafo no século XXI, pode fazer através de meios digitais que permitem utilizar a mesma “paisagem” com dimensões tão disparees como a paisagem cultural, desportiva, de lazer, para a saúde, entre muitas outras, servindo assim de meio para os seus objetivos, levando o público a desejar usufruir dela.

O mundo inteiro está confrontado com um imenso museu de paisagem. Tudo está esteticamente tratado e sujeito a ter uma nova leitura, fruto das experiências do observador, podendo sofrer uma nova legenda, logo uma nova perspectiva de leitura.

Temos uma saturação da nossa memória visual com séries infinitas de paisagens; o princípio da chegada, a possibilidade de poder ficar surpreso, está cada vez mais longínquo. Conhecemos muitas paisagens e este modo de tomar consciência delas (rápido e virtual) parece para nós satisfatório, sem nos questionarmos, na grande maioria das vezes.

O que acabamos de referir é também uma realidade nas representações pictóricas da paisagem, naturalmente com outros contornos, mas nem por isso menos válidos.

¹² BOURET, 1972 :165

¹³ ARNHEIM, 1989:321

Apresentação e análise de algumas imagens representativas da paisagem do século XIX

Sobre a forma como o observador vê a paisagem, Berque, na sua obra “As razões da Paisagem” dá o exemplo de Cézanne que quando pintou na região de Aix, onde viveu, as suas diversas perspectivas do monte de Sainte- Victoire, explicou que na verdade os camponeses não “viam” Sainte- Victoire, querendo com esta afirmação dizer que não a viam enquanto paisagem, de tal forma Sainte – Victoire estava integrada no seu quotidiano.

Cézanne explicou, referindo-se às suas representações de Sainte – Victoire que não tinha intenção de copiar o objeto em si, mas criar “une harmonie entre des rapports nombreux”¹⁴



Imagem 1 – CÉZANNE. *Montagne de Sainte – Victoire vue de Bellevue* 1882-1885. Pintura a óleo sobre tela. Nova Iorque – The Metropolitan Museum of Art.

¹⁴ MATHEY, 2010:109



Imagem 2 – CÉZANNE. *Montagne de Sainte – Victoire vue des Lauves*. Pintura a óleo sobre tela. *Basieia Kunstmseum*.

Anne Cauquelin questiona-se sobre o mesmo tema referindo:

*Quem dirá a verdade sobre a montanha de Sainte – Victoire? Estará a reconstrução de Cézanne mais próxima de afirmar a estrutura das colinas do que a própria natureza a deixa ver, mais racional do que perspectiva ou o contrário?*¹⁵

Na história das representações pictóricas da paisagem, muitos outros exemplos poderiam ser referidos de interpretações de paisagens pelo mesmo pintor a diferentes horas do dia, de localização, enquanto observador diferente, com condições climáticas diversas, com percursos evolutivos muito diferenciados cujas influências mereceria sempre ser objeto de estudo. Estas serão algumas das razões que fazem surgir tanta subjetividade na representação pictórica da paisagem e nos colocam sempre tantas questões.

¹⁵ CAUQUELIN, 2008:63

Já anteriormente, Theodore Rousseau, pintor francês, um dos nomes mais importantes de “L’École de Barbizon” produzira duas telas no mesmo local a horas do dia diferentes (Sortie de Forêt de Fontainebleau, soleil couchant” e “Sortie de Forêt de Fontainebleau, matin”)¹⁶.



Imagem 3 - ROUSSEAU Theodore. *Sortie de Forêt de Fontainebleau, soleil couchant*. Pintura a óleo sobre tela. Paris - Musée du Louvre.



Imagem 4 - ROUSSEAU Theodore. *Sortie de Forêt de Fontainebleau, matin*. Pintura a óleo sobre tela. London -Wallace Collection.

As duas telas são expostas lado a lado na Exposição Universal de 1855, e o acontecimento torna-se uma revelação, «um acontecimento na história da pintura»¹⁷, pela primeira vez aparece esta noção de que a diferenciação da luz é um fenómeno suficiente para distinguir a representação da mesma paisagem.

Ao observarmos a subjetividade que se descobre nas representações pictóricas, não pode ser indiferente todo o contexto social, psicológico e formativo que está presente no pintor e nas obras que observamos; há um constante envolvimento entre o produtor, pintor, o crítico e o público consumidor. O pintor, “obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes”¹⁸. É esta ambivalência do artista que se traduz na sua produção e ajuda a fomentar subjetividade, mais ou menos detetável conforme o objeto de representação.

Mais uma vez, são os exemplos franceses, mais estudados, que utilizamos para expressar mais concisamente o que aqui sugerimos.

O nascimento daquilo a que designamos como “L’École de Barbizon”, no início do século XIX, num primeiro momento mais não foi do que um movimento de contestação

¹⁶ BOURET, 2003 : 162/163

¹⁷ BOURET, 2003 :163

¹⁸ BOURDIEU, 2007: 105

à Academia e ao Salon, que funcionava na tutela da Academia, com bases muito tradicionais, completamente fechadas à inovação que a Revolução Francesa tinha também perspetivado para as Artes.

Barbizon nasce dessa procura de os pintores expressarem, por um lado o seu movimento de revolta contra uma classe de pintores, críticos, diretores, instalados no mecanismo da tradição da pintura francesa, e por outro lado como uma fuga de Paris para uma natureza muito mais “selvagem”, leia-se sem grandes intervenções.

O seu modo de sentir e de se expressar, leva-os à procura incessante da captação do instante, da representação daquelas paisagens com alma, segundo a sua própria definição.

A sua identificação com o momento, a perspetiva do seu olhar assume-se como uma libertação, o “plein air” permite-lhes captar o sentir da própria paisagem, ao qual não vão ser indiferentes, as diversas gradações da luz do amanhecer, do entardecer na montanha luxuriante ou do arvoredado denso ao qual a luz dá um infindáveis degradé de verdes.

Estas, entre muitas outras componentes, fizeram desta geração de artistas os precursores do Impressionismo. Theodore Rousseau explicava a sua identificação com a natureza dizendo “eu ouço a voz das árvores, percebo os seus movimentos, a variedade das suas formas, [...] a minha atração pela luminosidade, revelou-me a linguagem da floresta”¹⁹

A paisagem assumiu então, para alguns, o retorno a imagens há muito abandonadas, o reencontro com a natureza, para alguns outros, para os críticos, motivo de grandes artigos, elogiosos uns, devastadores outros, consoante a sua própria formação e influências sociais.

Para nós público anónimo, elas têm assumido cada vez que as olhamos uma nova perspetiva daquele lugar, fazemos a nossa própria leitura, comparamos com outras imagens, identificamos lugares, e algumas vezes olhamo-las, mas não as vemos.

A forte influência francesa da Escola de Barbizon, onde, como pudemos ver, se manifestava o desejo do contacto com a natureza, leva a que pintores como Silva Porto, com grande contacto com essa corrente, iniciem em Portugal uma nova estética de teor Naturalista, onde identificamos as mudanças operadas na representação da paisagem. Segundo a opinião de José Augusto França, “Barbizon estendeu-se do seu próprio sítio até aos arredores de Lisboa e do Porto, num idêntico fenómeno de naturalismo nacionalizador, curiosamente paradoxal”.²⁰ Silva Porto e Marques de Oliveira são. Segundo a opinião de alguns, os grandes precursores e representantes desta estética, o que permitiu que “se gerasse um movimento pictórico com atualização internacional, o

¹⁹ BOURET, 2003:223

²⁰ FRANÇA, 1990: 371

que não sucedera anteriormente”²¹ No caso português, estes pintores, entre muitos outros, dessa época, representaram a paisagem, com características próprias, sem dúvida, mas reflexo também de um percurso académico que englobou 5 anos de vivência artística e cultural com a sociedade e academias francesas e, para além disso, muitos outros artistas de nacionalidades diferentes que como eles frequentavam os mesmos ateliers.

Muitos são os exemplos que poderemos referir, como base de reflexão, sobre a subjetividade das representações pictóricas; locais representados que se assumiram como paisagens culturais, patrimoniais ou que nós os assumimos como tal.

Escolhemos Giverny, uma pequena localidade a 70Km de Paris, com cerca de 500 habitantes como um bom modelo para evidenciar os fenómenos da subjetividade da pintura da paisagem construída.

Nessa abordagem incluirá naturalmente o produtor, o público e a imaterialidade que a pintura da paisagem pode assumir num todo, tal como Bourdieu o considera, assumida como uma “distinção culturalmente pertinente”²² Claude Monet, pintor francês impressionista, por volta de 1899 pintou em Giverny, aquilo a que o próprio chamou de “séries” de quadros sobre um tema, designado na bibliografia por “Nenúfares”.

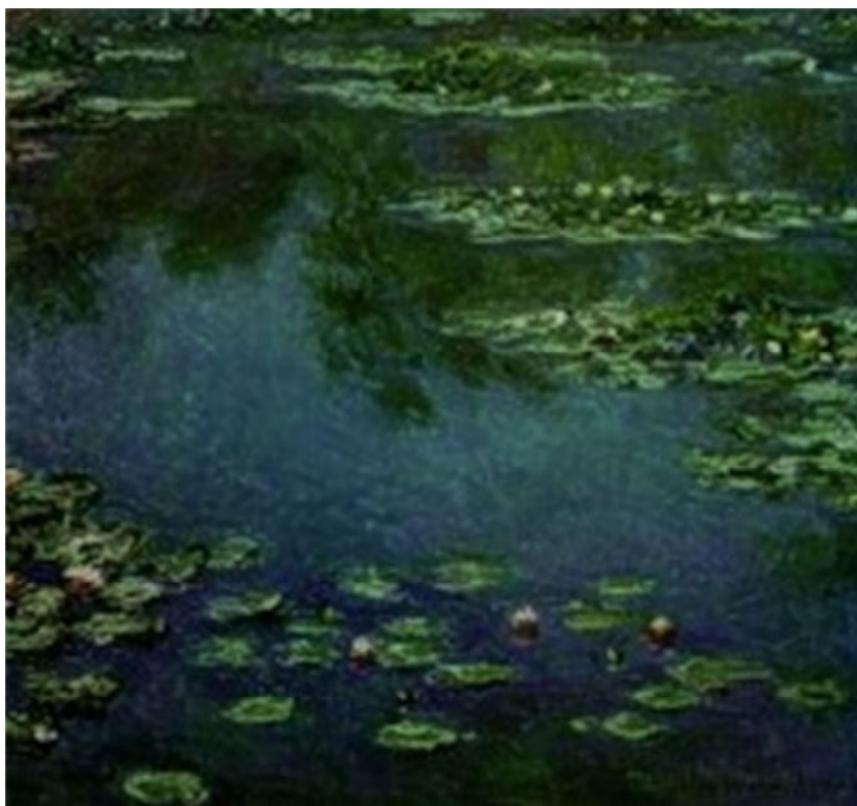


Imagem 5 - MONET Claude. *Le bassin aux nymphéas, harmonie verte, 1899*. Pintura a óleo. Paris - Museu d'Orsay.

²¹ ASSUNÇÃO.2008:101

²² BOURDIEU, 2007:109



Imagem 6 - MONET Claude. “Le bassin aux nymphéas, harmonie rose, 1900. Pintura a óleo. Paris - Museu d’Orsay.

Nestas composições, o lago, os nenúfares, o arvoredo, a ponte japonesa dos jardins, são representados sucessivamente, sempre buscando novas perspectivas; segundo Panofsky “a composição é como a sintaxe da linguagem. Ela reflete a mente, a intencionalidade do pintor; ela revela a verdadeira personalidade do artista”.

Provavelmente Giverny seria um lugar entre milhares de outros, não representando paisagens/locais, de interesse especial, não fosse o facto de ter sido pintado por Claude Monet, inicialmente contestado e depois reconhecido por críticos, pelos seus pares e o público presente em célebres exposições da época.

A sua pintura, impressionista, assumiu características tais de fruição da paisagem, identidade do pintor com a mesma, que os seus quadros são hoje, mais de cem anos passados, objeto de estudo aprofundado e admiração em todos os Museus de Belas Artes onde se encontram.

Como podemos observar nas imagens anteriores Monet registou, o instante, o reflexo, a luz, numa pintura que hoje podemos considerar como intimista.

Estas pinturas, entre muitas outras produzidas, foram designadas por Monet, em carta endereçada ao Galerista Durand Ruel, por: “Les nymphéas série de paysage d’eau”. Nessa mesma carta Monet explica que “as paisagens de água e os seus reflexos

foram para ele uma obsessão”²³. O verde surge em todas as gradações; A pintura exalta ao auge a magia do lugar; o local assume-se como um paraíso ideal.

A exposição realizada na época com a série de 12 quadros desse tema que em 1920 Monet ofereceu ao Estado Francês, foram expostos, após a sua morte, no Musée de l’Orangerie,²⁴ deixando críticos e público perplexos de admiração pelo impacto que provocou. Segundo Bourdieu “há uma interdependência entre o reconhecimento da obra e do “modus operandi” do artista que só existe fundamentalmente pelo reconhecimento dos outros”²⁵

Essa visão permitiu uma análise evolutiva de um ano do seu trabalho (1899 e 1900) com este tema, e simultaneamente uma leitura mais aprofundada daquela paisagem; cada observador leu-a com a subjetividade que levou a descrições, críticas que demonstraram pontos de vista emocionais diferentes.

Interessa, no entanto, aqui evidenciar que este local é hoje em dia, um local onde a paisagem é muito visitada, entre abril e novembro. Naturalmente que este espaço é património da Fundação Claude Monet, em Giverny, com toda a proteção e conservação que o local merece e podemos observar nas fotografias.



Imagem 7 - Fotografia do jardim/lago de Giverny – Agosto de 2012 (paisagem construída 1883).

²³ PATIN et al., 2011:266

²⁴ PATIN et al., 2011:266

²⁵ BOURDIEU, 2007:119



Imagem 8 - Fotografia do jardim/lago de Giverny – Agosto de 2012 (paisagem construída 1883).

A escolha que fizemos deste espaço, para além do já referido, surge porque, se por um lado falamos dum modelo de representação de uma paisagem com toda a subjetividade que implica uma série de pinturas do mesmo local, realizada por Monet, por outro lado interessa salientar que este espaço conseguiu, um século depois, mais do que a preservação física do local, uma imaterialidade, uma atmosfera, que consegue resistir, resultando numa paisagem cultural que resiste a um turismo de massas.

Há uma grande liberdade no circular naquele espaço, a vegetação, a água do lago, têm alguma coisa de mítico que transmite o “espaço” do pintor. Sentimos a paisagem, com a subjetividade de público que somos, mas está preservada uma paisagem construída na verdade pelo Homem, mas que manteve a sua identidade com o espírito do pintor.

Centenas de fotografias são realizadas neste espaço, mas o público mantém-se com um espírito de admiração por um pintor que conseguiu transmitir na tela a “dimensão” de um “sítio” que o próprio criara..

Vimos uma paisagem cultural, que, após cento e poucos anos, mantém a forma nos seus contornos, das pinturas referentes ao local, realizadas pelo seu autor, Claude Monet.

Poderemos daqui concluir que alguns dos pintores do impressionismo com o seu testemunho patentado em tantas obras, asseguraram relativamente ao século XIX, a permanência da continuidade de muitas das paisagens que pintaram?

Bibliografia

- ARNHEIM, Rudolf (1989) – *A Arte e Percepção Visual*. São Paulo; Livraria Pioneira Editora
- ASSUNÇÃO, M. Manuela (2008) – *Da construção do Espaço à Percepção do Olhar- A paisagem do Porto na 2ª metade do século XIX*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Mestrado.
- BARATA SALGUEIRO, Teresa (2001) – *Paisagens e Geografia*. Finisterra XXXVI, 72:37-53
- BEAUME, Jean Claude (1987) – *Composer Le Paysage, Constructions et Crises de L'Espace*. Paris: Editions Champ Vallon.
- BERQUE, Augustine(1986) – *Le Sauvage et L'artifice*. Paris : Editions Gallimard.
- BLANC-BAMAR, Chantal ; RAISON, Jean Pierre (1986)- *Paisagem* in RAMOS, Ruggiero, coord. –*Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Casa da Moeda,p.142.
- BOURDIEU, Pierre (2007) – *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspetivas S.A.
- BOURET, Jean; ROUSSELET, Joan (2003)-*L'École de Barbizon et le Paysage français au XIXe siècle*. Suisse : Ides et Calendes.
- CAUQUELIN, Anne (2008) – *A Invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70.
- FRANÇA, José Augusto (1990) – *A arte em Portugal no século XIX –Vol.I*. Lisboa: Bertrand Editora.
- JACKOB, Michael (2004)– *L'Émergence du Paysage*. Paris: Collection Archigraphy Paysage.
- LAMAS, José R. Garcia (2004) – *Morfologia Urbana e Desenvolvimento da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MATHEY, François (2010) – *Les Impressionniste e leur Temps*. Paris: Editions Hazan
- PATIN Sylvie et alli (2011)– *Claude Monet1840-1926*. Paris: Réunion des Musées Nationaux
- PANOFISKY, Erwin (1989) –*O Significado nas artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença
- ROGER, Alain (1997) – *Court traité du paysage*. Paris: Editions Gallimard.