

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC**  
**CENTRO DE ARTES – CEART**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - PPGAV**

**ANA KARINA TAMOTO DO PRADO**

**OBSERVANDO NUVENS: UM OLHAR PARA A PINTURA DE PAISAGEM  
PARANAENSE**

**FLORIANÓPOLIS**

**2022**

**ANA KARINA TAMOTO DO PRADO**

**OBSERVANDO NUVENS: UM OLHAR PARA A PINTURA DE PAISAGEM  
PARANAENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV, do Centro de Artes - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alice de Oliveira Viana

**FLORIANÓPOLIS**

**2022**

**ANA KARINA TAMOTO DO PRADO**

**OBSERVANDO NUVENS: UM OLHAR PARA A PINTURA DE PAISAGEM  
PARANAENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV, do Centro de Artes - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa em Teoria e História das Artes Visuais.

**Banca examinadora:**

Orientadora: \_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alice de Oliveira Viana (CEART/UDESC)

Membro: \_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luana Maribele Wedekin (CEART/UDESC)

Membro: \_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Clediane Lourenço (UNICENTRO/PR)

Florianópolis, 21 de outubro de 2022.

À arte, que traz sensibilidade ao mundo e  
é refúgio.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram de alguma forma para esta pesquisa.

A quem estive ausente nesse tempo, pela paciência e compreensão.

Às professoras que compuseram a minha banca de ingresso no mestrado, por acreditarem em mim: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alice de Oliveira Viana, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luana Maribele Wedekin e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Makowiecky.

Ao colega de curso e amigo, Althieres Ademar Carvalho, pelo apoio e pelo compartilhamento das conquistas e dificuldades.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alice de Oliveira Viana, pelas orientações.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Viviane Alves Kubo, querida amiga, pelo apoio com o projeto de pesquisa.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elisa Kiyoko Gunzi, pelas conversas e pelo incentivo à publicação do meu primeiro artigo acadêmico. Tudo (re)começou ali.

Ao meu guia espiritual, que sempre esteve comigo nos momentos mais difíceis.

— *Que amas então, extraordinário estrangeiro?*  
— *Amo as nuvens... as nuvens que passam ao longe... as nuvens maravilhosas!*

(Charles Baudelaire, *O estrangeiro*)

## RESUMO

A nuvem, esse elemento comum a pinturas de paisagens, embora muitas vezes tenha passado despercebida pelas investigações desse gênero na arte, é dotada de características que podem suscitar diversas reflexões. Esta pesquisa visa identificar possíveis sentidos sugeridos pelas nuvens em pinturas de paisagens paranaenses, considerando obras produzidas por artistas nascidos no Paraná ou aqui radicados entre o final do século XIX e a década de 1960. Para tanto, compreende-se o conjunto de obras desse gênero no Paraná como um grande arquivo a partir do qual imagens são selecionadas e reunidas em arquivos menores, conforme adquirem novos sentidos. O estudo parte das reflexões de Arlette Farge sobre a manipulação de arquivos e principalmente da leitura de imagem, que é entendida sob um viés anacrônico e como imagem-sintoma, um lugar de diversos tempos e promotora de diferentes significados, conceitos colocados por George Didi-Huberman. As obras foram selecionadas a partir de questionamentos e relações incitadas por elas, que conduziram o estudo a quatro sentidos exercidos pelas nuvens nessas paisagens, compondo quatro arquivos menores: a nuvem como instigadora do sublime, a nuvem como evocadora do mistério, as nuvens e a noção do infinito e a nuvem como unificadora da forma. O processo de composição desses pequenos arquivos de imagens, além de possibilitar a identificação dos sentidos buscados nas nuvens, conferiram novos significados a essas imagens e ao grande arquivo de pinturas de paisagens paranaenses, constituindo, ainda, uma nova forma de saber.

**Palavras-chave:** Nuvem; Pintura de paisagem; Nuvem na pintura de paisagem; Pintura de paisagem paranaense; Arquivo na arte.

## ABSTRACT

The cloud, that element common to landscape paintings, although it has often gone unnoticed by investigations of this genre in art, is endowed with characteristics that can provoke various reflections. This research aims to identify possible meanings suggested by clouds in Paraná landscape paintings, considering works produced by artists born in Paraná or living here between the end of the 19th century and the 1960s. To this end, the set of works of this genre in Paraná will be understood as a large archive from which images are selected and gathered in smaller archives, as they acquire new meanings. The study starts from Arlette Farge's reflections on the manipulation of archives and mainly on image reading, which is understood under an anachronistic orientation and as a symptom-image, a place of different times and promoter of different meanings, concepts defined by George Didi- Huberman. The works were selected based on questions and relationships prompted by them, which led the study to four senses exercised by clouds in these landscapes, composing four smaller files: the cloud as an instigator of the sublime, the cloud as an evocator of mystery, the clouds and the notion of infinity and the cloud as a unifier of form. The composition process of these small image archives, in addition to making it possible to identify the meanings sought in the clouds, gave new meanings to these images and to the large archive of paintings of Paraná landscapes, also constituting a new form of knowledge.

**Key-words:** Cloud; Landscape painting; Cloud in landscape painting; Landscape painting in Paraná; Archive in art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### FIGURAS

Figura 1 - Joachim Patinier. Milagre da Roda de Santa Catarina, c. 1515.....	24
Figura 2 - Autor desconhecido. Afrescos da sala de jantar da Vila de Livia, em Prima Porta, Roma, c. 39 a. C.....	27
Figura 3 - Autor desconhecido. Afrescos da sala de jantar da Vila de Livia - Detalhe, c. 39 a. C.....	28
Figura 4 - Autor desconhecido. Cenas da Odisséia - O encontro entre os companheiros de Ulisses e a filha do Rei dos Laestrygonianos (à esquerda) e Ataque dos Laestrygonians aos navios gregos (direita), antes de 46 a.C. ....	29
Figura 5 - Autor desconhecido. Afresco da Vila de Agrippa Postumus, Boscotrecase. ....	30
Figura 6 – Representação “perspectiva angular” de um espaço interior retangular (“caixa espacial”) – plano, alçado, imagem perspectiva conseguida através da combinação dos segmentos traçados no “círculo de projeção”.....	32
Figura 7 – Autor desconhecido. Afresco localizado em Boscoreale, Itália, século I a.C. ....	33
Figura 8 - Buonamico Buffalmacco (1262-1340). Triunfo da Morte, c. 1338.....	37
Figura 9 - Buonamico Buffalmacco (1262-1340). Triunfo da Morte - detalhe, c. 1338. ....	38
Figura 10 - Ambrogio Lorenzetti (c. 1290 - c. 1348). Bom e Mau Governo - detalhe, 1338-1339. ....	39
Figura 11 - Simone Martini (c. 1284 - c. 1344). Frontispício do livro de Virgílio de Petrarca, 1340. ....	39
Figura 12 - Mestre do Alto Reno (atuou 1410-1420). O pequeno Jardim do Paraíso, c. 1410-1420. ...	41
Figura 13 - Autor desconhecido. Ilustração do Livro de caça de Gaston Phèbus, c. 1400. ....	42
Figura 14 - Andrea Mantegna (1431-1506). Ascensão de Cristo - painel esquerdo do Tríptico A adoração dos magos, c. de 1463 a 1464. ....	44
Figura 15 – Autor desconhecido. Ascensão - Livro dos Evangelhos da Rabbula, século VI.....	45
Figura 16 - Albrecht Dürer (1471-1528). A Ascensão, c. 1509/1510.....	46
Figura 17 – Autor desconhecido – Moisaico na abside da Basílica dos Santos Cosme e Damião, século VI. ....	48
Figura 18 - Masolino da Panicale (1383-1447), Fundação de Santa Maria Maggiore, 1423-1428.....	49
Figura 19 - Irmãos Limbourg. Colheita e tosquia de ovelhas - Cenas do calendário do Livro de Horas do Duque de Berry, c. 1412-16. ....	51
Figura 20 - Jan van Eyck (1366 - 1426). Retábulo de Gante - A adoração do cordeiro, 1515. ....	53
Figura 21 - Jan van Eyck (1366 - 1426). Retábulo de Gante - Painel "A adoração do cordeiro", 1515..	53
Figura 22 - Robert Campin (c. 1375–1444). Nascimento de Jesus, c. 1420/26.....	54

Figura 23 - Robert Campin (c. 1375–1444). Nascimento de Jesus - Detalhe, c. 1420/26. ....	55
Figura 24 - Jan van Eyck (1366 - 1426). Retábulo de Gante - Painel de "A adoração do cordeiro" e Detalhe, 1515.....	56
Figura 25 - Albrecht Dürer (1471-1528). Vila do Vale do Arco, 1505. Aquarela, 22.3 x 22.2 cm. ....	57
Figura 26 – Ilustração do primeiro experimento de Brunelleschi.....	61
Figura 27 - Albrecht Dürer (1471-1528). Desenhista fazendo um desenho em perspectiva de uma mulher reclinada, c. 1600.....	64
Figura 28 - Andrea Mantegna (1431–1506). São Sebastião, c. 1480. ....	67
Figura 29 - Piero della Francesca (c. 1415 - 1492). O batismo de Cristo, c. 1437. ....	68
Figura 30 - Leonardo da Vinci (1452-1519). Ilustração sobre a visualidade das nuvens, em Tratado de Pintura. ....	71
Figura 31 - Piero della Francesca (c.1415 – 1492). Reverso dos retratos do duque de Urbino e sua esposa, 1472. ....	73
Figura 32 – Antonio del Pollaiuolo (c. 1429 – 1498). Martírio de São Sebastião, 1470. ....	74
Figura 33 – Antonio del Pollaiuolo (c. 1429 – 1498). Martírio de São Sebastião - Detalhe, 1470.....	74
Figura 34 - Piero della Francesca (c. 1415 – 1492). O sonho de Constantino, c. 1452-66. ....	75
Figura 35 - Giovanni Bellini (c.e 1430 –1516). A ressurreição de Cristo, 1475-1479. ....	76
Figura 36 - El Greco (1541-1614). A abertura do quinto selo do apocalipse, c. 1608-14.....	78
Figura 37 - Claude Lorrain (1600-1682). Esboço de caderno de desenho, 1662. ....	80
Figura 38 - Claude Lorrain (1600-1682). Paisagem com Tobias e o Anjo, 1663.....	81
Figura 39 - Nicolas Poussin (1594–1665). Paisagem com Polifemo, 1649.....	83
Figura 40 - Jacob Van Ruisdael (1628-1682). Mar tempestuoso com navios à vela, c. 1668.....	86
Figura 41 – Quadro 1: estudo de Alexander Cozens (1717-86). Quadros 2 a 4: estudos de John Constable (1776-1837).....	88
Figura 42 - John Constable (1776-1837). Estudo de nuvens, 1822.....	89
Figura 43 - John Constable (1776-1837). O Carro de Feno, 1821. ....	90
Figura 44 - Joseph Mallord William Turner (1775–1851). Estudo de nuvens no Caderno de Dolbadarn, 1799.....	92
Figura 45 - Joseph Mallord William Turner (1775–1851). Dido Construindo Cartago, 1815. ....	93
Figura 46 – Joseph Mallord William Turner (1775 – 1851). Tempestade de Neve- Navio à Entrada do Porto a Fazer Sinais em Fundo Baixo e Guiando-se pelo Prumo. O Autor estava neste temporal na noite em que o Ariel zarparou de Harwich, 1842. ....	95
Figura 47 - John Ruskin (1819 - 1900). Perspectiva de nuvens (retilínea). ....	99
Figura 48 - John Ruskin (1819 - 1900). Perspectiva de nuvens (curvilínea). ....	100

Figura 49 - Joseph Mallord William Turner (1775 – 1851). Festival Veneziando, 1845. ....	101
Figura 50 – Hans Staden (1525-1576). Frente ao porto de Superagui, 1549. ....	104
Figura 51 – Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Guaratuba, 1827. ....	106
Figura 52 - Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Curitiba, 1827. ....	106
Figura 53 – John Henry Elliot (1809-1884). Aldeamento de São Pedro de Alcântara em 1859, s.d....	108
Figura 54 – Guilherme William Michaud (1829-1902). Praia com pescadores, s.d.. ....	110
Figura 55 – Guilherme William Michaud (1829-1902). Tempestade com navio, s.d. ....	110
Figura 56 – Alfredo Andersen (1860-1935). Barco norueguês, 1881.....	114
Figura 57 - Alfredo Andersen (1860–1935). Vista do porto, 1895. ....	114
Figura 58 - Frederico Lange de Morretes (1892-1954). Rei Solitário, 1953. ....	117
Figura 59 - Waldemar Curt Freyesleben (1899-1970). Paisagem, 1940.....	119
Figura 60 - Theodoro De Bona (1904-1990). Paisagem de Curitiba, 1925.....	120
Figura 61 - Theodoro De Bona (1904-1990). Plantação da Alcachofra - Torcello, 1936. ....	121
Figura 62 - Theodoro De Bona (1904-1990). Plantação da Alcachofra – Torcello - Detalhe, 1936. ....	121
Figura 63 - Herman Schiefelbein (1885-1937). Carroças e cavalos, s.d.. ....	123
Figura 64 - Bruno Bronislaw Lechowski (1887-1941). Sem título, s.d.....	125
Figura 65 - Guido Viaro (1897-1971). Estrada de Guaratuba, 1940.....	127
Figura 66 - Miguel Bakun (1909-1963). Cena de mar, s.d.....	129
Figura 67 - Fernando Calderari (1939-2021). Sem título, 1973. ....	132
Figura 68 - Fernando Calderari (1939-2021). Marinha III, 1987. ....	133
Figura 69 - Thomas Moran (1837-1926). A hora dourada, 1875. ....	140
Figura 70 - Fernando Calderari (1939-2021). Marinha, 1989. ....	142
Figura 71 - Joseph Mallord William Turner (1775-1851), O bravo Temeraire rebocado até seu último ancoradouro para ser desmontado, 1839.....	146
Figura 72 - Alfredo Andersen (1860-1935). Entrada da Barra do Sul (pôr-do-sol), 1930.....	147
Figura 73 - Alfredo Andersen (1860-1935). Entrada da Barra do Sul (pôr-do-sol) - Detalhe, 1930. ....	148
Figura 74 - Herman Schiefelbein (1885-1937). Paisagem sertaneja, s.d.....	149
Figura 75 - Albert Bierstadt (1830-1902). A trilha de Oregon, 1869.....	151
Figura 76 - Guilherme William Michaud (1829-1902). Pôr-do-sol, s.d.. ....	152
Figura 77 - Caspar David Friedrich (1774-1840). Pôr-do-Sol (irmãos), 1830-1835.....	153
Figura 78 - Fernando Calderari (1939-2021). Noturno, 1983. ....	156

Figura 79 - Fernando Calderari (1939-2021). Marinha, 1983. ....	157
Figura 80 - Joseph Mallord William Turner (1775–1851). Luar, um estudo em Millbank, 1797. ....	159
Figura 81 – Alfredo Andersen (1860-1935). Paisagem, 1912. ....	160
Figura 82 – Alfredo Andersen (1860-1935). Paisagem - detalhe, s.d. ....	161
Figura 83 - Herman Schiefelbein (1885-1937). Luar no rio Iguaçu, s.d. ....	162
Figura 84 - Caspar David Friedrich (1774-1840). Mar do norte ao luar, 1823 - 1824. ....	164
Figura 85 - Theodoro De Bona (1904-1990). Amplo horizonte (Campos-Palmeira), 1969. ....	169
Figura 86 - John Constable (1776-1837). Hampstead Heath, 1820-1830. ....	170
Figura 87 - Miguel Bakun (1909-1963). A construção da via férrea do trem elétrico em Curitiba, s.d. .....	171
Figura 88 - Jacob Van Ruisdael (1628-1682). Campos de trigo, c. 1670. ....	172
Figura 89 – Alfredo Andersen (1860-1935). Pinheiro araucária, 1921. ....	173
Figura 90 - Claude Lorrain (1600-1682). Paisagem pastoral, 1648. ....	174
Figura 91 – Ida Hannemann de Campos (1922-2019). Rua Albano Reis, Bom Retiro, s.d. ....	175
Figura 92 - El Greco (1541–1614). Vista de Toledo, c. 1598-1599. ....	176
Figura 93 – Alfredo Andersen (1860-1935). Marinha, 1892. ....	179
Figura 94 – Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Pôr-do-sol, 1879 ou 1881. ....	180
Figura 95 – Bruno Bronislaw Lechowski (1887-1941). Paisagem em verde, 1927. ....	182
Figura 96 – Henri Matisse (1869-1954). Bosque das margens do Garonne, 1900. ....	183
Figura 97 - Miguel Bakun (1909-1963). Marinha, década de 40. ....	185
Figura 98 - Samuel John Peplow (1871–1935). Pedras na Barra, 1903. ....	186
Figura 99 – Álvaro Borges (1928-1994). A paisagem, XXXX. ....	187
Figura 100 - Charles Guilloux (1866 - 1946). Crepúsculo, 1892. ....	188

## **ARQUIVOS DE IMAGENS**

Arquivo 1 - Nuvens sublimes. ....	138
Arquivo 2 – Nuvens misteriosas. ....	154
Arquivo 3 – Infinitas nuvens. ....	165
Arquivo 4 – Formas das nuvens. ....	177

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
------------------------	-----------

### PARTE I

<b>CAPÍTULO 1. A nuvem na tradição europeia da pintura de paisagem.....</b>	<b>23</b>
---	-----------

1.1. Os céus azuis da Antiguidade Clássica.....	26
1.2. As nuvens sagradas da paisagem medieval.....	35
1.3. As nuvens no Renascimento.....	50
1.4. Maneirismo e Barroco.....	77
1.5. O protagonismo das nuvens no Romantismo.....	87

<b>CAPÍTULO 2. A pintura de paisagem paranaense e a presença das nuvens - um primeiro arquivo.....</b>	<b>103</b>
--	------------

2.1. Fase itinerante.....	103
2.2. Infraestrutura.....	111
2.2.1. Alfredo Andersen e discípulos.....	112
2.2.2. Artistas estrangeiros.....	122
2.3. Movimento de integração.....	124
2.3.1. Anos 40: a semente da mudança.....	126
2.3.2. Anos 50: enfim, modernismo.....	130
2.3.3. Anos 60: abstração e outras tendências.....	131

### PARTE II

<b>CAPÍTULO 3. Os sentidos da nuvem - ou um arquivo de nuvens.....</b>	<b>137</b>
--	------------

3.1. Nuvens sublimes.....	138
3.2. Nuvens misteriosas.....	154
3.3. Infinitas nuvens.....	165
3.4. Forma das nuvens.....	177

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>189</b>
----------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>192</b>
-------------------------	------------

## Introdução

A nuvem, esse elemento tão comum às pinturas de paisagem e tão pouco estudado, aparentemente foi considerada irrelevante na tradição ocidental da pintura. Tornou-se objeto de investigação dos artistas somente após a institucionalização da paisagem como gênero pictórico e especialmente quando este foi desenvolvido pelos pintores ingleses no século XVIII. Da sua ausência nos cenários paisagísticos dos afrescos da Antiguidade Clássica, passou a ser cuidadosamente estudada pelos pintores do Romantismo, protagonizando as suas paisagens. Ao longo desse período, características peculiares fizeram da nuvem um elemento que desafiou regras de representação pictórica, como o contorno e a perspectiva linear, mas também permitiram que pintores conferissem a ela diferentes funções e significados, como a denotação de um espaço ou algo relacionado ao divino.

Mesmo em regiões não centrais, ou seja, distantes dos principais centros artísticos da tradição ocidental, como, por exemplo, no estado brasileiro do Paraná, é possível observar como a nuvem instigou aqueles que se dedicaram à pintura de paisagem. Na história da arte paranaense, esse gênero pictórico foi bastante expressivo, desde a passagem dos artistas viajantes no século XVI até meados do século XX. A esse gênero estão vinculados alguns aspectos importantes da trajetória artística da região, como a carreira de um dos pintores mais renomados nacionalmente, Alfredo Andersen (1860-1935), e o movimento Paranista, em que artistas tentaram edificar uma identidade regional a partir de elementos da natureza local. Ao observar as nuvens de algumas dessas paisagens e notando semelhanças na maneira de representar esses elementos, cogitou-se a possibilidade de traçar relações entre essas imagens a fim de identificar os possíveis sentidos sugeridos pela nuvem nessas obras.

Ao longo da pesquisa, verificou-se uma significativa quantidade de obras de pintura de paisagem paranaense, entretanto, não se encontraram estudos que olhassem para as nuvens nelas, tampouco sob um viés específico das artes visuais, como o aqui proposto. Quanto ao gênero da pintura de paisagem, as publicações bibliográficas relacionadas à história da arte no Paraná, que já são poucas, abordam o tema de forma documental ou histórica, geralmente fornecendo informações de

registro das obras e/ou biográficas de seus autores.<sup>1</sup> Também há aquelas de caráter biográfico ou que abordam somente as obras de determinado pintor, de forma individual<sup>2</sup>. Em relação a teses e dissertações, estas normalmente relacionam temas das artes visuais com questões biográficas, históricas, identitárias, sociológicas e literárias, e sem especificar o gênero da paisagem<sup>3</sup>. Estudos que se propõem a analisar o gênero e seus artistas considerando um viés histórico/teórico específico das artes visuais se mostraram raros, sendo um trabalho a se destacar a tese de doutorado em Artes Visuais, pelo PPGAV/UDESC, de Clediane Lourenço, intitulada “Arcádia Obstinação: A Paisagem nas Artes Visuais do Paraná”, de 2017. Nela, a autora aborda a paisagem nas artes visuais paranaense buscando revelar sobrevivências de uma arcádia obstinada, considerando seus aspectos diversos, e dessa forma, mesmo não tendo o foco na pintura, trata o tema da paisagem sob um viés específico da área das artes visuais. O trabalho, além de modelo, mostrou-se um importante incentivo para estudos mais especializados na área.

Quanto à primeira motivação desta pesquisa, deu-se com o trabalho desenvolvido para a disciplina “Por que ler os clássicos?”, no primeiro semestre do mestrado em Teoria e História das Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV-UDESC), que consistiu na investigação desse elemento na obra do pintor inglês William Turner (1775-1851). Nele procurou-se entender qual o papel exercido pela nuvem ao longo do percurso que o pintor realizou das suas paisagens

---

<sup>1</sup> É possível citar: “Arte paranaense moderna e contemporânea em questão: 3.000 anos de arte paranaense”, 1974, e “Dicionário das Artes Plásticas no Paraná”, 2006, de Adalice M. Araújo; “Passeio pela pintura paranaense”, 2002, de Maria José Justino (org.); “Pintores da paisagem paranaense”, 2001, da Secretaria do Estado da Cultura; “A arte em seu estado: história da arte paranaense - Volume I e II”, 2008, de Eliana Borges e Soleni B. Fressato.

<sup>2</sup> É possível citar: “De Bona: um exercício de criação”, 1989, de Maria J. Justino (Coord.); “Guido viaro: a valorização da figura humana”, 1996, de Euro Brandão; “Fernando calderari: as cores do céu, da terra e do mar, simplesmente calderari”, 2004, de Sérgio Kirdziej; “Miguel Bakun: a natureza do destino”, 2009, de Eliane Prolik e Ronaldo Brito; “Alfredo Andersen: Retratos e paisagens de um norueguês caboclo”, 2014, de Amélia S. Correa; “William Michaud: sonhos, conquistas e memórias”, 2017, de Nilva L. Fogaça.

<sup>3</sup> É possível citar: “Escolhas abstratas: arte e política no Paraná (1950-1962)”, dissertação de mestrado em História (UFPR, 2002), e “Paranismo: Arte, ideologia e relações sociais no Paraná 1853-1953”, tese de doutorado em História (UFPR, 2007), de Geraldo L. V. De Camargo; “Arte e contestação: uma interpretação das artes plásticas nos anos de chumbo”, dissertação de mestrado em História (UFPR, 2003), e “Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973”, tese de doutorado em História (UFPR, 2007), de Artur C. de Freitas; “Gerações de artistas plásticos e suas práticas: sociologia da arte paranaense das primeiras décadas do século XX”, tese de doutorado em Sociologia (UFPR, 2011), de Luiz A. Salturi; “O Diário de uma imigrante britânica no Paraná (1860 – 1890): memórias, trabalho e sociabilidades”, tese de doutorado em História (UFPR, 2014), de Ana Maria R. Gillies; “Diálogos poético-plásticos e natureza em Helena Kolody e Miguel Bakun: a poesia das palavras e das cores”, dissertação de mestrado em Letras (UNIOESTE, 2017), de Vanderlei Kroin.

figurativas até as abstratas, buscando proporcionar no observador sensações em relação aos seus temas mais do que apenas representá-los. Ao longo desse estudo, verificou-se que as nuvens podiam exercer papéis por vezes essenciais na pintura da paisagem, tanto em relação a seus aspectos formais, quanto perceptivos e sensíveis.

Turner é de uma época em que artistas e cientistas passaram a olhar para cima com a atenção devidamente merecida às nuvens, esses elementos que povoam os céus de diversas horas do dia e da noite, ora encantando, com seus formatos e cores, no nascer ou no pôr-do-sol, ora assombrando, nos prenúncios de tempestades e noites de lua cheia. Sensações que podem nos acometer também quando estamos diante de uma pintura de paisagem em que as nuvens participam de forma expressiva. Por vezes o artista interpreta a paisagem de tal maneira que suas pinturas chegam a suplantar a natureza, como ocorreu a Oscar Wilde (1854-1900), que ao ser convidado a contemplar um pôr-do-sol natural, disse: “E o que era aquilo? Simplesmente um Turner de segunda categoria, um Turner de uma fase ruim, com todos os piores defeitos do pintor exagerados e super enfatizados” (WILDE, 2010 p. 31, tradução nossa). Um episódio que bem ilustra a afirmação de Ernst Gombrich (1909-2001) sobre a reprodução da natureza nas telas dos pintores: “A natureza refletida na arte reproduz sempre o próprio espírito do artista, suas predileções, seus prazeres e, portanto, seu estado de ânimo” (GOMBRICH, 2008, p. 430).

A paisagem não é apenas um recorte da natureza, que os pintores retratam em suas telas ou que percebemos quando diante de elementos naturais localizados lado a lado em um determinado espaço. Para Jean-Marc Besse (n. 1956), a paisagem existe “na relação com um sujeito individual ou coletivo que a faz existir como uma dimensão da apropriação cultural do mundo. A paisagem fala-nos dos homens, dos seus olhares e dos seus valores, e não propriamente do mundo exterior” (BESSE, 2014, p. 13). Assim como Simon Schama (n. 1945) entende que a “paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha” (SCHAMA, 2010, p. 70). Nesse sentido, a concepção de paisagem adotada no presente estudo compreendeu aquela que Besse chamou de “Representação cultural e social”, que pressupõe, ainda, que o estudo de uma paisagem real ou representada se identifica com o estudo de uma forma de pensamento ou de percepção subjetiva: “A análise da paisagem consiste numa análise de categorias, de discursos, de sistemas filosóficos, estéticos, morais, que a paisagem deve pretensamente prolongar e refletir.” (BESSE, 2014, p. 13).

É com esse olhar para a paisagem que as obras deste estudo foram analisadas e selecionadas, considerando a percepção da autora acerca do elemento nuvem tanto na paisagem natural quanto na pintura de paisagem. Dentro de uma metodologia que partiu primeiramente da leitura de imagem, pois é ela que pede para ser decifrada, é por meio dela que se tem contato com outras culturas e novos conhecimentos, e é pela imagem como sintoma, como sobrevivência de outros tempos, que se pode pensar de forma anacrônica. Somente ela permite compreender como um pintor da tradição europeia reaparece em pinturas do Paraná, por exemplo.

A essa noção aliou-se a ideia de arquivo, pautada nos estudos de Arlette Farge (n. 1941), em que se entendeu o conjunto de pinturas de paisagem paranaense como um grande arquivo geral e bruto, do qual se extraíram imagens que compuseram arquivos menores, aos quais foram conferidos uma significação de acordo com os possíveis sentidos exercidos pelas nuvens nessas paisagens. Farge (2022) considera o arquivo como um lugar em que se capta o real, sem precisar depender de relatos sobre ou de discursos colocados, mas que precisa ser questionado para fazer algum sentido. Segundo a autora, a história dos arquivos surge quando eles “são confrontados com certo tipo de indagações, e não no momento em que são recolhidos” (FARGE, 2009, p. 19).

Não se trata de descobrir no arquivo, de maneira definitiva, “um tesouro enterrado, oferecido ao mais esperto ou ao mais curioso, mas de tomá-lo como um suporte que permita ao historiador buscar outras formas do saber que faltam ao conhecimento” (FARGE, 2009, p. 58). Desta feita, elaborou-se o arquivo de pinturas de paisagens paranaenses e a partir daí novos questionamentos foram levantados e novas relações exploradas, extraíndo dele imagens para conferir a elas outros significados, no que se chegou a quatro sentidos exercidos pelas nuvens nessas paisagens, compondo-se quatro arquivos menores: a nuvem como instigadora do sublime, a nuvem como evocadora do mistério, as nuvens e a noção do infinito e a nuvem como unificadora da forma.

No primeiro momento dessa etapa da pesquisa, fez-se uma varredura na bibliografia especializada e nos acervos de museus e galerias de arte paranaenses, a fim de localizar e reunir as imagens da produção de pintura de paisagem paranaense, constituindo o “arquivo primeiro”. Um movimento feito de modo mais demorado e despojado, com reflexões mais livres, porém apaixonado. Ainda assim, já se buscava pensar em estabelecer narrativas e relações com essas formas existentes, com “a

preocupação de ajustá-las de outra maneira para tornar possível outra narração do real” (FARGE, 2009, p. 64).

Farge explica que há um deslumbre quando entramos em contato com o arquivo, no qual acabamos mergulhando, uma vez que é “desmesurado, invasivo como as marés de equinócios, as avalanchas ou as inundações” (FARGE, 2009, p. 11). Assim acontece quando vasculhamos os livros e artigos, os acervos dos museus e as galerias de arte, em busca de esgotar os arquivos das imagens que queremos estudar, lidando com a vontade de se pesquisar inúmeros assuntos que nos acometem diante de tantas informações. Constitui-se, então, o conflito entre se perder no geral e a noção de se estabelecer limites, uma tensão entre a paixão, de oferecer o arquivo integralmente à leitura, e a razão, que exige que ele seja questionado para constituir sentidos (FARGE, 2009). A autora explica que é entre essa paixão e razão que se constrói a história a partir do arquivo: “Ambos lado a lado, sem que um jamais supere o outro ou o sufoque, e sem jamais se confundirem ou se justaporem, mas imbricando seu caminho até que não se coloque mais a questão de ter de distingui-los” (FARGE, 2009, p. 21).

O sentido foi conferido aos poucos ao arquivo e conforme as imagens eram observadas, inicialmente de maneira mais livre, buscando-se reunir as obras conforme os efeitos que a sua paisagem celeste causava em um primeiro contato, deixando-se vir algo que nelas poderia chamar de “sintoma”, que é aquilo que Georges Didi-Huberman (n. 1953) diz aparecer, sobrevir, e que “interrompe o curso normal das coisas segundo uma lei - tão soberana quanto subterrânea - que resiste à observação banal” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44). Procurou-se assim contemplá-las com o não-saber que o autor nos incita, um olhar no qual não tentamos entender ou traduzir a imagem de imediato, mas através do qual deixamo-nos tocar por aquilo que nos faz deslumbrar toda vez que olhamos para uma obra de arte, sendo apreendidos por ela (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Nesse sentido, a observação dessas obras presencialmente se fez necessária, dentro do possível, a fim de obter todo potencial que a experiência de um contato presencial poderia proporcionar, inclusive para tentar alcançar esse primeiro deslumbramento a que Didi-Huberman se refere. Assim, algumas obras foram vistas em exposições no Museu Oscar Niemeyer, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Museu Paranaense, Museu Casa Alfredo Andersen e Museu Guido Viaro. Outras em visita aos acervos do Museu Oscar Niemeyer, Museu Paranaense e Museu Casa

Alfredo Andersen. Aquelas que não houve a possibilidade de contemplar pessoalmente, a leitura foi feita por meio de imagens digitais e fotografias.

Durante essa etapa de observação, diferentes maneiras de apresentar as nuvens foram identificadas e assim as imagens selecionadas para compor os arquivos menores reunidas considerando aspectos formais e a maneira como foram percebidas, por encantamento ou inquietação, ou seja, esse sintoma a que se refere Didi-Huberman, por meio do qual a imagem pode repentinamente incitar em nós associações ou conflitos de sentidos. Conflitos que para Farge também são importantes, uma vez que esses detalhes que desorientam são aquilo que abala qualquer possibilidade de linearidade e positivismo do estudo, quebrando modelos estabelecidos, constituindo desvios da norma ou deslocando sentidos adquiridos, e que com frequência pode tornar complexo aquilo que antes se imaginava simples (FARGE, 2009).

Com os arquivos compostos, passou-se a analisar e relacionar as imagens. As associações foram feitas entre as obras selecionadas e entre estas e obras de artistas da tradição ocidental da pintura, sem considerar a cronologia histórica ou algum período artístico ao qual seu autor pertenceu. Acredita-se que as comparações, seja por aproximação ou distanciamento, são um bom meio para estudar as obras de arte, assim como colocou Jorge Coli (n. 1947): “Nada permite melhor entender uma obra do que outra obra. Associá-las mentalmente, ou visualmente, com reproduções sobre uma mesa, ou numa sala de museu, por semelhança, oposição, ou indiferença entre elas” (COLI, 2010, p. 14).

Buscou-se, portanto, compreender essas imagens sob um viés anacrônico, um desprendimento que é possível porque se está partindo da imagem e não dos saberes da qual é carregada, permitindo que se façam relações entre elas que ultrapassam a noção de tempo cronológico, e também de espaço, ampliando as possibilidades de compreensão das questões que as envolvem. A eficácia dessas imagens pode atuar, segundo Didi-Huberman, justamente nesses “entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23).

Importante citar que todo o estudo compreendeu uma pesquisa bibliográfica baseada na linha de teoria e história da arte, sendo que o levantamento foi elaborado por meio de livros, artigos, catálogos, periódicos, teses, dissertações, vídeos, visita a acervos virtuais e físicos de museus e a exposições, assim como a galerias de arte.

A abordagem utilizada foi básica, buscando gerar conhecimento novo e útil para a pesquisa na área de teoria e história da arte paranaense e brasileira, sem aplicação prática prevista; qualitativa, já que compreende a relação entre a subjetividade interior do sujeito e a objetividade exterior do mundo que o cerca e que não pode ser quantificada; e exploratória, uma vez que utiliza fontes primárias e secundárias.

Sendo assim, a pesquisa está dividida em duas partes, uma de caráter diacrônico, outra sincrônico. A primeira parte, composta por dois capítulos, busca compreender os possíveis sentidos exercidos pelas nuvens ao longo da história da pintura de paisagem na tradição europeia e na arte paranaense, apresentando possíveis sentidos das nuvens em alguns de seus principais pintores. Um estudo prévio que se mostrou necessário para embasar e ampliar os parâmetros e referências para a segunda parte do estudo. A escolha das obras analisadas nesta primeira parte foi feita a partir do museu imaginário da autora e de uma busca ativa de ampliação do repertório visual, partindo das sugestões da bibliografia e considerando a temática. Dessa forma, foram selecionadas imagens que instigaram questionamentos referentes ao tema e que poderiam contribuir para o desenvolvimento do conhecimento colocado.

O primeiro capítulo investiga, linearmente, como as nuvens atuaram na pintura ao longo da constituição do gênero paisagem na tradição ocidental, incluindo as problemáticas da representação pictórica do espaço, em um recorte amplo, que se estende da Antiguidade Clássica até o Romantismo, uma vez que foi neste período que as nuvens passaram de mero componente dos fundos paisagísticos para o protagonismo das pinturas de paisagens. As principais referências teóricas neste capítulo são: Hubert Damisch e a nuvem na arte; Kenneth Clark e a paisagem na arte; Anne Cauquelin e o surgimento da paisagem; Ernst Gombrich, sobre a institucionalização da paisagem enquanto gênero e percepção; Erwin Panofsky, para tratar das perspectivas; e Giulio Carlo Argan e Leon Kossovitch, sobre o espaço pictórico<sup>4</sup>.

O segundo capítulo compreende um percurso linear pela pintura de paisagem do Paraná, tendo por base a relação entre a nuvem e essas paisagens. O recorte

---

<sup>4</sup> Principais obras: “Theory of /Cloud/: Toward a history of painting”, de Hubert Damisch; “Paisagem na arte”, de Kenneth Clark; “A invenção da paisagem”, de Anne Cauquelin; “A história da arte”, “Arte e ilusão” e “Norma e forma”, de Ernst Gombrich; “A perspectiva como forma simbólica”, de Erwin Panofsky; “Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel”, de Giulio Argan; “A emancipação da cor”, de Leon Kossovitch.

temporal considerou o período em que o gênero da pintura de paisagem se destacou e teve uma grande produção no estado. Ao longo do levantamento bibliográfico, verificou-se que no período que se estende de poucos anos antes do Paraná se tornar província independente de São Paulo, em 1853, até a década de 1960, os gêneros mais populares eram o retrato, a paisagem e a pintura de gênero. Esta parte da pesquisa está fundamentada principalmente nos estudos de Adalice Araújo, Eliana Borges e Soleni Fressato<sup>5</sup>.

Já a segunda parte da pesquisa é constituída de um capítulo, composto por quatro subitens, nos quais se procura sugerir os possíveis sentidos atribuídos às nuvens nas pinturas de paisagens paranaenses reunidas nesses pequenos arquivos, a fim de conferir um novo sentido a esses conjuntos de imagens. O recorte temporal considerou o período estudado no capítulo 2, em que o gênero da pintura de paisagem se destacou e teve uma grande produção no Paraná, proporcionando um leque bastante diversificado de imagens e ampliando as possibilidades de relações entre elas.

No primeiro subitem, procura-se entender de que forma as nuvens atuam nessas imagens contribuindo para uma categorização dessas paisagens como sublimes, baseando-se a teoria do sublime principalmente em Edmund Burke e Adolfo Vázquez<sup>6</sup>. O subitem seguinte reúne paisagens noturnas e recai sobre a representação de nuvens que sugerem mistério, utilizando reflexões de Edmund Burke e Kenneth Clark, sobre a noite, e de Roberto Casati, acerca da sombra<sup>7</sup>. Em seguida, analisam-se as paisagens em que se destacam os céus abertos para o infinito, fazendo relações com os estudos de Hubert Damisch, sobre o infinito, e de Michel Collot, quanto a questões do infinito e o horizonte<sup>8</sup>. Por fim, é analisado como as nuvens atuam com a função de unificar a forma, abordando questões que envolvem os princípios organizadores dos elementos artísticos nas obras.

---

<sup>5</sup>Principais obras: “Arte paranaense moderna e contemporânea em questão: 3.000 anos de arte paranaense” e “Dicionário das Artes Plásticas no Paraná”, Adalice Araújo; “A arte em seu estado: história da arte paranaense - Volume I e II”, de Eliana Borges e Soleni B. Fressato.

<sup>6</sup>Principais obras: “Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo”, de Edmund Burke; “Convite à Estética”, de Adolfo Vázquez.

<sup>7</sup>Ibidem; “Paisagem na arte”, de Kenneth Clark; “A descoberta da sombra: de Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade”, de Roberto Casati.

<sup>8</sup>DAMISCH, Hubert. *Theory of /Cloud/: Toward a history of painting*. Stanford: Stanford University Press, 2002; COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

Com a constituição desses pequenos arquivos de imagens, pretendeu-se não apenas identificar os possíveis sentidos sugeridos pela nuvem nessas pinturas, resgatando-as do anonimato nesse grande arquivo que é o conjunto de pinturas de paisagem paranaense, mas também revisitar esse arquivo, explorando novas relações entre suas imagens, específicas da área das artes visuais, a fim de tornar possível outras formas de saber no campo da História da Arte do Paraná.

**PARTE I**

## CAPÍTULO 1. A nuvem na tradição europeia da pintura de paisagem

A relação das nuvens com a paisagem na arte acompanha a história da constituição da pintura de paisagem como um gênero autônomo, um processo que refletiu a relação entre a humanidade e a natureza através dos tempos e como a própria natureza se tornou paisagem. Quando o poeta humanista Petrarca (1304-1374) relatou a sua subida ao Ventoux, em 1336, afirmando que o fizera simplesmente pela vontade de saber como era a vista do monte mais alto da região, segundo Besse, teria sido “o primeiro a encontrar a fórmula da experiência paisagística no sentido próprio do termo: a da contemplação desinteressada, do alto, do mundo natural aberto ao olhar” (BESSE, 2014, pp. 1-2). Para muitos historiadores, essa empreitada do poeta teria sido um marco representativo da mudança da concepção de natureza e da forma como o ser se relacionava com o mundo visível, algo que irrompia com o Renascimento:

Segundo esta tradição de interpretação, fixada no século XIX por Jacob Burckhardt, Petrarca teria posto em evidência, melhor que outros, a postura moderna do olhar direto sobre o mundo, aquela da secularização da curiosidade, voltando, por assim dizer, à autópsia da natureza, um olhar até então dirigido aos livros. (BESSE, 2014, p. 2).

Para Gombrich (1990), a pintura de paisagem iniciou o seu caminho para se estabelecer como gênero a partir da segunda metade do século XVI, sendo o desenvolvimento da teoria renascentista da arte um aspecto essencial para essa ascensão. Segundo o autor, há registros de obras com paisagens anteriores a essa data, mas não eram ainda conhecidas como “pintura de paisagem” ou Paisagem, com “p” maiúsculo. Ressalta ainda que esse gênero foi tido como uma descoberta, uma vez que não havia uma distinção clara entre as paisagens pintadas como fundo e as pinturas que tinham a paisagem como tema principal. Então, para muitos historiadores, tanto a paisagem de segundo plano, quanto as paisagens puras, teriam se desenvolvido gradualmente uma a partir da outra.

Esse entendimento pode ser exemplificado com algumas pinturas do século XVI que possuem um fundo paisagístico tão trabalhado que eles acabam se destacando em relação à cena retratada no primeiro plano. Essa observação induz à ideia de que alguns pintores poderiam até utilizar os temas centrais como pretexto para a pintura da paisagem ao fundo. Na obra “Milagre da Roda de Santa Catarina”,

o pintor Joachin Patinier (c. 1485 - 1524), chamado de “o bom paisagista” por Dürer<sup>9</sup>, desenvolve uma paisagem que ocupa a maior parte do quadro, especialmente o seu fundo. Neste já podemos notar a atenção que o artista despense aos mínimos detalhes de uma paisagem, sejam eles dos elementos naturais, como os sulcos das rochas mais distantes no lado esquerdo superior, ou das edificações, como as janelas e portas da igreja da cidade. Nos médio e primeiro planos, o cuidado com a textura das pedras e da vegetação é ainda mais evidente. O milagre mesmo, tema da obra, acontece no plano médio da composição, em um espaço pequeno e localizado em apenas um dos cantos da tela (Figura 1).



Figura 1 - Joachin Patinier. *Milagre da Roda de Santa Catarina*, c. 1515. Óleo sobre Madeira, 36,5 x 53,7 cm. Museu Kunsthistorisches, Viena. Fonte: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1428>.

Se Gombrich associa o surgimento da paisagem com o Renascimento, Anne Cauquelin (n. 1925) adverte para a dificuldade de definir qualquer evento como o marco inicial da noção de paisagem como uma estrutura simbólica da relação entre homem e natureza. Para a autora, isso seria impossível, pois cada vez que se tenta datar o começo de algo na linha do tempo, o “encontro repentino de algum

---

<sup>9</sup>Albrecht Dürer (1471-1528), artista alemão, comumente associado ao Renascimento nórdico europeu.

acontecimento nos provoca, desmente de modo cruel nossa afirmação, mostra-nos a inanidade desse pretense começo” (CAUQUELIN, 2007, p. 35).

O encontro da natureza com a sua representação pictórica mais fidedigna, que ocorreu com a propagação da visão científica no Renascimento, foi para Cauquelin a dobra que tornou complexa a questão da definição da natureza como paisagem. Nesse período, a natureza medieval, vista como manifestação do divino e reduzida a símbolos, passou a ser diretamente observada e retratada com base nas suas medidas, distâncias e proporções. Assim, a paisagem estaria reduzida a uma representação figurada “destinada a seduzir o olhar do espectador, por meio da ilusão de perspectiva [...] e incitaria então o interesse por todos os aspectos da Natureza, como por uma realidade à qual o quadro daria acesso.” (CAUQUELIN, 2007, p. 36).

Dessa forma, diz a autora, se aquela paisagem que se via representada na obra podia confundir-se com a realidade, e então não ser uma paisagem “da natureza” mas sim “a própria natureza”, a paisagem como uma estrutura constituída ao longo do tempo seria inadmissível, visto que ela sempre teria existido. Nesse sentido, a discussão sobre a sua gênese seria desnecessária. Mesmo assim, a autora afirma que para entender como se deu essa dobra, ela deve ser desfeita, o que implica em falar sobre o “antes da dobra” (CAUQUELIN, 2007), ou seja, entender como a paisagem se desenvolveu ao longo do tempo. A partir disso a autora fez um breve percurso histórico linear, a fim de entender como a natureza se tornou paisagem, incluindo aspectos artísticos.

A paisagem integrou a arte de diversas formas, segundo Kenneth Clark (1903-1983), e já refletia a concepção de natureza que se tinha em cada período histórico, indicando que os percursos do desenvolvimento da natureza como paisagem e da paisagem como arte por vezes se cruzam:

Estamos rodeados por coisas que não foram feitas por nós e que têm uma vida e estrutura diferente da nossa: árvores, flores, relva, rios, colinas e nuvens. Desde há séculos que nos inspiram curiosidade e respeito, e têm sido objetos do nosso prazer. Temo-las recriado em nossa imaginação refletindo assim os nossos estados de espírito. E temos pensado nelas como elementos de uma ideia a que chamamos Natureza. (CLARK, 1961, p. 19).

Sendo assim, esses três autores nortearam o caminho pela história da pintura de paisagem neste capítulo, desde a Antiguidade Clássica até o Romantismo. Nesse período, as nuvens começaram a aparecer nos céus das pinturas medievais, mas

foram alvo de investigações somente no início do Renascimento, uma vez que desafiaram o principal mecanismo de representação do espaço natural desse movimento: a perspectiva linear. O aprofundamento do estudo dessa relação – nuvem e representação espacial – ampliou a pesquisa do tema para os demais períodos históricos estudados. Por fim, quando a relação com a natureza se estreita, no Romantismo, as nuvens passam a ser cuidadosamente observadas pelos artistas, e de mero acessório nos fundos paisagísticos ganham o protagonismo das obras.

### 1.1. Os céus azuis da Antiguidade Clássica

Na Antiguidade mediterrânea, o conceito de natureza, que era também refletido na arte, ocupou um papel secundário diante da importância que os antigos davam às questões humanas. O entendimento dos gregos sobre a relação entre os seres e o seu ambiente era a de que este os envolvia e a eles estava ligado estritamente. A noção de espaço era de um contínuo, que não teria como separar em partes, pois tudo no mundo é unificado, em um único entendimento, o logos:

Basta que um princípio (o logos como princípio da natureza) assegure a coesão, o ajuntamento dos elementos políticos, sociais, conceituais, para que a unidade esteja presente como totalidade indivisível. [...] Dessa forma, é inútil – de verdade, com toda certeza – destacar um fragmento dessa unidade. O invólucro visível, o lugar dos seres, é entendido – compreendido ou incluído – no estado das coisas tal qual elas se apresentam ao logos integrador. (CAUQUELIN, 2007, p. 47).

Considerando que estamos acostumados a imaginar o céu com nuvens, é de se pensar que elas estivessem presentes nos céus dessas imagens. No entanto, não há vestígios arqueológicos que provem que os céus nas pinturas gregas ou romanas eram nublados. Como afirma Hubert Damisch (1928-2017):

[...] o pano de fundo contra o qual as perspectivas arquitetônicas de Pompeia são pintadas é sempre de um azul transparente, assim como os céus sem nuvens das paisagens mitológicas do Vaticano, que alguns críticos de arte, no entanto, persistem em considerar como um dos primeiros exemplos de um tratamento "pictórico" do espaço. (DAMISCH, 2002, p. 126, tradução nossa).

Segundo Clark (1961), a visão helenística dirigida para o mundo visível até proporcionou o desenvolvimento de uma escola de paisagem, mas os poucos vestígios demonstram que essas manifestações estavam restritas a fins decorativos.

O naturalista romano Plínio (?-79 d.C.), o Velho, dentre os pintores que citou em seus escritos, havia o romano Studios (ou Ludius), que seria paisagista e que “pintava casas de campo, pórticos e parques, bosques e pequenas matas, colinas, viveiro de peixes, canais, rios e praias, de um jeito que agradava a todos.” (Plínio *apud* GOMBRICH, 1990, p. 149).

Entretanto, as pinturas romanas que chegaram aos dias atuais são afrescos que, tudo indica, eram usados para decorar o interior das residências. O afresco das Figuras 2 e 3, por exemplo, decorava a sala de jantar de Lívía, terceira esposa do imperador romano Augusto<sup>10</sup>, e mostra uma área natural que parece estar tratada (uma espécie de jardim?), cercada por uma vegetação densa, com arbustos em flor e árvores que oferecem seus frutos, onde o céu é apresentado em um azul que preenche todo o espaço celeste.



Figura 2 - Autor desconhecido. *Afrescos da sala de jantar da Vila de Lívía*, em Prima Porta, Roma, c. 39 a. C. Museu Nacional, Roma. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/>

---

<sup>10</sup> Do Museu Nacional Romano, disponível em: <https://museonationaleromano.beniculturali.it/en/palazzo-massimo/the-gallery-of-paintings-and-mosaics/>.

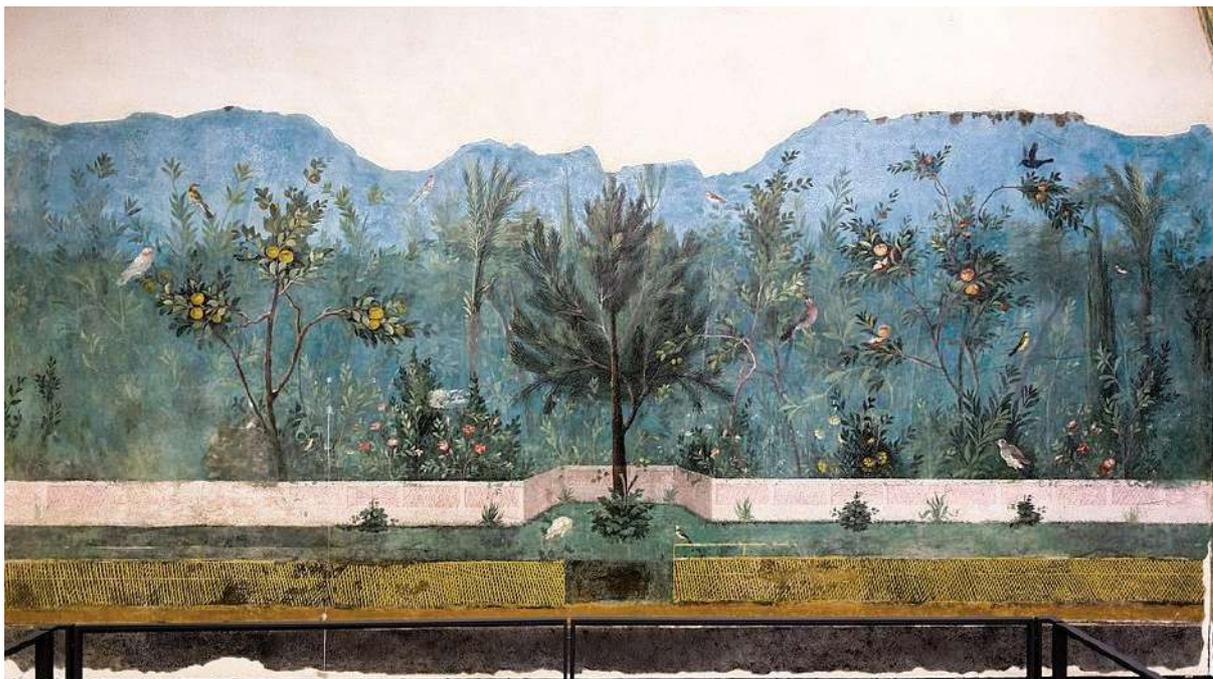


Figura 3 - Autor desconhecido. *Afrescos da sala de jantar da Vila de Livia* - Detalhe, c. 39 a. C. Museu Nacional, Roma. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/>

Como sugeriu Edward Norgate (1581-1650), as representações da natureza na arte dos antigos normalmente se restringiam a adornos ou a paisagem como um acompanhamento, um complemento, para temas históricos, preenchendo fundos ou cantos vazios, espaços em que não havia figuras ou estórias (NORGATE, 1919). Não era uma natureza constituída como paisagem e ao ser representada era “em termos de ornamentos, de distribuição organizada [...]” (CAUQUELIN, 2007, p. 45). Os afrescos do “Ciclo com cenas da Odisséia”, que foram localizados na Vila Graziosa, em Roma, representam paisagens como cenários para a história que se passa no primeiro plano (Figura 4). Nessas imagens, assim como nas outras seis que pertencem ao mesmo ciclo, o espaço reservado para a paisagem celeste ocupa menos de um terço do enquadramento e não há indícios de nuvens nelas.



Figura 4 - Autor desconhecido. *Cenas da Odisséia* - O encontro entre os companheiros de Ulisses e a filha do Rei dos Laestrygonianos (à esquerda) e Ataque dos Laestrygonians aos navios gregos (direita), antes de 46 a.C.. Afrescos, 142 x 292 cm. Museu Vaticano, Roma. Fonte: <https://www.museivaticani.va/>

Segundo Damisch (2002), a arte desse período considerava apenas aquilo que era tangível e visível. A pintura era antes de tudo desenho, com contornos e formas definidas, sendo que a cor desempenhava um papel secundário. Então, para o teórico, a nuvem já era um elemento fora da norma desde esse início, o que o faz questionar se, de fato, os artistas da antiguidade clássica teriam incluído esse elemento em suas composições.

A falta de interesse em representar as nuvens poderia vir da questão do contorno, já que as nuvens são elementos de superfícies com limites difíceis de se definir, mas também poderia ser devido ao entendimento de que tudo no mundo é unificado, inclusive o espaço e os seres que com ele interagem, pois nessas cenas representadas os seres e outros objetos não se relacionam com as nuvens. Cauquelin (2007) comenta que a noção dos antigos sobre a natureza envolve essa interação, em que o ambiente influencia os seres, determinando o seu comportamento:

[...] um meio ambiente necessário que explica as particularidades de suas formas e de suas “partes”. [...] Um pântano é indispensável para um elefante, que, andando pesadamente pelo fundo lamacento, tira a tromba da água para respirar. (CAUQUELIN, 2007, p. 46).

O “Afresco da Vila de Agrippa Postumus” (Figura 5), em Boscotrecase, poderia ser uma metáfora dessa ligação do meio com os objetos, pois a impressão que se tem é a de uma integração entre a paisagem e as figuras, que interagem entre si e parecem ocupar esse espaço. E a forma da pintura, quando reúne os elementos no

centro do enquadramento, deixando um espaço vazio em torno da cena, faz com que tudo ali retratado pareça pertencer a uma coisa só.

O templo não está sobre o rochedo, não se situa em uma paisagem; reúne em si uma totalidade. O templo-rochedo é atravessado pela linguagem que o faz existir como parte do estado de coisas que revela ao se manter ali. Ele não designa, não significa: é o conjunto de um mundo que se deixa compreender em sua extensão. Com ele estão dados, ao mesmo tempo, a história, a lenda, o mito. (CAUQUELIN, 2007, p. 47).



Figura 5 - Autor desconhecido. *Afresco da Vila de Agrippa Postumus*, Boscotrecase. Museu Arqueológico Nacional, Nápole. Fonte: <https://mannapoli.it/>

Mais uma vez, a maneira como o afresco da Figura 5 foi realizado não parece comportar um lugar para as nuvens, já que a cena retratada no centro da tela possui uma configuração triangular e os elementos da paisagem terrena são suficientes para tanto.

Essa concepção de espaço, que subsiste entre os corpos e com estes configura uma coisa só, também não comportava a ideia de geometrizar-lo, como afirma Mário D'Agostino (n. 1963): “era incogitável para os antigos identificar o espaço contínuo da geometria com o ‘espaço real’, *khora*, espaço ‘móvel’ e ‘espécie de matéria plástica’ do cosmo [...]” (D’AGOSTINO, 2006, p. 26). Platão, inclusive, já sustentava que enquanto aqueles que tentam ter uma visão real do Ser usarem da geometria para

apreender algo da essência, continuarão sonhando com ele, uma vez que trabalham com hipóteses que não chegam a tocá-lo (PLATÃO, 2000). Desse modo, os antigos não poderiam representar o mundo natural na arte por meio de uma perspectiva linear, por exemplo.

Erwin Panofsky (1892-1968) explica que a perspectiva linear desenvolvida no Renascimento não foi suficiente para abarcar os predecessores de uma forma simbólica de representar, em que era possível retratar objetos e o espaço em que estavam dispostos de uma forma que quem os visse conseguisse imaginar um espaço ilimitado, porém restrito às bordas da imagem. Uma passagem de Panofsky é essencial para o entendimento dessa ideia: “Por isso, é fundamental apurar se os períodos e áreas da Arte possuem ou ignoram a noção de perspectiva e também definir que noção é essa.” (PANOFSKY, 1993, p. 42). O autor, então, desnaturaliza o espaço perspectivo, mostrando como este é uma construção simbólica de uma época.

Na Antiguidade, as coisas eram vistas não por uma perspectiva linear, mas sob uma visão em perspectiva, na qual as linhas retas eram percebidas como se fossem curvas e linhas curvas como retas. O exemplo mais representativo dessa ideia são as colunas gregas feitas em *entasis*, a fim de que não parecessem inclinadas aos olhos. A teoria Ótica da Antiguidade

[...] entendia o campo de visão como uma esfera. Sustentava, por isso, que as grandezas aparentes (isto é, as projeções dos objetos dentro desse campo de visão esférico) são, sempre e exclusivamente, determinadas pela amplitude dos ângulos de visão, não pela distância a que os objetos estão do olho. Logo, a relação entre as grandezas dos objetos não se pode exprimir em medidas de comprimento simples, só pode ser expressa em graus de ângulo ou de arco. (PANOFSKY, 1993, p. 37).

Ainda, enquanto na perspectiva antiga a diferença entre duas grandezas iguais, que se encontram em distâncias diferentes, era calculada considerando a proporção do ângulo de visão, na perspectiva renascentista era determinada pela proporção dessas distâncias. A primeira, chamada de perspectiva natural ou comum, matematizou as leis da visão natural, já a segunda, a perspectiva artificial, “tentou estabelecer um método que se provasse útil na representação de imagens em superfícies bidimensionais.” (PANOFSKY, 1993, p. 37).

Nos *Dez livros sobre a Arquitetura*, Vitruvius descreve o que poderia ser uma definição da representação de um objeto tridimensional sobre um plano, que estaria baseada na premissa de que todas as linhas deveriam seguir para o “ponto cardeal”.

E nenhuma pintura antiga que tenha chegado aos dias atuais demonstrou que esse ponto se tratava do ponto de fuga. Panofsky (1993) explica que, se considerar esse centro como sendo um centro de projeção representado pelo olho do observador, ao invés de um ponto de fuga, localizado dentro do quadro, o prolongamento das linhas ortogonais, que saem do centro e vão até a borda do círculo projetado, conduzi-las iam não para um ponto comum, mas para um eixo comum, semelhante ao que ocorre na espinha de peixes (Figura 6). E segundo o autor, esse princípio do eixo de fuga é um dos principais aspectos a se considerar no que se refere à representação espacial da Antiguidade. Um exemplo é a Figura 7, em que consta a aplicação desse princípio, mesmo que em apenas parte da imagem.

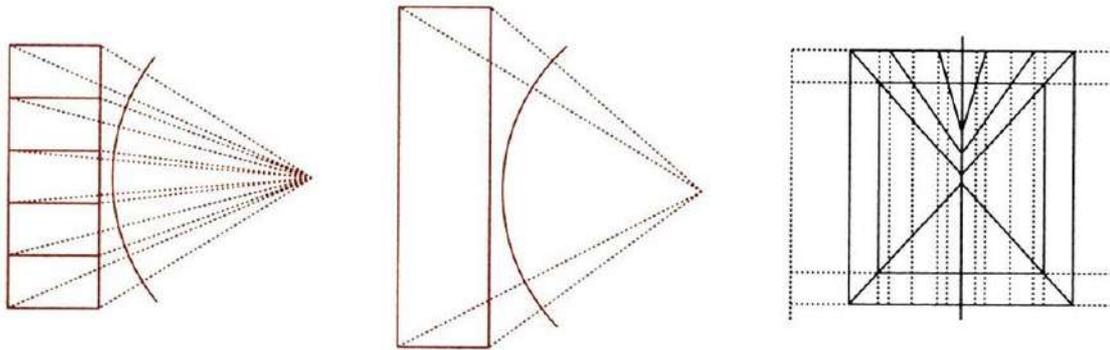
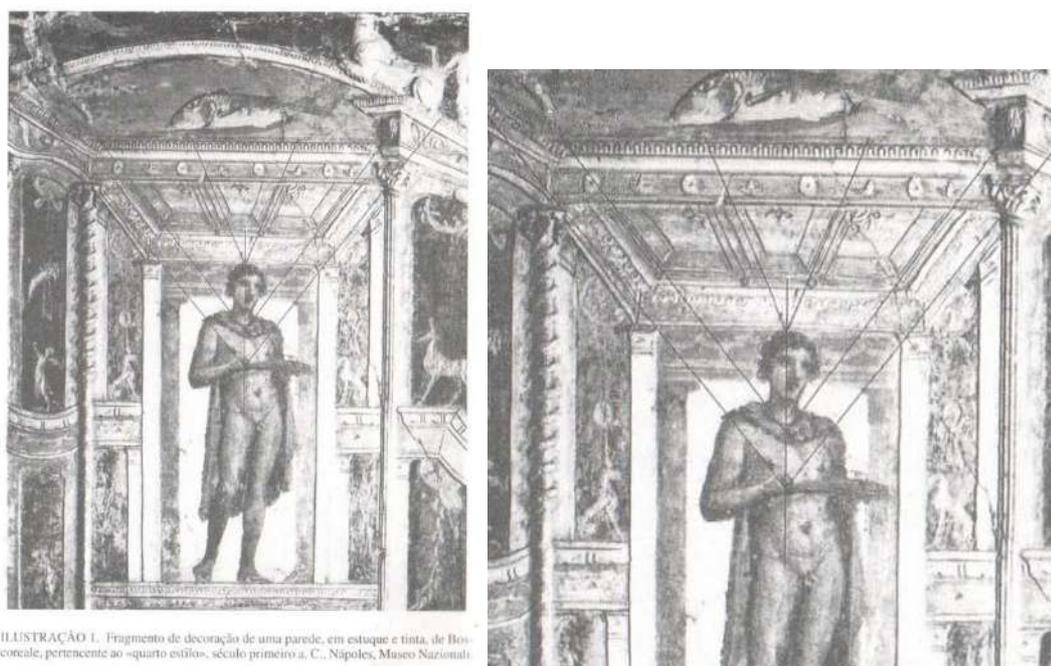


Figura 6 – Representação “perspectiva angular” de um espaço interior retangular (“caixa espacial”) – plano, alçado, imagem perspectiva conseguida através da combinação dos segmentos traçados no “círculo de projeção”. Fonte: PANOFSKY, 1993, fig. 5.



ILUSTRÇÃO 1. Fragmento de decoração de uma parede, em estuque e tinta, de Boscoreale, pertencente ao «quarto estilo», século primeiro a. C., Nápoles, Museo Nazionale

Figura 7 – Autor desconhecido. Afresco localizado em Boscoreale, Itália, século I a.C.. Museu Nacional, Nápoles. Fonte: PANOFKY, 1993, Ilustração 1.

Comparando-se esse princípio com a característica da perspectiva linear do ponto de fuga, com este é possível alterar as três dimensões do espaço e dos objetos em proporção constante, assim como se pode definir o tamanho aparente das coisas, conforme a sua grandeza real e a sua posição em relação ao observador. Já o eixo de fuga não fornece tal precisão, apresentando por vezes desequilíbrios dos raios, o que não permite uma distorção constante (PANOFKY, 1993, pp. 40-41).

O espaço nas artes foi trabalhado, segundo Panofsky (1993), pela sobreposição e justaposições ainda não sistematizadas. E mesmo quando se percebe ter havido maior aplicação de noção de distâncias e profundidade, não poderia ser reduzida a uma regra geral, pois não há um horizonte ou um ponto único para o qual as linhas ortogonais se convertam. Existe uma diminuição das grandezas conforme se afastam, mas não é constante. Entretanto, “as transformações que a distância e o meio interveniente provocam na forma e na cor dos corpos são representadas com arrojado virtuosismo.” (PANOFKY, 1993, p. 43). Enfim, para Panofsky, por mais diversas que fossem as teorias dessa época, “nenhuma houve que chegasse a uma definição do espaço como sistema de relações simples entre a altura, a extensão e a profundidade.” (PANOFKY, 1993, p. 44).

Essas diferentes formas de representar o espaço e as coisas nele contidas, bem como a falta de escritos documentando princípios ou métodos, indica para

Panofsky (1993) uma despreocupação dos Antigos com a sistematização do espaço e que a percepção que se tinha dele era satisfatória. Ainda, o fato de não haver regras fixas nesse sentido pode estar relacionado, segundo o autor, à visão de totalidade do mundo como descontínua que os antigos compartilhavam. Aristóteles mesmo não reconhecia a existência de um infinito real e considerava o limite do espaço geral o ponto mais afastado da esfera celeste. Então, desenvolver regras para organizar relações espaciais em um espaço considerado contínuo, poderia ser uma tarefa difícil ou mesmo impensável – e talvez desnecessária – para eles, uma vez que “os corpos não são assimilados a um sistema homogêneo e infinito de relações dimensionais; eles são os conteúdos justapostos de um recipiente finito.” (PANOFSKY, 1993, p. 45). Mas essa visão de um mundo finito parece não transparecer na forma como os antigos compunham e organizavam a pintura como totalidade em si, pois nelas o espaço era simplesmente cortado pela borda do quadro ou por simulações de colunas e estruturas arquitetônicas que rodeavam a cena, como se o observador olhasse por uma janela, conferindo a impressão de continuidade do espaço além desse limite (ver Figura 5).

Por não haver normas instituídas que ditassem a construção do espaço nessas pinturas, poderíamos considerar que a composição de céus nublados não fosse um problema, assim como a representação da nuvem uma questão a ser evitada, por ser esse elemento complexo quanto a regras de perspectiva ou de forma. Tais considerações acerca da construção do espaço na pintura localizam a discussão da representação da nuvem. Na antiguidade notamos que não há registros de pinturas com nuvens nos céus. O que existem são textos, como o do poeta Ausônio, que compara seu poema a uma nuvem pintada na parede, em *Cupidus Cruciatu*, ou como na *Eneida*, de Virgílio, em que as nuvens assumem diversas funções: veículos, abrigos, sinais ameaçadores, entre outros.

No entanto, nesse período as nuvens já estavam incluídas entre os elementos que provocavam reflexões sobre a formação de imagens a partir do acaso, de dispositivos naturais ou produto da Fortuna:

Foi Filóstrato quem, colocando as palavras na boca de Apolônio de Tiana, primeiro fez a seguinte pergunta: "E as coisas que são vistas no céu sempre que as nuvens se separam umas das outras, quero dizer os centauros e os antílopes-veados... e os cavalos, o que você tem a dizer sobre eles?" São obras da imitação, caso em que haveria que reconhecer que Deus é um pintor que, saltando de sua carruagem, se deleita em fazer desenhos na areia,

como uma criança? A hipótese é insustentável, pois as figuras que aparecem no céu não fazem sentido (ta t'auto menasēma), são puramente efeitos do acaso. É o homem que, naturalmente inclinado à imitação, confere um sentido a elas, assim como uma relativa permanência, associando-as à ideia das criaturas que evocam. Somente uma pessoa com formação em desenho pode produzir imitações (apomimeisthai) que merecem ser chamadas de pinturas (graphikai). A pintura, por sua vez, é puramente uma questão de arte. (DAMISCH, 2002, p. 34, tradução nossa).

Já Aristóteles refletiu sobre as nuvens sob o ponto de vista da óptica, preocupando-se mais com os efeitos das cores provocados pela reflexão e refração da luz nelas, do que com as questões da sua forma. Até porque, se a pintura começou com o uso de contornos, privilegiando o desenho sobre a cor, seria natural os antigos não se ocuparem da questão da representação pictórica de algo de formas mutáveis. Como aponta Damisch, podemos constatar que a nuvem está relacionada à cor e não ao contorno em Aristóteles, no livro 3 da *Meteorológica*, pois este

[...] discute as aparições que podem ser vistas se formando no céu em uma noite clara ("abismos, trincheiras e cores vermelho-sangue"), ou quando as nuvens estão próximas do sol e são refletidas por alguma superfície líquida: a nuvem, em si mesma incolor, parece então estar cheia de "hastes". Aristóteles oferece a mesma explicação para todos esses fenômenos, a saber reflexão. Mas nos casos de bastões solares, aréolas e falsos sóis, o que é refletido não é a forma, mas apenas a cor. A nuvem, constituída como é de vários componentes mais ou menos aquosos e densos de dimensões diminutas, funcionam em sua massa como espelhos que, ao contrário daqueles que refletem formas, mostram apenas cores [...] (DAMISCH, 2002, p. 35-36, tradução nossa).

As nuvens começam a aparecer nos céus pictóricos no final da Idade Média e é também nesse período que a paisagem inicia o seu desenvolvimento na arte. Para Clark (1961), o aparecimento da pintura de paisagem desde então "é parte de um ciclo no qual o espírito humano tenta mais uma vez criar harmonia com aquilo que o rodeia", pois o ciclo anterior "estivera tão profundamente impregnado do sentido grego de valores humanos, que este conceito de natureza tinha desempenhado um papel secundário." (CLARK, 1961, p. 19).

## 1.2. As nuvens sagradas da paisagem medieval

A representação da natureza na Idade Média reflete a característica da arte medieval da prevalência dos símbolos sobre as sensações, que estavam relacionadas aos vícios. As pinturas que sugerissem algo ao invés de apresentá-lo não eram bem-

vistas, pois davam brechas à imaginação. Os objetos materiais eram tidos como símbolos de verdades espirituais ou episódios da Bíblia, assim como cada elemento na natureza era visto como um protótipo do divino (CLARK, 1961).

Embora esses símbolos medievais não correspondessem muito à aparência real dos objetos que representavam, eram suficientes para satisfazer uma mentalidade que via a arte como um meio de difundir os ensinamentos das sagradas escrituras. Aqui a mensagem a ser passada era mais importante do que a cópia fidedigna, sendo que os símbolos bastavam para cumprir esse objetivo. Dessa forma, eles eram reunidos na obra de forma que não houvesse margem para a imaginação, sendo a superfície da pintura delimitada pela margem do quadro. Uma superfície que deveria comportar todos os elementos da representação, formando um conjunto, uma unidade.

Aqui a perspectiva vai ser deixada de lado, assim como outras características importantes para a noção que se tinha do espaço na pintura Antiga, como resume Panofsky:

Assistira-se a uma perda quase total, por parte dos elementos pictóricos isolados, da relação dinâmica gestual e física e da relação perspectiva espacial. Consegue-se, agora, ver com que exatidão esses elementos poderiam associar-se numa relação nova e, de certa forma, mais íntima. Dão origem a uma trama imaterial mas, pode dizer-se, intacta, na qual a permuta rítmica da cor e do ouro ou, caso do relevo, da luz e da sombra, restabelece uma espécie de unidade, mesmo que esta seja só de cor ou luz. (PANOFSKY, 1993, p 48).

O espaço em perspectiva da antiguidade, que parece apenas comportar as figuras, dá lugar a um espaço que as engloba, como se fosse “um fluido homogêneo, digamos até, homogeneizador, incomensurável, sem dimensão precisa.” (PANOFSKY, 1993, p. 48). Tanto na arte cristã primitiva quanto na arte bizantina, o espaço e os corpos são remetidos à superfície, que não era opaca e negativa, mas de uma luminosidade que sugeria um ambiente espacial.

O jardim foi uma das formas mais populares para organizar as figuras - os símbolos - em um único espaço, um conjunto fechado que poderia ser abrangido pela imaginação, facilitando o entendimento imediato da mensagem que se queria transmitir. Ainda, prevalecia uma ideia ligada ao “jardim encantado”, um dos mitos

mais “constantes, libertadores e consoladores da humanidade” (CLARK, 1961, p. 22), a exemplo do Éden<sup>11</sup> e o das Hespérides<sup>12</sup>.

Um dos primeiros jardins na pintura medieval está no afresco “O Triunfo da Morte” (Figuras 8 e 9), que está no *Camposanto Monumentale*<sup>13</sup>, de Pisa, Itália, e atribuído a Buonamico Buffalmacco (1262-1340). No canto inferior direito da imagem, o jardim aparece como um espaço tranquilo em que as pessoas estão reunidas embaixo de árvores e sobre um tapete de flores, tocando música e se entreolhando em paz, um refúgio diante do caos exterior, que sugere a representação da peste do século XIV.



Figura 8 - Buonamico Buffalmacco (1262-1340). *Triunfo da Morte*, c. 1338. Afresco. Camposanto Monumentale, Pisa. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>.

<sup>11</sup> “Jardim é um símbolo do paraíso terrestre, do Cosmos de que ele é o centro, do Paraíso celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020, p. 578). O paraíso terrestre corresponde ao Jardim do Éden, descrito no livro do Gênesis da Bíblia, segundo o qual, logo após criar o homem, Deus plantou um jardim no Éden, onde fez brotar todos os tipos de árvores e para onde fez correr rios, colocando ali o homem para guardá-lo e cultivá-lo (Gênesis 2:7-15).

<sup>12</sup> “Filhas de Atlas e de Hésperis, elas vivem num jardim de maçãs de ouro, cuja entrada é defendida por um dragão. Hércules vence o dragão e se apodera do jardim, com todas as riquezas que contém. O mito representa a existência de uma espécie de paraíso, objeto dos desejos humanos, e de uma possibilidade de uma imortalidade (a maçã de ouro). O dragão representa as terríveis dificuldades de acesso a esse Paraíso; Hércules, o herói que triunfa de todos os obstáculos. O conjunto é um dos símbolos da luta do homem para alcançar a espiritualização que lhe assegurará a espiritualidade.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020, p. 555).

<sup>13</sup>Do italiano: Cemitério Monumental.



Figura 9 – Buonamico Buffalmacco (1262-1340). *Triunfo da Morte* - detalhe, c. 1338. Afresco. Camposanto, Pisa. Fonte: <http://www.travelingintuscany.com>.

Quanto às primeiras paisagens conhecidas, estas parecem ter surgido em Siena, Itália, onde, para Clark (1961), desenvolveu-se o sentido de beleza natural da época, com, por exemplo, o afresco “Bom e Mau Governo”, de Ambrogio Lorenzetti (c. 1290 - c. 1348), no Palácio Público de Siena (Figura 10). O autor também comenta que a primeira vez, após a antiguidade, que se abordou o tema de vida campestre como fonte de felicidade e poesia teria sido no Frontispício do *Livro de Virgílio*, de Petrarca, realizado por Simone Martini (c. 1284 – c. 1344). Nessa imagem, o poeta se encontra deitado sob uma árvore, buscando inspiração nesse espaço natural e pacífico (Figura 11).

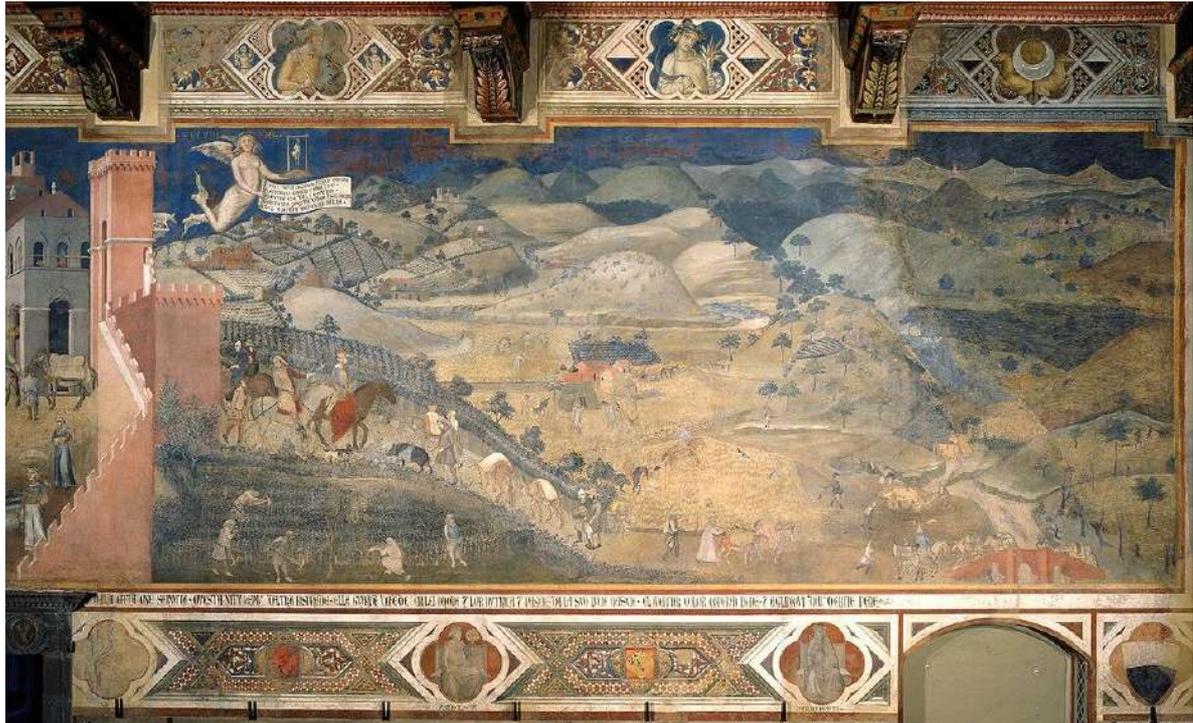


Figura 10 - Ambrogio Lorenzetti (c. 1290 - c. 1348). *Bom e Mau Governo* - detalhe, 1338-1339. Afresco. Salão dos Nove – Palácio Público, Siena. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>.

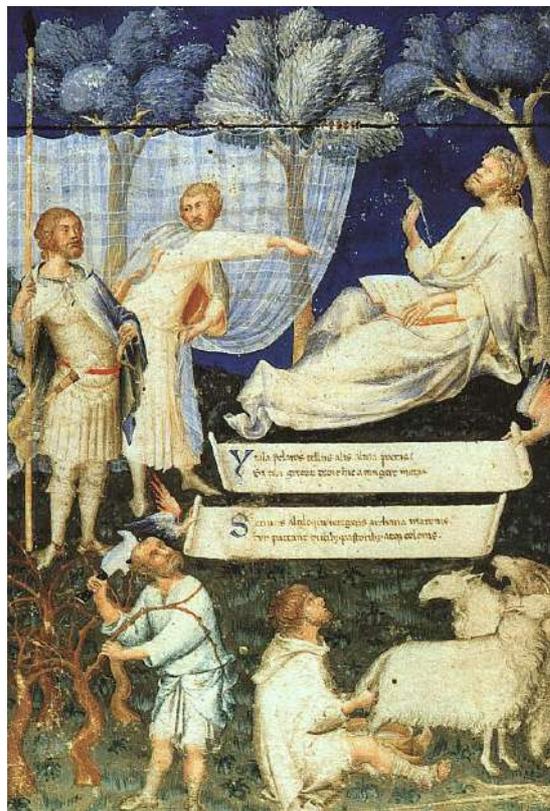


Figura 11 - Simone Martini (c. 1284 - c. 1344). Frontispício do livro de Virgílio de Petrarca, 1340. Pergaminho, 20,5 x 20 cm. Pinacoteca Ambrosiana, Milão. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>.

Clark (1961) também afirma que Petrarca teria sido o primeiro moderno e provavelmente o primeiro homem a exprimir a emoção da qual depende a existência da pintura de paisagem, ou seja, o desejo de fugir da agitação da cidade para a tranquilidade dos campos. Em uma carta a um amigo, ele afirma: “Gostaria que pudesse conhecer com que alegria eu gozo a liberdade e a solidão entre as montanhas, florestas e ribeiros” (PETRACA *apud* CLARK, 1961, p.26). Também teria sido o primeiro homem na tradição ocidental a subir uma montanha pelo próprio prazer da subida e contemplar a paisagem lá de cima, como citado anteriormente.

Outra configuração bastante popular, já no século XV, foi o *Hortus Conclusus*, expressão do latim que significa “jardim fechado”. Uma forma de jardim em que Nossa Senhora é representada com seu filho em um espaço fechado e seguro, cercado por muros. Simboliza a pureza e virgindade de Maria, assim como os muros remetem à impenetrabilidade<sup>14</sup>. A obra “O pequeno Jardim do Paraíso” (Figura 12), do Mestre do Alto Reno (?-1420), é um bom exemplo desse tipo de jardim, que é muito bem descrito por Clark:

Contém os elementos da paisagem medieval na sua forma mais perfeita e sugere um mundo de percepções sensuais e delicadas, em que as flores existem para dar prazer aos sentidos da vista e do olfato, os frutos para satisfazer o gosto, e a música dum a cítara misturada com o som dum a queda de água para agradar o ouvido. Contudo, todos esses sentimentos ainda contêm algo de uma qualidade imaterial pois são concebidos como testemunhos das alegrias celestes; e o quadro está cheio de símbolos cristãos, a fonte, as árvores nas ameias, o pequeno Jesus tocando música, e o dragão do mal caído morto no chão. (CLARK, 1961, p. 28).

---

<sup>14</sup>Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/hortus-conclusus>>



Figura 12 - Mestre do Alto Reno (atuou 1410-1420). *O pequeno Jardim do Paraíso*, c. 1410-1420. Técnica mista sobre carvalho, 25,6 x 32,8 cm. Museu Städel, Frankfurt. Fonte: <https://sammlung.staedelmuseum.de>.

Fora do mundo do jardim, a Idade Média concebeu símbolos para as montanhas e as florestas. As primeiras eram caracterizadas por rochas estranhas, retorcidas, com uma divisão definida com a planície. Uma simbologia aceitável para um elemento grande e inapreensível, que permaneceu irreal porque o homem medieval não se interessava em explorá-lo. Diferentemente das florestas, com seus bosques escuros, que fomentavam a imaginação e eram explorados pela caça por aqueles mais arrojados. A Figura 13 consiste em uma ilustração do *Livro de Caça de Gaston Phèbus*, em que ursos são retratados demonstrando-se o ambiente em que vivem e como se comportam. Um tipo de livro comum, que continha anotações e ilustrações que serviam de orientação para os caçadores.



Figura 13 - Autor desconhecido. Ilustração do Livro de caça de Gaston Phèbus, c. 1400. Pergaminho. Biblioteca Nacional, Paris. Fonte: <https://www.facsimilefinder.com>.

A nuvem nas pinturas medievais era comumente relacionada ao hierofânico, ou seja, à manifestação do sagrado. Como John Ruskin (1819-1900) havia afirmado, que “o medieval nunca pintava uma nuvem a não ser com o propósito de nela colocar um anjo” (RUSKIN, 2010, p. 166), aqui ela vai aparecer muito mais como um elemento que sinaliza uma demonstração divina (aparições, ascensões, e até mesmo para ocultar a face de Deus) ou que marca um espaço divino, do que como um elemento natural da paisagem, que normalmente constituía o fundo dessas cenas religiosas:

A Idade Média produziu certas representações em que a nuvem desempenhou um papel determinante e as figuras por ela afetadas foram designadas como celestiais ou como ocupando uma posição intermediária entre o céu e a terra. (DAMISCH, 2002, p. 100, tradução nossa).

Damisch (2002) observa que esse uso da nuvem como forma simbólica ligada a manifestações do divino suscita uma convergência entre pintura e teatro na Idade Média<sup>15</sup>, demonstrando as relações entre essas artes e especialmente no que se refere à utilização da nuvem como um elemento de representação, tanto pictórica

<sup>15</sup>É hoje aceito que, ao longo da Idade Média, o desenvolvimento da representação plástica ocorreu em paralelo ao de uma paraliturgia destinada a fornecer uma ilustração dramática dos episódios da lenda cristã, com cada um dos dois sistemas de apresentação, cada uma das duas séries reagindo uma sobre a outra e tomando emprestado um tanto do prestígio uma da outra. Essa interação entre a pintura e o teatro, entre o espetáculo dramático e a representação figurativa, continuaria muito além do Renascimento e da era Neoclássica (ou Barroca).” (DAMISCH, 2002, p. 63-64, tradução nossa).

quanto teatral. As paraliturgias<sup>16</sup> e espetáculos de rua eram comuns no período medieval, eventos em que se construía estruturas com ou sem o aproveitamento dos edifícios e monumentos da cidade: cabines, pinturas de cenários alegóricos, vários andares, e engenhocas como a Nuvola. Esta era formada por uma prateleira sobre a qual um ator se posicionava e uma espécie de motor elevava todo o aparato, com o objetivo de simular uma flutuação. Acessórios simbólicos, como nuvens, poderiam adornar esse conjunto, contribuindo para a representação de uma ação divina e, também, para esconder os mecanismos de elevação.

Quando observamos a “Ascensão de Cristo”, de Andrea Mantegna (1431-1506), pintura que pertence ao tríptico “Adoração dos Magos”, notamos que as nuvens não compõem apenas a paisagem celeste, mas também estão dispostas alternadamente com querubins em uma mandorla que circunda a figura de Cristo, constituindo, dessa forma, uma simbologia do divino (Figura 14). Damisch (2002) acredita que essa configuração estava baseada na Nuvola, pois realmente é de se imaginar que Cristo não precisasse de nuvens, querubins ou qualquer outro auxílio para levitar, ao contrário de um ator que o interpretasse em um esquete.

---

<sup>16</sup>“Representações dramáticas da lenda cristã que se desenrolava em uma igreja ou em frente a ela. A tradição foi mantida até o Quattrocento, mesmo quando os artistas estavam introduzindo uma nova ordem figurativa. A tradição foi mantida até o Quattrocento, mesmo quando os artistas estavam introduzindo uma nova ordem figurativa.” (DAMISCH, 2002, p 69, tradução nossa).



Figura 14 - Andrea Mantegna (1431-1506). *Ascensão de Cristo* - painel esquerdo do Tríptico *A adoração dos magos*, c. de 1463 a 1464. Têmpera sobre madeira, 86 x 161,5 cm (todo o tríptico). Galeria Uffizi, Florença. Fonte: <https://en.wikipedia.org/>

Por outro lado, essa configuração em forma de mandorla era um tanto comum para representar a ascensão de Cristo e já vinha dos mosaicos e iluminuras do início da Idade Média, como, por exemplo, a representação do livro dos Evangelhos da Rabbula na Figura 15, em que além dos anjos, também há um círculo em torno da figura divina, suspensa no ar. Talvez Mantegna apenas tenha se baseado nessas referências para pintar aquela configuração, valendo-se, ainda, das nuvens para enfatizar o caráter divino do evento e para afirmar também o texto bíblico, que descreve a ascensão de Jesus por uma nuvem: “Tendo ele dito estas coisas, foi levado para cima, enquanto eles olhavam, e uma nuvem o recebeu, ocultando-o a seus olhos” (Atos 1:9).

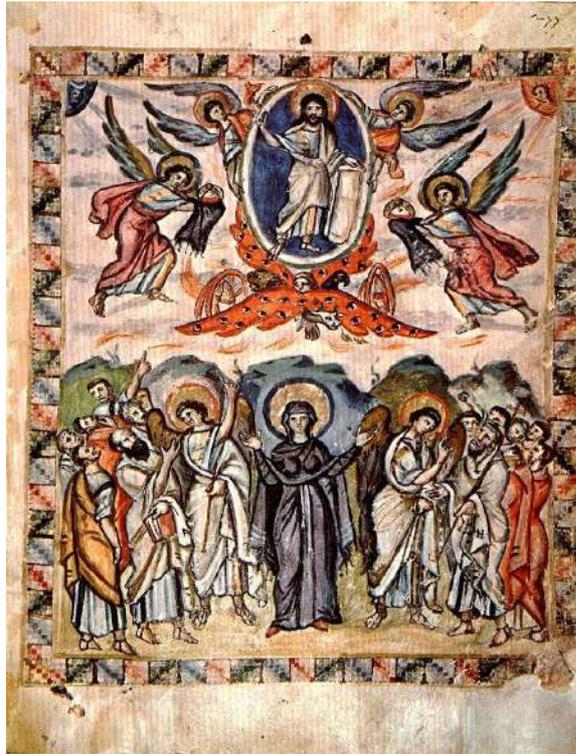


Figura 15 – Autor desconhecido. *Ascensão* - Livro dos Evangelhos da Rabbula, século VI. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florença. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/>

Já no Norte da Europa, a subida de Jesus aos céus era comumente representada de outra maneira e talvez por meio de uma interpretação mais literal do texto bíblico. Este diz que uma nuvem recebeu Cristo e o ocultou dos olhos de quem presenciou a cena, então, Albrecht Dürer (1471-1528) realizou a obra “A Ascensão” sem mostrar o corpo de seu protagonista, que aparece apenas pelos seus pés, que acabaram de deixar a colina e flutuam sobre uma nuvem, enquanto os Apóstolos voltam seus olhares para cima e observam a figura oculta com admiração (Figura 16). Tal configuração, que oculta Cristo em sua ascensão, também era bastante popular nas iluminuras do início da idade medieval (DAMISCH, 2002).

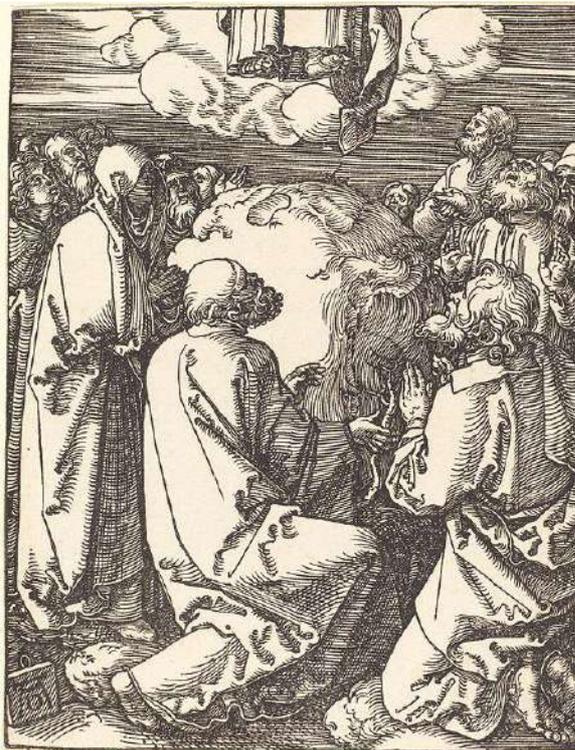


Figura 16 - Albrecht Dürer (1471-1528). *A Ascensão*, c. 1509/1510. Xilogravura (medidas não fornecidas pelo museu). Galeria Nacional de Arte, Washington, DC. Fonte: <https://www.nga.gov/>

Damisch (2002) ressalta que todos os elementos dos espetáculos medievais formavam um sistema único, do qual não se poderia excluir nenhum dispositivo para ser analisado separadamente, e assim funcionavam também as pinturas. A nuvem em uma obra, por exemplo, assim como qualquer outro signo, não possui um significado singular, mas a sua significação depende das relações com os outros elementos do sistema usado na sua representação: “o elo lateral entre um signo e outro é mais importante do que o vínculo vertical direto entre significante e significado pelo qual um símbolo é atualmente definido” (DAMISCH, 2002, p. 45, tradução nossa). Essa ideia é bem ilustrada pela pintura analisada de Mantegna (Figura 14), pois nela ele utiliza a nuvem para duas funções diferentes, uma seria como um elemento natural da paisagem e outro a nuvem como indicação de algo divino (figura ou evento). Aqui o significado da nuvem depende da relação lateral entre ela e os outros elementos representados na obra.

Assim, a manifestação do sagrado, e também do profano, está relacionada a um sistema de signos que é historicamente constituído e que, portanto, não é fixo. Por exemplo, o sistema medieval de símbolos propiciava uma resolução simples da diferenciação entre o que era divino e o que era terreno:

[...] a linha do solo, uma rocha, uma nuvem, uma mandorla e assim por diante - era suficiente para identificar locais e marcar personagens ou objetos como terrestres ou celestiais, ou para sinalizar uma erupção do divino dentro do campo humano, ou então algum artifício composicional permitiu reservar certos compartimentos "celestes" no campo icônico. Na pintura medieval, há incontáveis exemplos de mãos, anjos, Cristo, a Virgem, até mesmo Deus, o Pai em pessoa, emergindo de um círculo ou uma coroa de nuvens mais ou menos compactadas [...] (DAMISCH, 2002, p. 151, tradução nossa).

Em termos de representação pictórica, a atuação do elemento nuvem vai se dar justamente para sinalizar aquilo que era divino diante do que era terreno. Segundo Damisch, a Idade Média “produziu certas representações em que a nuvem desempenhou um papel determinante e as figuras por ela afetadas foram designadas como celestiais ou como ocupando uma posição intermediária entre o céu e a terra.” (DAMISCH, 2002, p. 100, tradução nossa).

A nuvem já estava presente em diversas imagens de mosaicos que adornam os interiores de basílicas romanas de antes de 1000 d.C., nas quais as nuvens funcionam de formas diferentes. Um exemplo são as pinturas do interior da Basílica dos Santos Cosme e Damião, do século VI, em Roma (Figura 17), que é descrita por Damisch de forma a explicar como essa configuração também denota um espaço divino:

Cristo é isolado de um fundo azul por uma espécie de tela, uma grade descontínua composta de pequenas nuvens estratocúmulos azuis e vermelhas, claramente delineadas e regularmente alinhadas. [...] As nuvens que separam a figura de Cristo de um fundo uniformemente azul introduzem uma modulação na profundidade colorida: a figura é colocada à frente deles, deste lado de uma tela transparente além da qual a cor (luz) reina sobre todos. Nuvem - ou nuvem de luz, que cumpre as mesmas funções – identifica como a aparição de um deus o ícone divino que isola do resto da imagem e do "céu" contra o qual se destaca [...]. (DAMISCH, 2002, p. 110, tradução nossa).



Figura 17 – Autor desconhecido – Mosaico na abside da Basílica dos Santos Cosme e Damião, século VI, Roma. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>

Já o espaço de representação no Quattrocento, este se assemelha a um espaço cúbico, no qual a história se desenrola. Normalmente, nessa configuração o céu é representado como um tabuleiro de xadrez em perspectiva, com um ponto de fuga, que pode ser visto de baixo, como na pintura “Fundação de Santa Maria Maggiore”, de Masolino da Panicale (1383-1447), em que as nuvens assumem tanto a função própria a elas, mesmo que representadas numa tentativa de perspectiva, quanto utilizadas para separar o espaço terrestre do celeste (Figura 18).



Figura 18 - Masolino da Panicale (1383-1447), *Fundação de Santa Maria Maggiore*, 1423-1428. Têmpera sobre madeira, 144 x 76 cm. Museu de Capodimonte, Nápoles. Fonte: <https://it.wikipedia.org/>.

Nessa obra, as nuvens garantem a interação entre duas partes da imagem que, sem esse espaço de transição, não se combinariam. Elas não efetuam uma transição em si, visto que os dois níveis se diferem nos seus princípios figurativos - (um é representado sob uma perspectiva linear bastante visível e o outro se trata de uma espécie de selo sagrado), mas estabelecem uma divisão deles: “As nuvens, colocadas em perspectiva, mas não tratadas de forma alguma ‘realista’, pertencem a ambos os níveis, um descritivo e ilusionista, o outro traz o selo de uma efigie sagrada.” (DAMISCH, 2002, p. 111, tradução nossa). Elas reforçam o efeito ilusionista da perspectiva no nível inferior, ao mesmo tempo em que contribuem para a afirmação do aspecto milagroso do assunto retratado.

Dessa forma, os papéis desempenhados pela nuvem passaram de acessório na arte do século XV para funções cada vez mais ilusionistas e pictóricas no século XVI e principalmente no XVII, ocupando cúpulas, abóbadas e tetos. E, segundo

Damisch (2002), mais importante do que investigar as motivações para esse desenvolvimento seria estudar as implicações que isso teve na ordem do discurso de representação. Isso porque estava se desenvolvendo uma nova concepção de espaço e de luz na arte europeia do século XV, que transformou também a forma de se representar a paisagem.

### **1.3. As nuvens no Renascimento**

Ao longo do período que é caracterizado como Renascimento, a observação da natureza se tornou uma premissa e cada objeto representado na arte era entendido como uma imitação da natureza. Era a maneira científica de encarar o mundo e novos aspectos passaram a ser considerados, como a medida e a comparação. A organização do conjunto de símbolos unidos em uma superfície plana já não era satisfatória para a mentalidade artística do Renascimento, que ansiava por representar o espaço natural como ele se apresentava à visão, ou como ele parecia se apresentar à visão.

Uma obra que estaria posicionada na transição entre o modo de ver medieval e o renascentista seria o conjunto de iluminuras que compõem o calendário do *Livro de Horas do Duque de Berry*, de c. 1410, pintado pelos Irmãos de Limbourg. Trata-se de imagens que, embora retratem cenas da vida real com um detalhamento semelhante ao que se tem na natureza, são de cunho religioso e trazem ainda vestígios da maneira simbólica de pintar da Idade Média. A Figura 19 é a página do calendário correspondente ao mês de julho e representa o período da colheita e da tosquia das ovelhas. Nota-se que os dois camponeses que tosam a lã dos animais estão posicionados num primeiro plano e, logo atrás deles, outros dois realizam a colheita. Em um plano um pouco mais afastado temos o castelo ou cidade murada e ao fundo uma paisagem celeste enquadrada por duas montanhas, que ocupam as laterais da paisagem. Os objetos diminuem de tamanho conforme se afastam na direção do fundo da imagem, causando uma impressão de distanciamento. A divisão em planos sucessivos e essa intenção de simular uma profundidade, assim como os detalhes das figuras, da vegetação e das construções, indicam uma preocupação em representar aquilo que se vê. Ao mesmo tempo, elementos como as árvores, as ovelhas e as montanhas encontram-se representados simbolicamente. As montanhas assemelham-se a gigantescas rochas, as árvores e arbustos parecem desenhados

sob um padrão, repetindo-se um ao lado do outro, e por vezes de um tamanho desproporcional em relação às figuras humanas, o que ocorre também com as ovelhas, cuja proporção as fazem parecer como cães diante da estatura dos camponeses.



Figura 19 - Irmãos Limbourg. *Colheita e tosquia de ovelhas* - Cenas do calendário do Livro de Horas do Duque de Berry, c. 1412-16. Pergaminho. Castelo de Chantilly, França. Fonte: <https://www.wikiart.org/>.

A nova concepção do espaço aconteceu simultaneamente na arte do Norte da Europa, também conhecida como flamenga, e na arte do Sul, caracterizada pela arte italiana. Entretanto, cada uma dessas regiões desenvolveu meios diferentes na constituição desse espaço pictórico. No Norte, o resultado era fruto da percepção da luz pelo pintor e de uma atitude empírica, ou seja, do seu contato direto com a natureza, o que possibilitava uma atenção maior aos detalhes, relacionando-se mais a uma pintura naturalista. No Sul, a nova concepção se apoiava nas certezas de uma mentalidade científica e matemática. Real era aquilo que poderia ocupar uma determinada posição no espaço, tendo como auge desse pensamento o desenvolvimento da perspectiva científica, um método para representar o espaço por meio da sua geometrização e que encontrou nas nuvens o seu calcanhar de Aquiles, como veremos mais adiante.

Para Clark (1961), a obra “A adoração do cordeiro” (Figuras 20 e 21), de Jan Van Eyck (1366 - 1426), um pintor do Norte, teria sido a primeira grande paisagem desse período que marcou o início da Idade Moderna na história da arte. Uma obra que demonstra como o pintor atentava para os detalhes, que podem ser notados especialmente nas feições humanas, que se distinguem umas das outras e nas vestimentas cuidadosamente drapejadas. A vegetação é composta por árvores de diversas espécies e que possuem folhagem e flores detalhadamente desenhadas, assim como as diversas gramíneas que se espalham pelo gramado. Um nível de observação e detalhamento que indica um contato direto do pintor com a natureza. A ilusão de uma profundidade se dá tanto pela diminuição dos objetos conforme se afastam em direção ao fundo da imagem quanto pela luz, que conduz o olhar do primeiro plano em direção ao fundo da cena, especialmente considerando o espaço vazio em torno do cordeiro, que simula um caminho que segue até o fundo central da paisagem. O cuidado com a luz e o alto nível de detalhamento foram recursos utilizados pelo pintor para proporcionar a ilusão da natureza.



Figura 20 - Jan van Eyck (1366 - 1426). Retábulo de Gante - *A adoração do cordeiro*, 1515. Óleo sobre madeira, 137,7 x 242,3 cm. Bode Museum, Berlim. Fonte: <https://pt.m.wikipedia.org>



Figura 21 - Jan van Eyck (1366 - 1426). Retábulo de Gante - *Painel A adoração do cordeiro*, 1515. Óleo sobre madeira, 137,7 x 242,3 cm. Bode Museum, Berlim. Fonte: <https://pt.m.wikipedia.org>

Segundo Clark (1961), outros pintores do Norte eram caracterizados pelos fundos paisagísticos nítidos de suas paisagens, havendo uma preferência pelas estações mais frias, justamente porque nelas a vegetação se apresentava com formas mais delineaes e escultóricas, facilitando a sua representação fidedigna. É o que ocorre na obra “Nascimento de Jesus” (Figura 22), de Robert Campin (c. 1375 -1444), pintor belga conhecido pela sua observação aguçada do mundo. Nota-se que, embora a cena principal ocupe praticamente o quadro todo, reservando apenas uma pequena faixa na parte superior para a paisagem, esta foi detalhadamente desenhada (Figura 23). Em seu lado direito é possível distinguir cada edificação do vilarejo que antecede a cidade murada, dentro da qual se destaca uma igreja. Já ao lado esquerdo da paisagem, até mesmo as fissuras e rachaduras das montanhas estão visíveis.



Figura 22 - Robert Campin (c. 1375–1444). *Nascimento de Jesus*, c. 1420/26. Óleo sobre madeira, 84,1 x 69,9 cm. Museu de Belas Artes, Dijon. Fonte: <https://pt.m.wikipedia.org>.



Figura 23 - Robert Campin (c. 1375–1444). *Nascimento de Jesus* - Detalhe, c. 1420/26. Óleo sobre madeira, 84,1 x 69,9 cm. Museu de Belas Artes, Dijon. Fonte: <https://pt.m.wikipedia.org>.

É interessante notar que a forma como as nuvens são retratadas nessas obras por vezes segue o nível de detalhamento aplicado aos outros elementos da composição. Geralmente são nuvens que possuem uma forma mais definida. Ocorre que elas são elementos que quanto menos detalhes forem desenhados, mais se parecem com o seu estado natural. A Figura 24, por exemplo, apresenta outro painel de Van Eyck no Retábulo de Gante em que nuvens estão desenhadas detalhadamente, especialmente a maior delas, que possui vários gomos compostos por um contraste de luz e sombra em toda a sua superfície, o que proporciona o efeito de volume e a destaca do fundo, mas que também acaba transformando-a em uma forma mais simbólica de nuvem do que condizente com a sua aparência natural.



Figura 24 - Jan van Eyck (1366 - 1426). Retábulo de Gante - Paineis de *A adoração do cordeiro* em Detalhe, 1515. Óleo sobre madeira, 137,7 x 242,3 cm. Bode Museum, Berlim. Fonte: <https://pt.m.wikipedia.org>

Apesar disso, os pintores do Norte ficaram conhecidos pelo empirismo que aplicavam para desenvolver os seus trabalhos. Essa definição das formas da natureza e da incidência da luz só poderiam ser obtidas por estudos no local. Tanto é que outro tipo de paisagem que se destacou na região foram as “peças de topografia”: aquelas pinturas que possuíam uma paisagem ao fundo bastante detalhada e condizente com a topografia do local. Essa curiosidade em observar as características exatas de um lugar natural refletia uma curiosidade geral do século XV. O auge desse tipo de pintura são as aquarelas topográficas de Dürer (Figura 25).

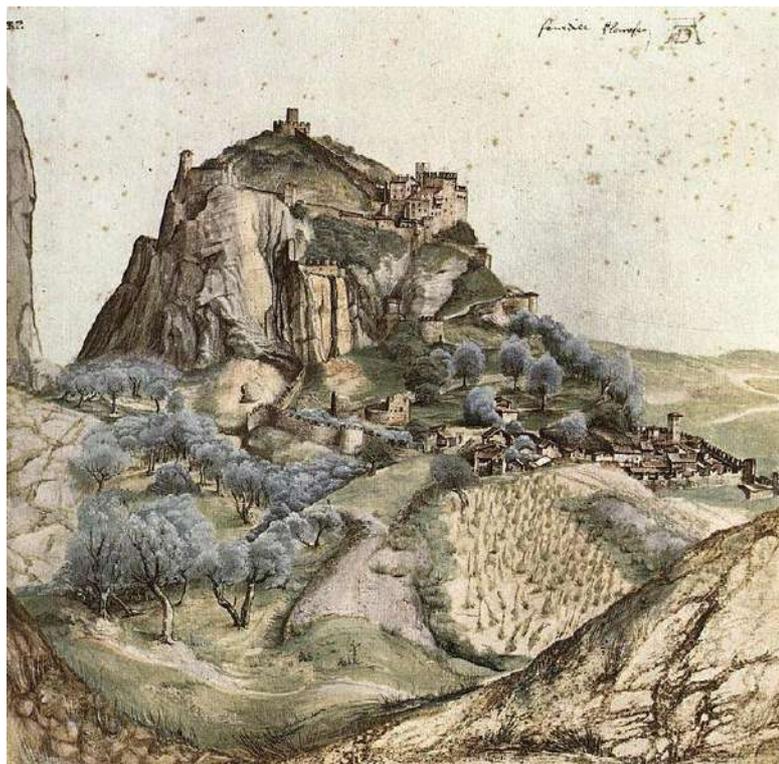


Figura 25 - Albrecht Dürer (1471-1528). *Vila do Vale do Arco*, 1505. Aquarela, 22.3 x 22.2 cm. Museu Louvre, Paris. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>.

Para Gombrich (1990), é a partir deste ponto, com os pintores do Norte, que se inicia efetivamente o processo de institucionalização da paisagem como um gênero pictórico. O autor ressalta, inclusive, que de todos os gêneros que os pintores do século XVI começaram a desenvolver nessa região, o mais revolucionário seria a pintura de paisagens. O tema passou a ser admitido em pinturas e gravuras e as obras com paisagens puras passaram a fazer parte do negócio de galerias e colecionadores. Os próprios artistas começaram a encarar a produção de paisagens como profissão, o que era aceito naturalmente também. Produziam obras para um público anônimo, esperando a sua aprovação, e não mais para um mesmo patrono.

Esse mercado aberto impulsionou uma competição que teria impelido artistas radicados no centro comercial de Antuérpia (Bélgica) a desenvolver novas especialidades. Ainda, a divisão da fatura de uma obra, que já era praticada nos ateliês no final da Idade Média - situação em que um pintor ficava com as figuras, outro com o fundo, outro com as naturezas-mortas - havia se transformado agora em diversos gêneros. E quem tinha maior chance de ganhar a vida dessa forma, especializou-se. No mais, devido à alta concorrência, um pintor que era prestigiado

por pintar bem determinado tema, preferia concentrar-se somente nele para galgar alguma reputação. (GOMBRICH, 1990)

Para os artistas produzirem esse tipo de trabalho, Gombrich (1990) acredita que deveria haver uma demanda, pois mesmo que tivessem essa esperança de aprovação do público, o tempo e os recursos despendidos nessa empreitada eram demasiados. Tão importante quanto o pintor passar a se especializar era o fato de alguém comprar ou colecionar esse tipo de arte. E por mais que a produção de pinturas de paisagem já ocorresse na Bélgica, não há provas de que os colecionadores de lá olhassem de fato para essas obras ou que tenham usado alguma palavra ou termo para se referirem a elas.

Teria sido em Veneza, uma cidade do Sul, que se aplicara pela primeira vez o termo “paisagem” para uma pintura específica, segundo Gombrich (1990). Outras evidências levaram-no a crer que houve o surgimento simultâneo desse tipo de pintura no Norte e uma demanda nos mercados do Sul. Uma das condições para essa demanda seria uma atitude estética que valorizava a obra de arte por sua realização artística e não pelo seu tema ou função, o que era uma característica do Renascimento. Daí a importância que esse movimento teve para uma ascensão da pintura de paisagem e a sua conseqüente institucionalização como gênero.

Observando-se as ideias de alguns pensadores e artistas italianos importantes dessa época, nota-se que o terreno estava sendo preparado no Sul para receber a pintura de paisagem do Norte. Leon Battista Alberti (1404-1472), em *Da arte de construir*, escrito por volta de 1450, ao tratar da ornamentação de edifícios e interiores, comenta que a pintura que retrata o cotidiano dos cidadãos comuns e dos camponeses deveria ser usada para decorar os jardins, uma vez que seria o tipo mais agradável de todos: “Nossas mentes deleitam-se de uma maneira particular com os quadros que retratam o delicioso campo, os portos, a pesca, a caça, a natação, o passatempo dos pastores, campos floridos e bosques densos.” (ALBERTI, 1986, p. 192). Com isso, Alberti não vê essa arte apenas como decoração, mas também como algo que proporciona um efeito psicológico agradável para quem as aprecia.

A partir disso, Leonardo da Vinci (1452-1519), no seu *Tratado de Pintura*, de 1632, desenvolveu reflexões que se caracterizaram, para Gombrich, como “a primeira teoria estética completa da pintura de paisagens” (GOMBRICH, 1990, p. 147). Não tratava especificamente sobre a paisagem pura, muito provável que se direcionassem aos fundos das obras, no entanto, foram ideias que se somaram a uma nova

concepção sobre a pintura, formando a base para que a pintura de paisagem pudesse ser entendida como uma atividade independente. Esse trecho evidencia a formação de um novo olhar para a pintura de paisagem:

Se o pintor [...] desejar criar desertos, lugares frescos e aprazíveis em tempos de calor, ou quentes quando estiver frio, também pode dar-lhes forma. Também está em seu poder criar os vales que deseja admirar, e os picos das montanhas sobre as quais pode avistar vastas regiões de terra e olhar para o mar no distante horizonte, para além delas; e também, se quiser, admirar as altas montanhas a partir dos vales profundos, ou das altas montanhas os vales profundos e os contornos da costa. Na verdade, tudo que existe no mundo, virtual ou concretamente, ou na imaginação, ele pode ter, primeiro em sua mente, depois nas mãos, e essas [imagens] são tão magníficas, que revelam, a um simples relance de olhos, a mesma harmonia de proporções que existe nas próprias coisas. (DA VINCI *apud* GOMBRICH, 1990, p. 147).

Enquanto Alberti percebe os efeitos psicológicos da pintura no observador, Leonardo pensa do ponto de vista do artista, atentando para o processo de criação, e acaba reivindicando para o pintor a ideia de gênio artístico. Aqui fica evidente a mudança de mentalidade na arte do período renascentista, em que a importância do que o artista cria “não provém de qualquer associação com a importância temática, mas do fato de que – a exemplo da música – trata-se de algo que refletirá a própria harmonia do Universo” (GOMBRICH, 1990, p. 148).

Mas não foram somente os pensadores da época que serviam de base para os colecionadores e admiradores da arte renascentista. Caso estes precisassem recorrer aos autores clássicos para encontrar justificativas para a aceitação de certos pensamentos modernos, encontrariam em Plínio a ideia de pintura de paisagem e também de pintor especializado. Ter um pintor clássico especialista em paisagens certamente influenciaria a aceitação do público renascentista para as paisagens puras.

A separação do trabalho nos ateliês do gótico tardio, em que cada assistente era responsável por uma parte da pintura, agora acontecia também na Arte de uma forma geral. Assim como cada nação e escola de arte deveriam também se dedicar àquilo que sabiam fazer melhor: “É à Arte, como ideia abstrata, que cada nação deve dar sua contribuição naquilo que está melhor preparada para fazê-lo.” (GOMBRICH, 1990, p. 152). Esses aspectos da teoria da arte italiana renascentista teriam preparado o ambiente para um novo olhar para as pinturas do Norte e, especialmente, para a institucionalização da pintura de paisagens como um gênero pictórico.

O desenvolvimento da paisagem na pintura no Sul, porém, encontraria certa dificuldade em se adaptar àquela que ficou conhecida como a principal técnica de representação da arte renascentista. A nova concepção de espaço que se desenvolvia na região estava baseada na visão científica do mundo e teve como auge o desenvolvimento da perspectiva linear. O fundo dourado do qual as figuras medievais se destacavam foi substituído por um espaço ilusório constituído por regras geométricas e que, de certa forma, fechava o espaço pictórico por delimitá-lo.

Isso está em conformidade com os requisitos de um sistema que só poderia produzir a cena da representação substituindo o fundo medieval de ouro por um espaço ilusionista construído de acordo com as regras de uma perspectiva mais ou menos restritiva, um espaço ilusionista que por si só constituía uma figura. A coerência formal do sistema foi definitivamente fornecida não tanto pelo rigor - um rigor frequentemente relativo - das figuras retratadas, mas sim pelo grau em que o substrato foi fechado. (DAMISCH, 2002, p. 226, tradução nossa).

A invenção da perspectiva científica, também chamada de linear, tradicionalmente atribuída ao arquiteto italiano Filippo Brunelleschi (1377-1446), causou uma ruptura essencialmente teórica no desenvolvimento da arte e permitia aos pintores que observassem a natureza, indagando sobre a sua estrutura visual e a interpretassem nesse sentido, produzindo, assim, uma perspectiva artificial, em contraste com a perspectiva natural da ótica medieval.

Giulio Carlo Argan (1909-1992) conta que Brunelleschi, nos últimos anos do século XIV, ainda quando exercia o seu primeiro ofício, de ourives, ao se interessar por questões de campo visual, realizou dois experimentos, pintando sobre dois retábulos o batistério de San Giovanni e a praça da Signoria, em Florença. No primeiro deles, o observador deveria posicionar a imagem em frente a um espelho e olhar para o reflexo através de um buraco feito no retábulo no mesmo ponto em que ficaria o ponto de fuga da construção (Figura 26). Dessa forma, o observador veria no espelho uma imagem semelhante àquela que o pintor teve do local em que havia se posicionado (ARGAN, 1999).

Mas um detalhe importante do experimento é que na imagem desse retábulo Brunelleschi não retratou o céu contra o qual as construções se destacavam. O espaço correspondente a essa parte na pintura foi preenchido por uma camada de prata escura, cuja função era refletir o céu verdadeiro e as eventuais nuvens que ali passassem (Figura 26). Segundo Damisch, Brunelleschi

[...] recorreu a um subterfúgio que introduz no circuito representacional uma referência direta à realidade externa, e ao mesmo tempo uma reduplicação suplementar da estrutura especular sobre a qual o experimento foi fundado. Quando o observador fixou seu olho na parte de trás do painel e, através do olho mágico feito no ponto de fuga da composição, olhou para o reflexo da imagem pintada em um espelho colocado à distância adequada, tudo o que ele de fato viu do "céu" era o reflexo de um reflexo. (DAMISCH, 2002, p. 123, tradução nossa).

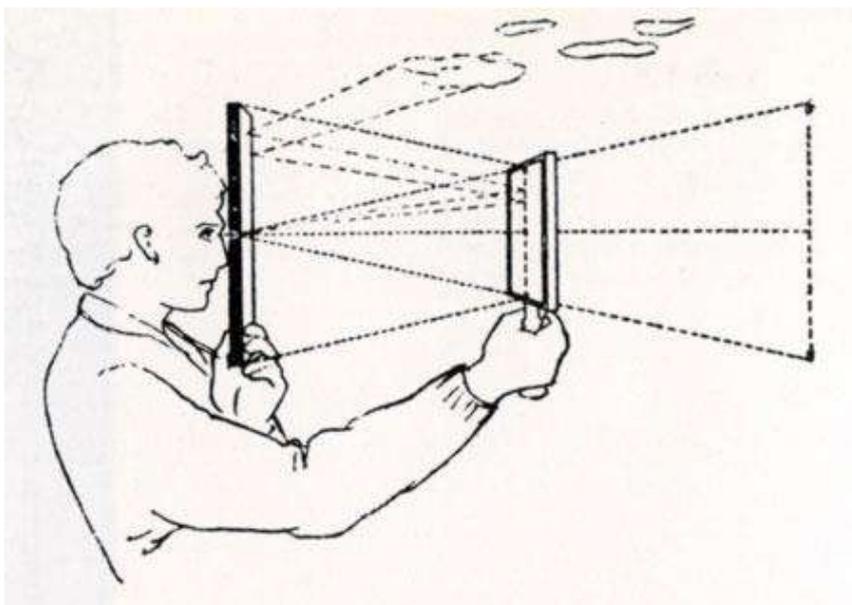


Figura 26 – Ilustração do primeiro experimento de Brunelleschi. Fonte: DAMISCH, 2002, p. 122.

No outro retábulo, Brunelleschi pintou em perspectiva a praça do Palácio da Senhoria de Florença. Segundo Argan (1999), ele não realizou a mesma experiência do buraco no ponto de fuga e da reflexão no espelho devido à extensão da vista, que exigiria um braço de um comprimento impossível para segurar o espelho a uma distância a partir da qual a imagem comportasse a visão toda. Assim, neste experimento, a superfície onde estaria o céu foi recortada ao longo do teto dos edifícios da obra, a qual deveria ser, então, observada posicionando-a contra o céu verdadeiro, de forma que este ocupasse o seu fundo.

Damisch ressalta que os “pintores da Renascença são frequentemente creditados com a eliminação dos fundos dourados que eram característicos da pintura medieval, com o rebaixamento da linha do horizonte e com a abertura da composição em perspectiva para o céu” (DAMISCH, 2002, p.123, tradução nossa). No entanto, Brunelleschi não tentou representar o céu, apenas o mostrou. Para Argan, essa escolha tinha a ver com o fato de ele ser arquiteto e não pintor:

No entanto, não importa como a interpretemos, a renúncia a pintar o céu nasce de um interesse de arquiteto, não de pintor. Filippo renuncia a pintar o céu porque pinta edifícios e os edifícios se desenham contra o céu, não contra um fundo pintado; mas também porque o edifício, pelos limites de suas relações proporcionais, constrói e define a porção de espaço atmosférico em que está imerso. (ARGAN, 1999, p. 88).

De qualquer forma, independentemente das motivações para os experimentos de Brunelleschi serem arquitetônicas ou pictóricas, eles já refletiam a contradição que envolveria a representação do espaço aéreo no contexto do uso da perspectiva linear. A questão principal aqui, de acordo com Damisch, é que tais experiências evidenciam que essas limitações acompanham o sistema de perspectiva desde o seu início. Um sistema cuja coerência se baseia, de fato, em exclusões. A perspectiva considera, então, apenas aquilo que ela pode reduzir à sua ordem, conforme afirma Argan:

Brunelleschi não pinta o céu. No retábulo do Batistério, reflete-o numa superfície espelhada; no outro, recorta a madeira para que o céu verdadeiro possa funcionar como fundo da pintura. Seu interesse é, pois, limitado às coisas que, como dirá Alberti, ocupam "um lugar"; o céu não ocupa "um lugar", portanto não pode ser reduzido à medida, nem conhecido "por comparação". Assim, não podendo representá-lo, ou seja, incluí-lo no sistema proporcional que define a forma, o artista renuncia a pintá-lo. (ARGAN, 1999, p. 88).

Essa rejeição da representação do espaço aéreo e de seus elementos pode indicar uma dessas exclusões do sistema. Mas, se por um lado este não abrange essas estruturas, de outro elas são necessárias para a ordem da composição. E o experimento, ao mesmo tempo que serviu para ilustrar a teoria, revelou suas limitações. Assim, para Damisch, ele possui “a força de um emblema epistemológico (no duplo sentido de uma figura simbólica e também de um corpo estranho, um elemento inserido e entrelaçado)” (DAMISCH, 2002, p. 124, tradução nossa).

Por volta de 1450, Alberti publica *Da Pintura*, dedicando-o a Brunelleschi. Um tratado em que reuniu os princípios fundamentais da arte da pintura, para orientação dos artistas, especialmente aqueles não eruditos, e a primeira vez que as ideias base do Renascimento foram sintetizadas. Também foi a primeira explicação ao mundo sobre a produção de um quadro em perspectiva (EDGERTON, 2018). O livro é dividido em três partes, que o próprio autor explica no prólogo:

Verás três livros: o primeiro, todo matemático, faz surgir das raízes da natureza esta graciosa e tão nobre arte; o segundo põe a arte na mão do

artista, distinguindo suas partes e demonstrando tudo; o terceiro estabelece o que e como fazer para obter o domínio e o conhecimento perfeito da pintura. (ALBERTI, 2009, p. 68-69).

Alberti afirma que ao pintor não interessava o funcionamento da visão e as questões que a envolviam, mas sim aquilo que era visível, as coisas que ocupavam um lugar e estavam no seu campo de visão: “As coisas que não podemos ver, ninguém negará que elas não pertencem ao pintor. O pintor só se esforça por representar aquilo que se vê” (ALBERTI, 2009, p. 72).

O pintor deveria se ocupar daquilo que poderia ser medido com a visão e colocado na tela, ou melhor, que poderia ser inscrito na superfície. Assim, conceituou os elementos usados para descrever e, principalmente, medir as coisas visíveis para que estas pudessem ser representadas pelo pintor exatamente como eram vistas por ele. Tratou desde conceitos como o ponto, linhas, superfícies e cores, até a construção dos objetos e do espaço por meio de perspectiva, proporção e composição.

Se Brunelleschi desenvolveu a perspectiva matemática na prática, Alberti a teorizou. Este elaborou estudos partindo da ideia de que uma pirâmide visual se forma quando olhamos para um objeto, como se raios visuais fossem fios que saíssem de dentro do olho do observador e atingissem a superfície do objeto à sua frente. De acordo com essa configuração, os raios extrínsecos dessa pirâmide são aqueles que atingem as partes extremas da superfície e assim medem as quantidades do objeto (larguras, alturas, espessuras etc.), considerando a sua orla; os raios médios são aqueles que partem do dorso do objeto, determinando as cores e luzes na sua superfície, os quais a preenchem; e o raio cêntrico, que “onde atinge a superfície, forma à sua volta ângulos retos e iguais.” (ALBERTI, 2009, p. 75). Assim Alberti descreve a pirâmide à sua maneira:

A pirâmide é a figura de um corpo no qual todas as linhas retas que da base terminam em um único ponto. A parte base dessa pirâmide é uma superfície que se vê. Os lados da pirâmide são aqueles raios que chamei extrínsecos. O vértice, isto é, a ponta da pirâmide, está dentro do olho onde está o ângulo das quantidades. [...] Passemos a falar dos raios médios [...], da superfície que eles tocam até o olho, de tal forma se apropriam das cores e da luz existentes na superfície, que, se interrompidos num ponto qualquer, seriam sempre eliminados e coloridos da mesma maneira. E a prova disso é que, se muito distantes, enfraquecem. [...] Resta-nos falar do raio cêntrico. [...] Apenas esse raio, o mais penetrante e mais ativo de todos, faz com que nenhuma quantidade possa jamais parecer maior do que quando ele a fere. Poder-se-ia dizer dele muito mais coisas, mas basta que se diga apenas uma:

cerrado pelos outros raios, ele é o último a abandonar a coisa vista. Daí se poder dizer com razão que ele é o príncipe dos raios. (ALBERTI, 2009, p. 77-78).

Além disso, um só olhar vê muitas superfícies, cada uma formando a sua pirâmide e refletindo suas cores e luzes aos olhos. A questão da proporção será tratada considerando o modo como se vê várias superfícies juntas, como uma é medida em relação à outra. Assim como a ocupação do espaço pelos objetos dessas superfícies será a base para o desenvolvimento de reflexões sobre a composição.

Ainda, para que a pintura seja realizada com êxito, considerando os preceitos expostos, Alberti propõe o uso de um véu, feito com um tecido pouco fechado e no qual se devem fazer paralelas com fios mais grossos. A trama, ao ser colocada entre o olho e o objeto a ser retratado, será atravessada pela pirâmide visual, e a intersecção dos raios visuais com ela fornecerá termos de referência (ver Figura 27). Segundo o teórico, a característica de fornecer a mesma superfície inalterada é importante e útil, pois

É impossível imitar uma coisa que não continua a manter uma mesma aparência. E por isso que é mais fácil retratar coisas pintadas do que esculpidas. Sabemos que, com a mudança da distância e da posição do centro, o que vemos nos parece muito alterado. Portanto, o véu nos será de grande utilidade porque, ao ver uma coisa, ela será sempre a mesma. Uma outra utilidade: podemos estabelecer facilmente os limites da orla e das superfícies, pois nesse paralelo se verá a fronte, naquele o nariz, no outro as bochechas, no de baixo o queixo e cada coisa distintamente nos seus lugares. (ALBERTI, 2009, p. 103).



Figura 27 - Albrecht Dürer (1471-1528). Desenhista fazendo um desenho em perspectiva de uma mulher reclinada, c. 1600. Xilogravura, 7,7 x 21,4 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, NY. Fonte: <https://www.metmuseum.org/>

Essa teorização de uma técnica por Alberti e os experimentos de Brunelleschi são estudos que geometrizarão o espaço e os objetos visíveis. No entanto, o espaço celeste e as nuvens, embora visíveis, não são passíveis de matematização. Isso em Brunelleschi ficou evidente e, agora em Alberti, verifica-se que nem tudo que é visível pode ser pintado de acordo com as suas regras. As nuvens alteram constantemente a sua posição no espaço, dificultando as medidas que são feitas de diferentes aspectos dos objetos pelos raios visuais. Outra questão é que as nuvens mudam de forma a todo instante, sendo impossível manter a sua superfície inalterada e dessa forma, a sua aparência, dificultando a definição dos limites de suas orlas.

Outro tema que envolve os estudos de Alberti é em relação à divisão entre desenho e cor, que para Leon Kossovitch (n. 1942) fica evidente quando o arquiteto designa que a pintura é composta por três aspectos: circunscrição, composição e recepção de luzes; sendo que os dois primeiros se relacionam com o desenho e o último com a cor (KOSSOVITCH, 1988).

A circunscrição de um objeto se relaciona com o contorno das superfícies, que deve ser leve, pois se forem muito visíveis, acabam por destacar os elementos do fundo. As regras fixadas aqui são bem claras e evidenciam um dos fatores que fazem do desenho um precedente da cor em Alberti:

Sou de parecer que nessa circunscrição deve-se tomar muito cuidado para que seja feita de linhas tão finas que quase deixem de ser vistas. [...] A circunscrição nada mais é que o delineamento da orla, que, se for feito com linha muito aparente, não indicará ser margem da superfície, mas uma fenda. Eu gostaria que com a circunscrição nada prosseguisse senão o movimento da orla. Insisto que nisso muito se deve exercitar. Nenhuma composição e nenhuma recepção de luz se podem louvar onde não exista uma boa circunscrição; [...] Aqui se deve concentrar o trabalho principal. (ALBERTI, 2009, p. 102).

Segundo Kossovitch (1988), no que se refere à composição, esta se relaciona com conceitos que trabalham a superfície e a *storia*, que vão da geometria à retórica, em Alberti. O autor comenta que é aqui que atua a perspectiva linear, agenciando as superfícies quanto às suas posições no espaço e o seu tamanho nas distâncias. Já a retórica, esta sucede o tratamento das superfícies, ou seja, após trabalhadas as superfícies, o restante é tratado com a retórica, que o autor resume no seguinte trecho:

A tradução dos conceitos e preceitos da retórica para a pintura firma-se na história da arte: invenção, disposição, elocução, ação e memória, como partes da retórica, e ornato, verossimilhança, conveniência, gênero, etc., que

na mesma retórica legislam, aplicam-se aos membros que compõem o corpo, aos corpos que compõem a história e à mesma história, visualizada como cena, A persuasão - o instruir, agradar e mover – aplica-se à imagem e suas figuras, em que as atitudes e paixões são analisadas retoricamente. (KOSSOVITCH, 1988, p. 184).

A recepção de luzes em Alberti compõe as qualidades variáveis de um objeto, junto com a distância e o ângulo do olhar, porque são aquelas que podem modificar a superfície, qualificando-a como aparência, justamente por não pertencerem a ela, ao contrário do contorno e seus ângulos, que são aquilo que a definem. A cor, que se altera pela luz e sombra, estaria subordinada a estas, pois é por meio da passagem do claro ao escuro que se faz o relevo. Este é um aspecto que, juntamente com a perspectiva, confere o efeito ilusionista à pintura e assim desmaterializam o suporte, como comenta o autor:

Neste [o relevo] está o ilusionismo da pintura: o rosto salta para fora do suporte plano do painel; apagando a bidimensionalidade, pois finge escultura, é contraponto de outro apagamento do suporte, este para trás: o painel transforma-se, na perspectiva, em vidro através do qual o olhar entra na cena do mundo. A desmaterialização do suporte, quando ou a figura se projeta para a frente ou a cena se abre atrás, deve-se ao claro-escuro que esculpe e ao desenho que compõe perspectivamente. Nessas operações, fundamentais para a nova pintura, a cor subordina-se ao claro-escuro e ao desenho. (KOSSOVITCH, 1988, p. 185).

Assim a cor viria depois do desenho e do claro-escuro em Alberti. Segundo Kossovitch (1988), não seria a primeira ou a última vez que essa sucessão seria colocada na pintura do período em que o arquiteto atuou, o chamado *Quattrocento*, no qual

[...] em nenhum passo a cor se propõe como pretendente a primado; noção subordinada [...]. Concebida como segunda no que concerne à execução, é pensada a partir do desenho; quando referida a si mesma, é entendida no claro-escuro, que a pensa. (KOSSOVITCH, 1988, p. 185).

Sendo o desenho o aspecto primordial a ser observado em uma pintura, infere-se que elementos de superfícies difíceis de se limitar, como as nuvens, poderiam desafiar esse preceito artístico. Mas o que se percebe em muitas pinturas desse período é que as nuvens estavam presentes e eram retratadas com formas por vezes bem definidas, apesar de não possuírem uma superfície delimitada quando observada na natureza. A primazia do contorno pode ter sido mais indispensável do que a questão de se representar as coisas como são vistas pelo pintor.

Quando observamos as obras “São Sebastião” (c. 1480), de Mantegna, e “O batismo de Cristo” (c. 1437), de Piero della Francesca, referentes às figuras 28 e 29, respectivamente, embora cada uma evidencie as características próprias de seu autor, verifica-se um aspecto comum em relação às nuvens, pois estas possuem uma forma definida e sua superfície bem delimitada, apesar do contorno não ser aparente, isso faz com que pareçam mais objetos sólidos do que vaporosos, não correspondendo com a sua aparência natural<sup>17</sup>.

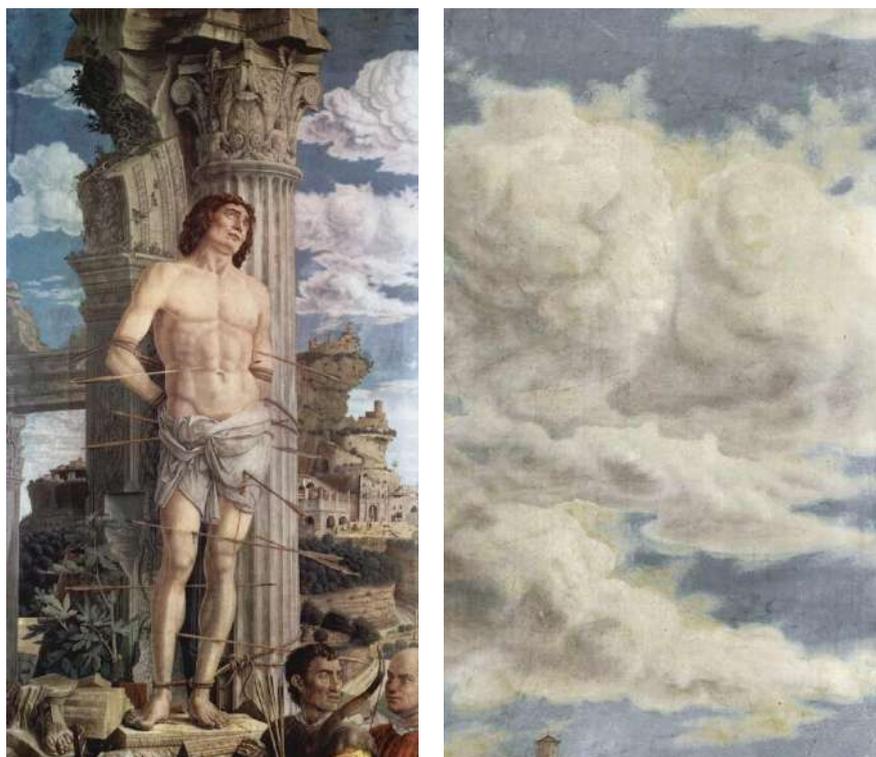


Figura 28 - Andrea Mantegna (1431–1506). *São Sebastião*, c. 1480. Têmpera sobre tela, 255 x 140 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte: <https://pt.m.wikipedia.org/>.

---

<sup>17</sup> Há uma curiosa suposição de Pretor-Pinney (2008) sobre a maneira como Della Francesca pintava suas nuvens, ou seja, seguindo esse formato inusitado, orográfico, seria devido à cidade natal do pintor ser ao pé dos montes Apeninos, na Itália, um local propício para a formação de nuvens do tipo *Alto cumulus lenticularis*. (PETRO-PINNEY, 2008, p. 118).



Figura 29 - Piero della Francesca (c. 1415 - 1492). *O batismo de Cristo*, c. 1437. Têmpera sobre madeira, 167 x 116 cm. National Gallery, Londres. Fonte: <https://pt.m.wikipedia.org/>.

Assim, ao instituir regras que definem a boa pintura como aquela baseada na geometrização do espaço e na medida dos objetos, Alberti também acaba por excluir desse método as coisas cujas superfícies não podem ser circunscritas, aquelas que não permanecem com a superfície inalterada ou as que não recebem a luz de maneira uniforme. Todas essas são características dos objetos aéreos, que Damisch bem destaca:

[...] o céu não ocupa um lugar e não pode ser medido; e quanto às nuvens, nem seus contornos podem ser fixados ou suas formas analisadas em termos de superfícies. Uma nuvem pertence à classe de “corpos sem superfícies”, como diria Leonardo da Vinci, corpos que não têm forma ou extremidades precisas e cujos limites se interpenetram com os de outras nuvens. (DAMISCH, 2002, p. 124, tradução nossa).

A nuvem é de aspecto vaporoso, sem forma definida, e por isso difícil de ser traduzida como superfície de limites determinados, não cumprindo o requisito da circunscrição. Ela é mutável não apenas na forma, mas também em relação ao lugar que ocupa no espaço, e assim nunca está no mesmo local para o qual o pintor olhou um momento atrás, o que dificulta o desenvolvimento da composição definida por Alberti. Por fim, a nuvem, sendo mutável e efêmera na forma, não terá uma superfície

inalterada aos olhos do pintor, não recepcionando a luz de forma permanente para que ele a apreenda e reproduza fielmente.

Assim, se Brunelleschi, ao experimentar seus estudos acerca da perspectiva do espaço, provou a dificuldade em representar o céu nesse sistema, Alberti documenta a exclusão do elemento nuvem, restringindo o que pode ser representado àquilo que se encaixa em suas regras de geometrização do espaço e dos objetos.

Como a questão [da representação da nuvem] foi colocada no Quattrocento, na época em que prosseguia um trabalho teórico cada vez mais aprofundado - trabalho que provocaria uma verdadeira revolução na arte pictórica? O experimento de Brunelleschi teve o mérito de apresentar os termos do problema de forma perfeitamente clara. A nuvem não pode ser representada por meio da geometria; tal corpo "sem uma superfície" não pode ser "descrito" ou reduzido às coordenadas de uma configuração experimental que apenas reproduz objetos como as formas claramente delineadas e contornadas que são apreendidas por um observador posicionado em um determinado ponto (isto é, digamos, cuja visão deve ser definida a partir de um ponto específico). (DAMISCH, 2002, p.127, tradução nossa).

Brunelleschi procurou driblar a questão utilizando a placa de prata; já Mantegna pintou nuvens como se fossem as nuvens que compunham os artefatos teatrais, as máquinas, que elevavam as figuras divinas do chão ou as moviam pelo ar, constituindo a representação de uma representação. De certa forma, ambos não violaram um dos princípios de Alberti, o de representar apenas aquilo que é visível.

Para Damisch, o regime da perspectiva "excluía as nuvens na medida em que parecia ter de se limitar a interpretações gráficas" (DAMISCH, 2002, p. 128). Ele então questiona o que aconteceria se essa primazia da linha fosse abalada. No entanto, se esse código perdurou por quatro séculos, certamente ele não se referia a apenas um estilo, tampouco se limitou à linearidade.

Leonardo da Vinci, para analisar as questões de perspectiva, considerou além da geometria, a percepção. Para ele, a distância não influenciava apenas o tamanho das coisas, mas também a sua cor e a sua nitidez. Considerando respectivamente essas características, ele dividiu a perspectiva em três: perspectiva linear, perspectiva de cor e perspectiva de apagamento. Acreditava que o meio entre os olhos e a coisa observada interferia na percepção das cores, uma vez que nele variava a quantidade de ar com a distância, estabelecendo em seu *Tratado de Pintura* que

Existe uma outra perspectiva que é chamada de aérea, porque pela variedade do ar, as diferentes distâncias de vários edifícios podem ser

conhecidas, [...]. Deve-se entender o ar como denso; deste modo as coisas que se veem no último termo, como as montanhas, respeitam a grande quantidade de ar que se interpõe entre elas e a vista, elas parecem azuis e quase da mesma cor que aquela quando o sol está nascendo. Assim, o primeiro edifício deve ser pintado com a tinta particular e própria da sua parede; o que está mais remoto deve ser menos contornado e algo azulado; aquele que é visto mais longe será feito com mais azul; e aquele que deva estar cinco vezes mais distante receberá uma tinta cinco vezes mais azul; e, desta maneira, será possível que todos os edifícios pintados sobre uma mesma linha pareçam de igual tamanho, e se conhecerá distintamente qual está mais distante e qual é maior. (DA VINCI, 1827, p. 76-77, tradução nossa).

Além da variação das cores com a distância, Leonardo também analisou intensamente o apagamento dos objetos. Encontrou na técnica do *sfumato* e do claro-escuro os recursos por meio dos quais poderia evitar que os contornos dos objetos se destacassem da atmosfera, que passa a ser um elemento essencial para ser considerado em uma representação pictórica.

Segundo Damisch (2002), a perspectiva geométrica desconsidera a visão e a atmosfera nas quais as imagens e cores existem, reduzindo os objetos a suas superfícies delimitadas por um contorno por meio do qual são representadas de um ponto de vista predeterminado. Esses pontos, linhas e superfícies são inventadas por e para a representação em perspectiva linear e só existem para tanto. Sendo assim, explica o autor, a pintura teria que recorrer a outros meios de representação, como a perspectiva da cor, que pressupõe um desbotamento da cor pelo distanciamento, e a perspectiva de apagamento, que borra contornos e não define formas vistas ao longe, além da perspectiva aérea, que considera a densidade do ar, como as várias camadas de névoa entre o observador e o objeto.

Dessa forma, Leonardo pensa não somente a partir de dados matemáticos, mas também pela percepção das coisas, valorizando a questão da observação. Como esclarece Kossovitch:

Aqui, não só a observação opera, como dela se tira preceito para a pintura [...] a coisa colorida é dominada quanto à dimensão, cor, contorno, sendo transposto para a placa de cristal o resultado de observações e experimentos regrados. (KOSSOVITCH, 1988, p. 188).

A observação, por sua vez, não seria uma “prática imediata”, explica Kossovitch (1988), uma vez que o visível não é um dado, não está pronto, sendo assim, deve passar pelo crivo das perspectivas, para tratar o espaço, e do claro-escuro, para trabalhar a luz.

Preocupando-se com a representação daquilo que é visto à distância, em nebulosidade ou na escuridão, Leonardo volta a atenção para os elementos que a perspectiva linear excluiu ou concedeu uma posição subordinada. Como visto, o que ele pretende não é destruir a ordem das perspectivas, mas ampliá-la e aprofundá-la. Especificamente sobre as nuvens, estas são abordadas em seu *Tratado de Pintura* em alguns momentos para tratar da luz do sol nas figuras, ou como adornos e nuvens de fumaça, mas especialmente no tópico “Vários preceitos para pintura”, Leonardo orienta a sua representação como um elemento natural por si, inclusive esclarecendo com imagens (Figura 30):

Muitas vezes acontece que uma nuvem aparece escura, sem que lhe faça sombra uma outra separada dela; e isso acontece de acordo com a situação da vista; porque normalmente se vê apenas a parte sombreada de uma, e a parte iluminada da outra.

Entre várias coisas que estão na mesma altura, aquela que está mais distante da vista aparecerá mais baixa: a primeira nuvem, embora seja mais baixa que a segunda, parece que está mais alta, como demonstra a figura XIX pelo segmento da pirâmide da primeira nuvem baixa MA, em relação à segunda NM. Isso acontece quando acreditamos que vemos uma nuvem escura mais alta do que outra iluminada pelos raios do sol no leste ou oeste. (DA VINCI, 1827, p. 76-77, tradução nossa).

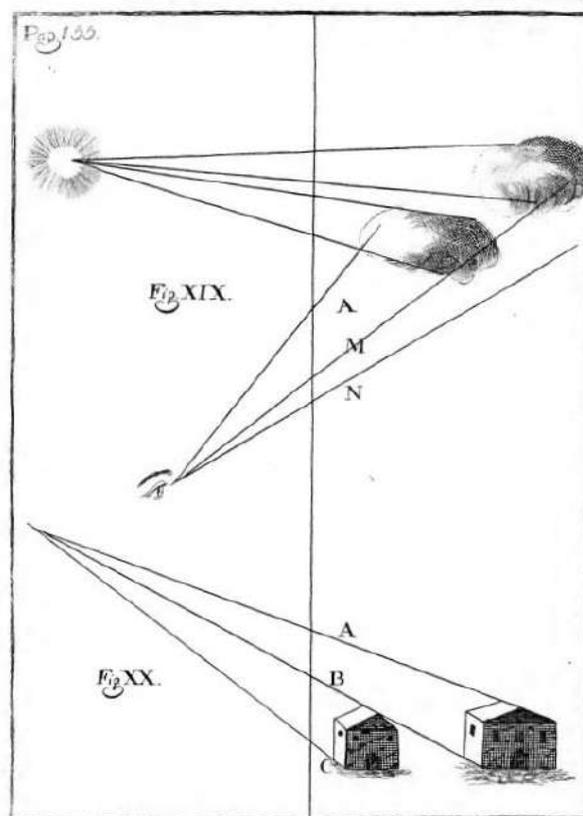


Figura 30 - Leonardo da Vinci (1452-1519). Ilustração sobre a visualidade das nuvens, em *Tratado de Pintura*. Fonte: DA VINCI, 1827, p. 155).

Outro aspecto interessante de citar sobre as nuvens em Leonardo, é em relação à representação do movimento. Enquanto Alberti orientou ao pintor que fizesse uso moderado das coisas que mudavam constantemente de lugar, Leonardo sugeriu “como se deve pintar uma tempestade no mar”:

Se você deseja representar uma tempestade, considere e organize bem seus efeitos como vistos quando o vento, soprando sobre a face do mar e da terra, remove e carrega consigo coisas que não estão fixas na massa geral. E para representar a tempestade com precisão, você deve primeiro mostrar as nuvens, dispersas e rasgadas, e voando com o vento, acompanhadas por nuvens de areia sopradas da costa marítima e ramos e folhas varridos pela força e fúria da explosão e dispersadas com outras coisas leves pelo ar... Faça as nuvens conduzidas pela impetuosidade do vento e arremessadas contra os topos das montanhas elevadas, e enroladas e dilaceradas como ondas batendo nas rochas; o próprio ar é terrível por causa da escuridão profunda causada pela poeira, neblina e nuvens pesadas. (DA VINCI, 1827, p. 28-29, tradução nossa).

Aqui o vento, um elemento que não é visível em si, é representado pelos seus efeitos visíveis, como a dispersão de objetos que não são fixos e pelas nuvens, ou seja, por algo que indique a sua existência. Assim, as nuvens em movimento servem de índice do vento e dessa forma elas assumem, para Damisch (2002), uma função.

Mesmo que Leonardo tenha considerado a percepção nas questões de perspectiva, Damisch acredita que tanto essas regras quanto as de Brunelleschi e Alberti não teriam como pré-estabelecer um código para a pintura, pois ao instituir preceitos,

[...] o sistema pictórico do Renascimento determinou um campo de produção possível, mas ao mesmo tempo impôs uma série de proibições, rejeições, limitações estruturais essenciais. Ao reduzir a questão do espaço da representação à da representação do espaço, os teóricos do Quattrocento deram ao sistema uma definição restritiva [...] (DAMISCH, 2002, p. 144, tradução nossa).

Na pintura, por exemplo, a perspectiva linear era facilmente aplicada aos edifícios e espaços internos das construções, mas geometrizar o espaço natural era um desafio, até mesmo para um dos pintores da primeira renascença que desenvolveu plenamente essa técnica. Piero della Francesca (c. 1415-1492), no reverso dos retratos do duque de Urbino e sua esposa (Figura 31), desenvolve uma paisagem ao fundo bastante verossímil, porém, a obra revela a dificuldade dos pintores florentinos em combinar a posição matemática com a realista. De um lado,

para usar a câmara escura<sup>18</sup>, o ponto de vista do pintor deveria ser alto, o que implica em ângulos fechados desde a visão do pintor até os planos recessivos, já a aplicação da perspectiva linear exigia que o plano de recessão fizesse ângulos retos com o plano de visão. Um problema que Piero, nessa obra, resolve inserindo um parapeito num nível alto (CLARK, 1961). E talvez as nuvens também fossem um desafio de perspectiva para o pintor, já que ele deixa de apresentá-las nessa paisagem.

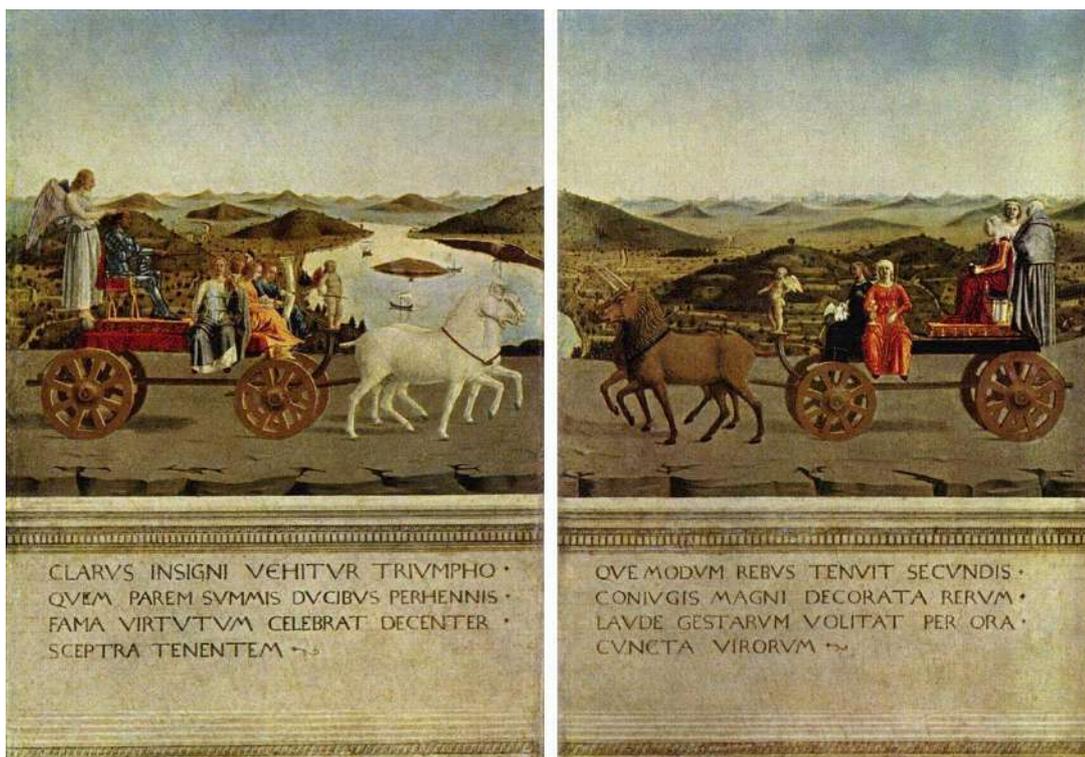


Figura 31 - Piero della Francesca (c.1415 – 1492). Reverso dos retratos do duque de Urbino e sua esposa, 1472. Óleo sobre tela, 33 x 47 cm. Galeria Uffizi, Florença. Fonte: <https://es.wikipedia.org>.

Na obra de Antonio del Pollaiuolo (c. 1429 – 1498), “Martírio de São Sebastião”, mesmo que a paisagem ao fundo seja trabalhada com uma verossimilhança bastante apurada, percebe-se a dificuldade de uma transição suave do espaço, pois não existe uma ligação entre a colina onde acontece a cena principal e o plano de fundo (Figura 32). Um problema que Van Eyck resolvia com a sua percepção da luz e o seu trabalho empírico (conferir Figura 21). Nota-se, ainda, na pintura de Pollaiuolo, que ele não deixa muito espaço para o céu, pois a cabeça da figura central praticamente encosta na base superior da tela. O céu se resume à sua faixa mais distante, onde notamos

<sup>18</sup>Alberti também teria relatado sobre as imagens que via numa espécie de câmara escura, chamando-as de “milagres da pintura”. (CLARK, 1961).

algumas nuvens pintadas discretamente (Figura 33). Com isso, fica a dúvida se essa diminuição foi proposital, evitando mais uma preocupação em relação à perspectiva.



Figura 32 – Antonio del Pollaiuolo (c. 1429 – 1498). *Martírio de São Sebastião*, 1470. Óleo sobre madeira, 291.5 x 202.6 cm. National Gallery, Londres. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>.



Figura 33 – Antonio del Pollaiuolo (c. 1429 – 1498). *Martírio de São Sebastião - Detalhe*, 1470. Óleo sobre madeira, 291.5 x 202.6 cm. National Gallery, Londres. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>.

Piero della Francesca, entretanto, mesmo sendo o mestre da perspectiva, admitia, assim como os seus contemporâneos, a superioridade do Norte no quesito da luz, assimilando-o completamente (CLARK, 1961). Na sua obra “O sonho de Constantino”, c. 1460 (Figura 34), nota-se a influência da questão da luz, que o pintor utiliza para proporcionar o volume das figuras e especialmente do local onde dorme o imperador, como para criar a ilusão de profundidade, junto com a perspectiva. Um anjo desce do céu no canto superior esquerdo e emite um clarão que ilumina o imperador, uma luz que refletida na tenda proporciona externamente o seu volume redondo e internamente a sua profundidade devido à escuridão no fundo.

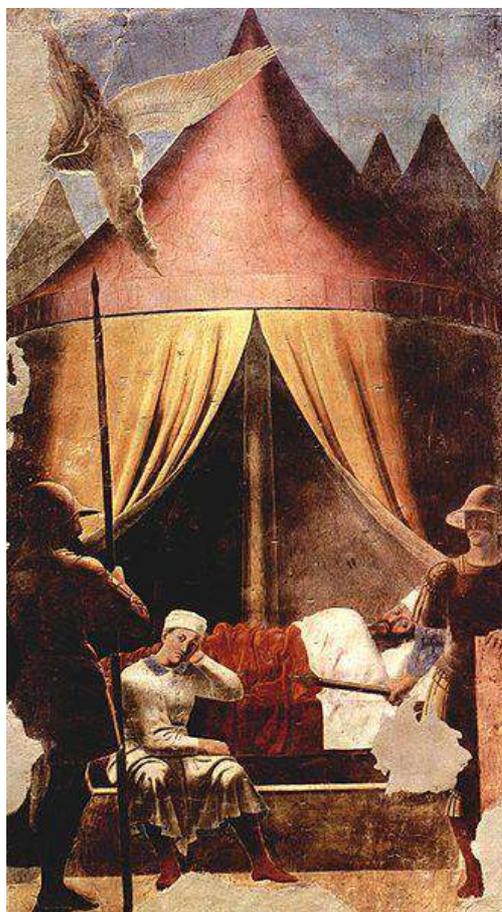


Figura 34 - Piero della Francesca (c. 1415 – 1492). *O sonho de Constantino*, c. 1452-66. Afresco, 329 x 190 cm. Basílica de São Francisco em Arezzo, Itália. Fonte: <https://es.wikipedia.org>.

Mas é em Veneza, com Giovanni Bellini (c. 1435 – 1516), que se destacaria de fato a compreensão e o desenvolvimento da influência dos irmãos Van Eyck na arte do Sul, em relação à luz. Segundo Clark (1961), Bellini era um dos maiores pintores de paisagens de seu tempo, que poderia ter sido influenciado externamente tanto pela pintura flamenga quanto pela perspectiva de Piero della Francesca, mas nascera com

“o mais importante dos dons dos pintores de paisagens: a reação emocional à luz” (CLARK, 1961, p. 44). As suas paisagens seriam uma “suprema consequência dos fatos transfigurados pelo amor” (CLARK, 1961, p. 45), que abarcam tanto os detalhes de cada ramo de árvore, quanto a perspectiva e, ainda, busca a luz do crepúsculo para intensificar o significado de seus temas. Características essas bastante presentes na obra “A ressurreição de Cristo” (Figura 35), em que a luz crepuscular toma toda a tela e é reforçada pelos reflexos rosados nas nuvens, que conferem mais emotividade à cena.



Figura 35 - Giovanni Bellini (c. 1430 –1516). *A ressurreição de Cristo*, 1475-1479. Óleo sobre madeira, transferido para tela, 148 x 128 cm. Museu do Estado, Berlim. Fonte: <http://www.smb-digital.de/>

As nuvens, na Renascença, além de serem esse elemento que contribuiu para a harmonização da luz e das cores na composição da pintura da paisagem, passaram

a ocupar os tetos e cúpulas das Igrejas, acompanhando as cenas bíblicas, conduzindo ou servindo de apoio a figuras sagradas. No entanto, conforme as ideias renascentistas se desenvolveram, o uso da perspectiva linear se tornou regra na arte e com isso encontrou limitações relacionadas à representação da paisagem na pintura. A nuvem tornou-se um elemento contraditório dentro desse sistema, assim como todo o espaço celeste. Tratar da paisagem no período moderno, assim como da questão da representação das nuvens, é um assunto diretamente relacionado ao desenvolvimento da perspectiva científica.

#### 1.4. Maneirismo e Barroco

O período que sucedeu à Alta Renascença, chamado de Maneirismo, foi marcado por artistas que tentaram repetir a perfeição dos mestres anteriores e também por aqueles que apresentaram algo mais do que o domínio da técnica. Isso porque os grandes mestres haviam atingido o que parecia ser o ápice da perfeição na arte, com o domínio pleno da perspectiva, anatomia e outros estudos técnicos. Assim como destaca Gombrich (2008):

Homens como Miguel Ângelo e Rafael, Ticiano e Leonardo tinham feito tudo o que gerações anteriores haviam tentado fazer. Nenhum problema de desenho parecia ser demasiado difícil para eles, nenhum tema demasiado complexo. Eles mostraram como combinar beleza e harmonia com inexcelsável correção [...]. (GOMBRICH, 2008, p. 361).

Dentre aqueles que duvidavam que a arte havia atingido um certo limite técnico, alguns acreditavam que era possível superar os grandes mestres em outros aspectos. Pintores como o italiano Jacopo Robusti, conhecido como Tintoretto (1518-1594) e o grego Domenikos Theotokopoulos, apelidado de El Greco (1541-1614), procuraram pintar suas histórias percorrendo novos caminhos, retratando-as de forma que demonstrassem mais o drama e a emoção que elas carregavam do que uma perfeição técnica. Buscavam também composições mais complexas, assim como harmonias um tanto intrigantes.

Não eram pintores de paisagens, mas vale citar que em alguns de seus quadros, em que fundos paisagísticos apareciam, as nuvens eram elementos que contribuíram de forma significativa para a busca da comoção na cena. Na obra de El Greco, “A abertura do quinto selo do apocalipse”, c. 1608-14 (Figura 36), a comoção

da cena bíblica é causada especialmente pelo gesto de São João, uma figura que se alonga no canto esquerdo e no primeiro plano do quadro, erguendo as mãos para o céu com um semblante de piedade. O drama na pintura também se dá pelo contraste entre luz e sombras acentuadas e pelo uso de cores não convencionais, que delineiam as figuras humanas em pinceladas longas, que acompanham o corpo também alongado das personagens. Essa característica de pinceladas longas é bastante visível no céu, onde as nuvens são pintadas de forma que parecem acompanhar o movimento dramático do santo, em um prolongamento de seu gesto, envolvendo as figuras logo abaixo. São manchas pintadas sem uniformidade e por vezes caoticamente, sendo grande parte delas escuras, características que contribuem para a dramaticidade do quadro.

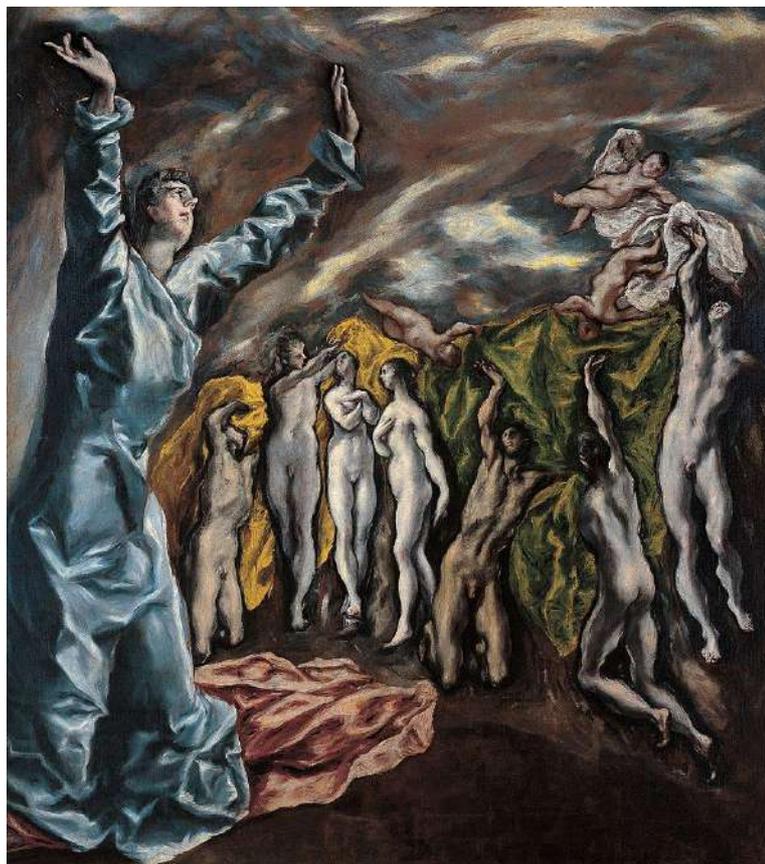


Figura 36 - El Greco (1541-1614). *A abertura do quinto selo do apocalipse*, c. 1608-14. Óleo sobre tela, 224,8 x 199,4 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://it.wikipedia.org/>.

Algumas características do Maneirismo foram acentuadas no estilo que o sucedeu, que foi chamado pejorativamente de Barroco por aqueles que vieram depois. Para Gombrich (2008), a pintura barroca é caracterizada especialmente pelo acentuado contraste entre luz e sombra, equilíbrio diferenciado e por composições

complexas. E embora os artistas que atuaram nesse período compartilhassem desses mesmos aspectos, suas produções eram bastante diversificadas. Enquanto alguns trabalhavam temas religiosos ou cenas da mitologia greco-romana, outros se dedicavam mais aos retratos ou às paisagens.

Dentre aqueles que se afeiçoaram ao tema paisagístico destaca-se Claude Lorrain (1600-1682). Suas pinturas retratam cenas bíblicas e mitológicas, mas estas parecem mais um pretexto para se dedicar à paisagem, que se destaca ocupando quase toda a tela. Claude, como é mais conhecido, era um contemplador da natureza, especialmente do pôr-do-sol, desde o início de seus estudos. Mais tarde passou a desenhar e pintar diretamente da natureza, o que fica evidente quando se observa com cuidado a luz de seus quadros, efeitos que não poderiam ser lembrados de memória tão facilmente (CLARK, 1961). Acerca dos estudos que o artista fazia do natural, Clark observa que

Por vezes são estudos cuidadosos do pormenor, por vezes são inteiramente impressionistas no sentido da luz. Por vezes têm uma delicadeza de expressão própria da pintura chinesa. [...] A sua intenção era usá-los como parte de toda a composição, e paralelamente com estes estudos de observação direta fez esboços de ideias que poderia usar como base de composição de quadros. [...] Seguidamente temos os verdadeiros estudos para quadros já muito aproximados da composição final [...]. (CLARK, 1961, p. 88-89).

A Figura 37 mostra um esboço de Claude em que ele já se preocupava em registrar os detalhes, especialmente da paisagem, em que se notam pormenores como as folhas e folhagens da vegetação rasteira e da copa das árvores, assim como os detalhes dos troncos e dos galhos das duas árvores maiores. Aqui também se percebe a definição do equilíbrio da cena, pois o pintor já posiciona o pastor e suas ovelhas no centro da imagem e estabelece a composição conforme um esquema em que quase sempre se baseava, que foi descrito por Clark da seguinte forma:

[...] consistia num grande bastidor num dos lados cuja sombra se estendia pelo primeiro plano, um plano médio com um grande volume central, geralmente um grupo de árvores, e finalmente dois planos, um atrás do outro, sendo o segundo uma daquelas distâncias luminosas pelas quais sempre foi famoso, e que, como já vimos pintava diretamente da natureza. É necessária muita arte para conduzir a vista de um plano para o outro, e Claude empregava pontes, rios, gado atravessando uma corrente e outros artifícios semelhantes; mas são menos importantes que o sentido seguro da tonalidade que lhe permitia conseguir um efeito de recessão mesmo em quadros em que os planos eram paralelos. (CLARK, 1961, p. 89).

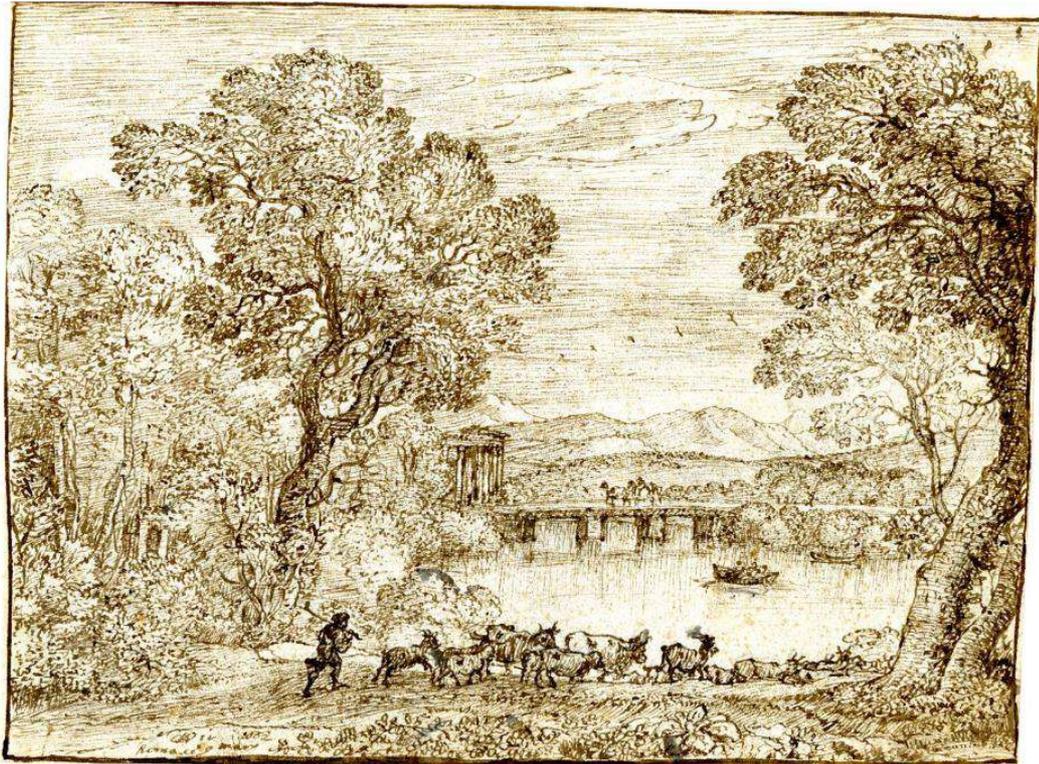


Figura 37 - Claude Lorraine (1600-1682). Esboço de caderno de desenho, 1662. Caneta e tinta sobre papel, 19,4 x 25,4 cm. The British Museum, Londres. Fonte: <https://www.britishmuseum.org/>.

Tal sistema é visível na obra “Paisagem com Tobias e o Anjo”, de 1663 (Figura 38). O bastidor, localizado ao lado esquerdo da tela, é composto por uma grande árvore, cuja sombra se estende no primeiro plano aos seus pés, onde se encontram Tobias e o anjo. Logo atrás deles uma ponte conduz o olhar para um plano médio e encontra ao lado direito da imagem um volume de árvores. A copa de uma das árvores, a maior delas, projeta-se em direção ao centro da cena. O caminho da ponte segue agora para o lado esquerdo novamente e para um plano mais afastado, terminando em uma construção em estilo clássico. O plano de fundo é iluminado, então, por montanhas distantes e uma paisagem celeste crepuscular.



Figura 38 - Claude Lorraine (1600-1682). *Paisagem com Tobias e o Anjo*, 1663. Óleo sobre tela, 115,7x158,3 cm. The State Hermitage Museum, São Petersburgo. Fonte: <https://www.hermitagemuseum.org/>.

Os estudos de Claude não contemplavam as nuvens de forma detalhada e não se atinham especialmente a esse elemento, ao contrário do que será visto posteriormente em relação a dois de seus admiradores, os pintores Alexander Cozens e William Turner. Apesar disso, alguns de seus quadros continham uma paisagem celeste em que as nuvens se destacavam, especialmente aquelas crepusculares, como a da Figura 38, em que elas estão impregnadas pelas cores do pôr-do-sol e estão dispostas de forma que auxiliam a composição no equilíbrio de luz e sombra e especialmente das cores. Para Gombrich, o pintor impregnou os seus motivos com "uma luz dourada ou de uma atmosfera prateada que parecem transfigurar toda a cena" (GOMBRICH, 2008, p. 396), assim como foi ele quem abriu os olhos das pessoas para o sublime da natureza, sendo que muitas vezes essa atmosfera toda vinha da paisagem celeste dos seus quadros.

Segundo Clark, "o complemento do gentil e inarticulado Claude era o severo e cartesiano Poussin" (CLARK, 1961, p.90). Nicolas Poussin (1594 -1665) era outro expoente dessa época e, embora ele e Claude tivessem pintado juntos, nunca mencionou o seu contemporâneo. Na pintura de Poussin cada forma e disposição dos objetos é resultado de medição e raciocínio. Até seus 54 anos não pintou paisagens puras, eram sempre fundos para suas figuras. Mas tinha gosto pela natureza e então

tentou dar uma forma lógica à desordem do cenário natural, que viria a influenciar todos aqueles que depois dele tentaram dar à paisagem um aspecto de ordem e permanência. (CLARK, 1961).

A forma como Poussin resolveu a desordem natural fundamentou-se na ideia de que a base da pintura de paisagem está na harmonização entre elementos horizontais e verticais do desenho, um equilíbrio entre linhas horizontais e verticais que formam um ângulo reto entre si. Mas como a paisagem é essencialmente horizontal, resolveu o problema da ausência de verticais com a introdução de edifícios (fossem eles inteiros ou ruínas), que além de dar um ar de antigo que ele pretendia, proporcionava aspecto geométrico à composição. Ainda, para conduzir o olhar para o fundo da cena, elaborou também um sistema de diagonais que se relacionavam com as horizontais. (CLARK, 1961).

A geometrização do espaço natural que Poussin pretendia nas suas paisagens pode ser verificada em “Paisagem com Polifemo” (Figura 39). Existe aqui um equilíbrio entre a horizontalidade, caracterizada pela base terrestre, onde predominam uma vegetação baixa e pedras espalhadas uniformemente, e os elementos verticais, dos quais se destacam três: a montanha ao fundo, exatamente no meio da composição, a montanha ao lado esquerdo da tela e a árvore ao lado direito, ambas localizadas a uma mesma distância das respectivas laterais. Nota-se, ainda, que há nesses três elementos a definição de uma linha vertical tênue, que no caso das montanhas se define pela diferença de tonalidade das cores exatamente no meio das rochas, e na árvore ela é propiciada pelo próprio tronco.

Percebe-se na estrutura base da composição que as linhas horizontais formam com as verticais um ângulo reto, assim como estão presentes também as linhas diagonais, que conduzem o olhar para o fundo da paisagem. Essa dinâmica é criada por um caminho que se inicia no primeiro plano com o grupo de ninfas, segue para o amante Ácis recostado numa rocha ao lado esquerdo, indo em direção ao plano médio e depois para os planos mais afastados, terminando entre as duas montanhas, em uma das quais se encontra o gigante Polifemo a tocar sua flauta tristemente pelo amor rejeitado da ninfa Galateia.



Figura 39 - Nicolas Poussin (1594–1665). *Paisagem com Polifemo*, 1649. Óleo sobre tela, 148,5 x 197,5 cm. Hermitage Museum, São Petersburgo. Fonte: <https://www.hermitagemuseum.org>.

Mas há um aspecto evidente na pintura que se dá pela configuração celeste. A grande nuvem que vem do lado direito da tela se encontra com uma formação de várias outras acima do gigante, sendo que nesse encontro há uma luminosidade que define o contorno da nuvem maior, formando um feixe de luz vertical, que segue tanto para cima quanto para baixo, compondo juntamente com o gigante e o meio da montanha uma linha vertical, que segue ainda pela base até a lateral da rocha do primeiro plano e assim divide a tela exatamente em duas partes iguais. Essa verticalização da nuvem é observada em algumas pinturas da fase final da carreira de Poussin, podendo ser este mais um recurso para a introdução de linhas verticais na estrutura geometrizada dessas paisagens.

Em relação ao países do Norte, estes haviam passado por diversas questões no século XVI que afetaram a arte e definiram como ela seria conhecida no século XVII nessa região. A Reforma havia prejudicado os artistas de países como Alemanha, Holanda e Inglaterra, uma vez que a visão protestante sobre as imagens religiosas (tanto pinturas quanto estátuas) era a de que configurava um tipo de idolatria. Os artistas perderam uma grande fonte de renda, restando-lhes outros tipos de trabalhos, como ilustrações de livros e retratos. No entanto, os Países Baixos sobreviveram melhor a essa crise, uma vez que seus artistas passaram a se especializar, além dos

retratos, a todo tema que não era questionado pelo protestantismo, com destaque para a pintura de gênero, que se desenvolveu especialmente a partir das pinturas de Pieter Bruegel (1525-?), o Velho, no século XVI, e a pintura de paisagem, no século XVII (GOMBRICH, 2008).

A pintura de paisagem do século XVII da Holanda foi, para Clark (1961), aquela que influenciou diretamente e até criou a visão do século XIX. E o espaço celeste, que havia derrotado Brunelleschi em sua tentativa de reduzir a natureza a medidas foi o que mais inspirou os pintores holandeses a fazerem da paisagem um tema principal de pintura. O autor cita três motivos para essa especialização ter crescido na região. Um sociológico, relacionado também à dominância da burguesia na região, que queria ver retratado na arte o que era reconhecível, ou seja, “vistas não idealizadas do seu próprio país, o caráter daquilo por que tão recentemente tinham lutado” (CLARK, 1961, p. 50-51). Outro motivo seria de caráter filosófico, uma vez que a curiosidade científica renascentista retornava após ter sido reprimida pela Contrarreforma, além da necessidade de um intervalo de calma após as guerras religiosas. Uma terceira motivação, agora artística, era o esgotamento da tradição da paisagem maneirista, sendo que, o gosto holandês pela representação conforme a observação da natureza não havia sido completamente abafado.

No século XVII, a Europa estava dividida entre catolicismo e protestantismo, devido à Reforma e agora também à Contrarreforma. Essa divisão continuou afetando a arte dos Países Baixos, onde o sul (Bélgica) permaneceu católico e a maioria dos habitantes da região setentrional (Holanda) rebelaram-se contra a dominação espanhola, tornando-se protestantes. Foi também um período em que a burguesia estava em ascensão nesses países e, segundo Gombrich (2008), a arte barroca que dominava a Europa católica nunca foi plenamente aceita por essa parcela importante da sociedade. Assim, a pintura de retratos continuava em alta na Holanda protestante, no entanto, os artistas que não trabalhavam com esse tema, fosse por não se afeiçoarem a ele, fosse por falta de talento, tiveram que abdicar do trabalho por encomenda e tentar a sorte de pintar por conta própria e depois sair a procura de compradores. Com a grande concorrência nas feiras e mercados, os pintores passaram cada vez mais a se especializarem, pois se pintavam algo que caísse na graça do público, era mais garantido continuar investindo no tema de sucesso do que arriscar algum outro. Assim, “a tendência para a especialização, que começara nos

países setentrionais no século XVI, atingiu extremos ainda maiores no século XVII” (GOMBRICH, 2008, p. 418).

Para Gombrich (2008), alguns especialistas em marinhas dessa época atingiram níveis notáveis na reprodução de ondas e nuvens, sendo que, para ele

os artistas holandeses eram capazes de transmitir a atmosfera do mar usando meios maravilhosamente simples e despretensiosos. Esses holandeses foram os primeiros na história da arte a descobrir a beleza do céu. Não precisavam de algo espetacular ou impressionante para tornar suas pinturas interessantes. Representavam simplesmente um fragmento do mundo, tal como se lhes apresentava aos olhos, e descobriram que assim podiam fazer um quadro tão satisfatório quanto qualquer ilustração de uma gesta heróica ou de um tema cômico. (GOMBRICH, 2008, p. 418).

Rembrandt van Rijn (1606-1669) foi talvez o maior representante da pintura flamenga do século XVII. Para Clark (1961), o pintor era “um dos mais sensíveis e argutos observadores da realidade que já viveu, e que conseguia encontrar imediatamente um equivalente gráfico para tudo o que via” (CLARK, 1961, p. 52). Trabalhou com diversos temas, desde retratos até mitologia e história. E embora tenha pintado diversas paisagens, os céus flamengos ficaram marcados no trabalho de pintores especializados no tema, como Jan van Goyen (1596-1656), da mesma geração de Claude e Poussin, especialista em marinhas, e principalmente Jacob Van Ruisdael (1628-1682).

A pintura “Mar tempestuoso com navios à vela”, de Ruisdael (Figura 40), demonstra uma característica constante de seus quadros, para os quais o pintor costumava reservar um grande espaço para a paisagem celeste. Nele, dois terços da composição é dedicada às nuvens e aqui elas assumem um importante papel no movimento da cena. São elas que dão mais representatividade ao movimento do vento, que sopra da esquerda para a direita, inclinando as velas dos barcos e agitando o mar. Sem elas, talvez a inclinação dos barcos e as poucas ondas que quebram no deque à direita não seriam suficientes para demonstrar essa força da natureza. São as nuvens que proporcionam maior expressividade à essa paisagem marinha. Segundo Gombrich (2008), ninguém antes de Ruisdael teria expressado tão bem os seus sentimentos e estados de ânimo por meio dos reflexos da natureza:

Tornou-se um mestre na pintura de nuvens sombrias, da luz do entardecer quando as sombras se alongam, de castelos arruinados e de regatos velozes; em suma, foi ele que descobriu a poesia da paisagem nórdica, tal como

Claude Lorrain descobriu a dos cenários italianos. (GOMBRICH, 2008, p. 429).



Figura 40 - Jacob Van Ruisdael (1628-1682). *Mar tempestuoso com navios à vela*, c. 1668. Óleo sobre tela, 50,1 x 62,5 cm. Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Fonte:

Para Clark (1961), Ruisdael foi o paisagista que mais teria incorporado em seu trabalho uma lição que posteriormente o pintor inglês John Constable iria registrar, a de que as nuvens e as sombras nunca estão paradas. Suas pinturas possuem uma luz dinâmica, que consegue refletir o movimento desses elementos. A pintura da Figura 40 mesmo é um exemplo dessa questão. Nela o movimento das nuvens é notável, já que estão pintadas reunidas como uma massa que é empurrada pelo vento da esquerda para a direita. Essa característica também é enfatizada pela variedade de tons de cinza e de luz e sombra contidos no conjunto nebuloso. Nota-se também que as suas sombras estão projetadas no mar, compondo uma grande mancha escura na parte inferior da composição, o que o pintor aproveita para destacar ao lado direito inferior, num clarão no meio delas, as ondas se chocando no deque em um movimento que segue o das nuvens e o das velas dos barcos. Segundo Clark (1961), não era à toa que Ruisdael antecederia questões pensadas por Constable, pois ele viria a influenciar toda uma escola de pintura de paisagem que surgiria na parte oriental da Inglaterra.

### 1.5. O protagonismo das nuvens no Romantismo

Segundo Gombrich (2008), as paisagens de Claude Lorrain influenciaram a configuração dos chamados jardins paisagísticos ingleses, que no início do século XVIII rejeitaram o estilo “exagerado” do barroco católico, voltando seus olhos para aquilo que consideravam de bom gosto, que era, em grande parte, a beleza sóbria da antiguidade clássica. Para o autor, Claude fornecia essa paisagem ideal, pois para eles “um parque ou jardim deve refletir as belezas da natureza, deve ser uma coleção de belos cenários naturais, como os que seduziriam os olhos de um pintor” (GOMBRICH, 2008, p. 460). Mais tarde, Claude viria a influenciar também, com os seus esboços detalhados da natureza, os primeiros aquarelistas ingleses, especialmente Alexander Cozens (1717-1786).

Cozens se destaca na pintura de paisagem especialmente pelos estudos que documentou. Em 1785 publicou um livro para o uso de seus alunos intitulado *Um novo método de auxiliar a invenção no desenho de composições originais de paisagem*. Nele organizou um método a que chamou “dos borrões”, que consistia no desenho de paisagens a partir de manchas aleatórias de tinta. Segundo ele, tratava-se de “um repto deliberado ao ensino tradicional de arte” (GOMBRICH, 1986, p. 160) e servia para trabalhar a criatividade dos alunos. Neste mesmo livro, reuniu também uma série de desenhos de nuvens, que

ensinam ao estudante de arte uma variedade de céus típicos: ‘Nuvens esfiapadas no alto do céu’; Nuvens esfiapadas muito baixas no céu; Metade nuvens, metade campo, as nuvens mais escuras que o campo ou dispersas pelo vento, e mais escuras no alto que embaixo; - e assim por diante, com todo tipo de combinações e permutações. (GOMBRICH, 1986, p. 160).

Esses desenhos foram copiados mais tarde por John Constable (1776-1837), que dedicou grande parte dos seus estudos de paisagem às nuvens. A Figura 41 apresenta no primeiro quadro um “modelo de céu” feito por Cozens e ao lado dele três versões desenhadas por Constable a partir do primeiro. Percebe-se, nesse esquema montado por Gombrich, em *Arte e ilusão* (1986), aquilo que o próprio teórico diz a respeito do que Constable aprendeu a partir disso, que não foi exatamente a aparência das nuvens, mas a consciência desse elemento por meio de uma

classificação visual, que possibilitou uma articulação e revisão desses desenhos para compor algo irreconhecíveis posteriormente (GOMBRICH, 1986).

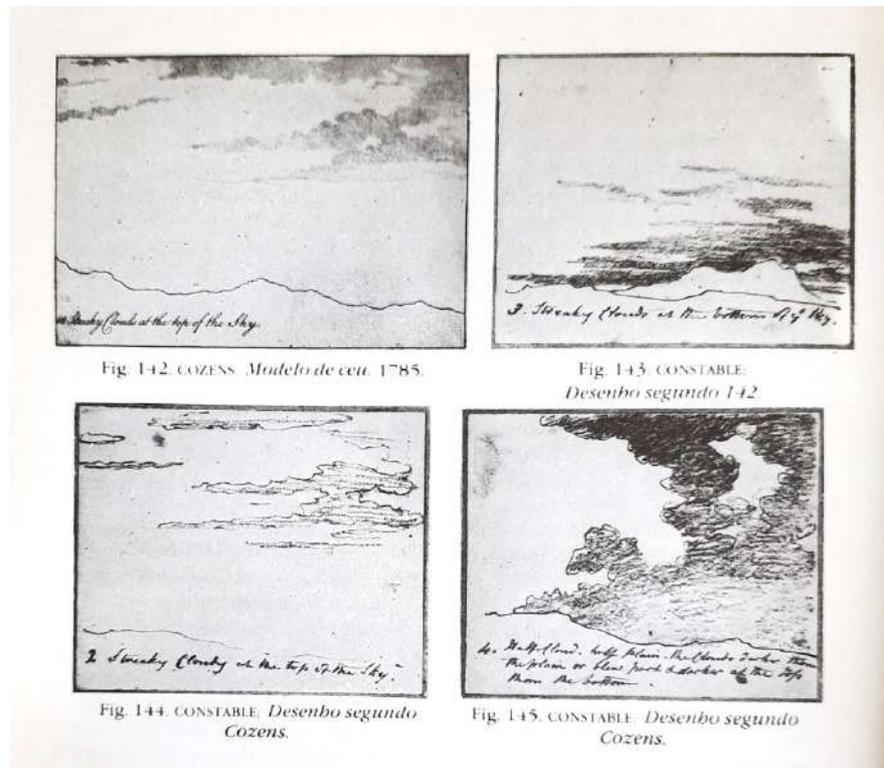


Figura 41 – Quadro 1: estudo de Alexander Cozens (1717-86). Quadros 2 a 4: estudos de John Constable (1776-1837). Fonte: GOMBRICH, 1986, p. 154.

Constable atuou na arte inglesa do século XIX. Nessa época, a situação da pintura de paisagem estava para ser mudada, segundo Clark, que afirmou ter sido um século em que

[...] paisagens que pelo menos pretendiam ser boas imitações da natureza, atingiram um lugar mais seguro no gosto popular do que qualquer outra forma de arte. Uma cena calma, com água em primeiro plano refletindo o céu luminoso e enquadrada por árvores escuras, era algo que toda a gente estava de acordo em reconhecer como belo, exatamente como em épocas anteriores estavam de acordo acerca de um atleta nu ou uma santa com as mãos cruzadas sobre o peito. Quanto a um extenso panorama, grandes mudanças se deram desde a ascensão de Petrarca ao Monte Ventoux, e com exceção do amor não há talvez mais nada que uma pessoas diferentes como o prazer de um belo panorama. (CLARK, 1961, p. 100).

O pintor inglês disse, certa vez, que “a sua arte podia ser encontrada debaixo de cada sebe” (CLARK, 1961, p. 101), proclamando o seu amor em seus escritos por motivos simples e rústicos de uma paisagem, como a água correndo, salgueiros, tábuas velhas e postes viscosos. Constable era também um admirador dos céus,

tendo escrito a seu amigo John Fisher: "Aquele pintor de paisagens que não faz de seus céus uma parte muito material de sua composição - esquece de aproveitar uma de suas maiores ajudas" (CONSTABLE *apud* EVANS, 2018, não paginado). Embora fosse um estudioso da tradição, registrando escritos sobre Ticiano, Claude, Wilson e Gaspard, o que mais queria não era retratar grandes temas, mas ao contrário, apenas aquilo que via com os próprios olhos bastava para ele, pois a natureza já tinha o bastante a ser mostrado. E apesar de ter copiado os desenhos de Cozens, costumava observar e registrar os seus próprios estudos das nuvens (Figura 42). Foi esse repertório, segundo Clark (1961), que unia estudos dos mestres da tradição da paisagem e pintar a partir da observação direta da natureza que fez com que se destacasse dos seus contemporâneos.



Figura 42 - John Constable (1776-1837). *Estudo de nuvens*, 1822. Óleo sobre papel, 47,6 x 57,5 cm. Tate Modern, Londres. Fonte: <https://www.tate.org.uk>.

A importância que dava ao que chamava claro-escuro da natureza era outro fator essencial para que sua obra se diferenciasse dos demais, para ele “um sentido dramático de luz e sombra deve sublinhar toda a composição de paisagem e dar o tom dominante do sentimento com que a cena foi pintada”. (CLARK, 1961, p. 102). Essa dramaticidade que une a composição e o hábito de pintar a partir da observação direta são dois fatores que contribuíram para que as paisagens de Constable

refletissem a paixão que tinha pela natureza. Um sentimento que também era acentuado pelo fato de ter crescido em algumas das regiões que retratou.

Na obra “Carro de Feno”, de 1821 (Figura 43), o artista retrata uma paisagem do interior do condado inglês de Suffolk, sua terra natal, em que o claro-escuro dos elementos naturais pode ser notado em toda a cena, desde as árvores que se aglomeram atrás da modesta casa - que era de um conhecido do artista - e nos reflexos ao longo do rio Stour - tema constante de suas pinturas, até o contraste entre o verde escuro dessas árvores do plano médio, que se prolonga nas sombras do rio, e o prado verde claro ao fundo. Esse contraste existe também nas nuvens, sendo que a mancha escura que se estende a algumas delas ao lado esquerdo proporciona a sensação de tempo chuvoso. Já na paisagem celeste ao lado direito, tem-se um azul vivo e nuvens iluminadas por uma luz que vem de cima, já que partes superiores das suas formações são pintadas de um branco quase puro e suas partes inferiores estão sombreadas, sugerindo que se trata de uma hora do dia em que o sol está a pino. Consta que o título original desta obra era “Paisagem do meio-dia”, demonstrando a compreensão que o artista possuía dos reflexos do clima e do tempo na paisagem celeste, conhecimento que adquiriu com os seus inúmeros estudos de céus e de nuvens.



Figura 43 - John Constable (1776-1837). *O Carro de Feno*, 1821. Óleo sobre tela, 130,2 x 185,4 cm. The National Gallery, Londres. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/>.

A observação do céu e das nuvens era um interesse que vinha se desenvolvendo desde o início do século na Inglaterra, tanto por artistas quanto por cientistas. Em 1806, Luke Howard (1772 - 1864), meteorologista amador, químico e farmacêutico, havia publicado um tratado em que propôs uma classificação para as nuvens, que até hoje é aceito pelo mundo científico. Esses estudos parecem ter passado despercebidos por Constable que, apesar disso, costumava anotar atrás de seus estudos dados como data, hora, lugar, temperatura e direção do vento. Mas os trabalhos de Howard influenciaram diretamente artistas como Goethe e Turner. Era um tempo em que arte e ciência não eram tão separáveis como viriam a ser, tanto é que o prédio da Academia Real de artes da Inglaterra era o mesmo que abrigava a Sociedade Real de ciências. Artistas e cientistas compartilhavam salões e discutiam as mesmas ideias.

O pintor Joseph Mallord William Turner (1775-1851) havia ingressado precocemente aos 14 anos na Academia Real em 1789, e assim como Howard era um exímio observador das nuvens, sendo que o conhecimento do cientista apenas foi acrescentado aos seus próprios estudos sobre as acumulações atmosféricas. Quando criança, Turner costumava observar o céu deitado na relva por horas e no final do dia corria para casa para desenhá-los. Um hábito que perdurou a sua vida toda, como enfatiza Schama:

Realmente era um desses andarilhos que carregavam nos ombros uma trouxa com o necessário: aquarelas, pincéis, uma camisa limpa, um pão. Caminhava à maneira romântica, deitava-se na relva para observar as nuvens, sentava-se para desenhá-las. O céu foi o primeiro ponto em que exercitou seu interesse pelo drama da natureza; e, quando passou a pintar seus grandes quadros históricos, sempre foi o espaço em que situou as sensações mais delicadas ou mais violentas (SCHAMA, 2010, p. 261).

Também realizou inúmeros estudos de nuvens ao longo de sua carreira, alguns dos quais estão preservados em cadernos inteiros (Figura 44). Mas ao observarmos o seu trabalho, não encontramos um padrão formal para elas em suas paisagens. Nota-se uma mudança importante em como passou a retratá-las e como esse processo fez parte de um processo maior em que o artista caminhou de uma pintura figurativa para pinturas mais abstratas e amorfas, como será comentado mais adiante.

A sua produção é vasta, uma vez que entrou cedo para a Academia e nunca parou de pintar, e o fazia por demanda e por conta própria. Era também diversificada, pois de um lado demonstrou com esmero o seu conhecimento técnico, seguindo

regras de perspectiva e aplicando seus estudos de observação, provando assim o talento artístico esperado por acadêmicos e clientes, e por outro lado experimentou desde jovem, não se prendendo a estilo ou movimento artístico, explorando tanto em relação aos temas, quanto à forma (SCHAMA, 2010).



Figura 44 - Joseph Mallord William Turner (1775–1851). Estudo de nuvens no Caderno de Dolbadarn, 1799. Grafite sobre papel, 7,9 x 13 cm. Tate Modern, Londres. Fonte: <https://www.tate.org.uk>.

Era um estudioso da tradição e tinha como meta alcançar o nível das paisagens de mestres como Claude e até mesmo ultrapassá-los, segundo Schama (2010). Talvez a obra “Dido Construindo Cartago”, de 1815 (Figura 45), tenha sido aquela que achou estar mais próxima de Claude, pois ao doá-la à National Gallery, o fez com a condição de que fosse exposta ao lado da obra de Claude “Porto de Mar com Embarque da Rainha do Sabá”. É também um belo exemplo de como sabia aplicar as regras formais muito bem. Notamos nela o uso de uma perspectiva linear, especialmente nas construções em estilo antigo. Conforme corremos o olhar para a distância da cena, percebemos também o uso da perspectiva aérea, uma vez que os objetos vão se tornando cada vez mais azulados e com o contorno enfraquecido conforme se afastam. Há um cuidado com os detalhes tanto das figuras humanas, reunidas ao lado esquerdo no primeiro plano, quanto da vegetação que contorna o rio ao lado direito e segue até um plano médio, onde se avoluma em árvores. Quanto à

luz, é evidente a atenção especial que Turner dispense para esse aspecto. A luz que emanada do Sol não só banha de dourado todos os planos da cena, como se espalha pela paisagem celeste de forma a preencher quase todo o espaço reservado a ela. O brilho solar se mistura ao branco das nuvens em torno de si e pinta de dourado algumas que estão mais próximas e mais acima. Na borda desse círculo de luz amarela vemos o azul do fundo celeste e finalmente algumas nuvens brancas nos cantos.



Figura 45 - Joseph Mallord William Turner (1775–1851). *Dido Construindo Cartago*, 1815. Óleo sobre tela, 155,5 x 232 cm. The National Gallery, Londres. Fonte: <https://upload.wikimedia.org/>.

A vida de Turner atravessou o Romantismo, mas é difícil inscrevê-lo nos limites desse período artístico, pois devido às ousadias do pintor a sua obra pode ser considerada até mesmo precursora de movimentos modernistas que vieram depois dele, segundo Michael Bockemühl (n. 1943). Ao longo de sua carreira, passou a se preocupar menos com a questão de retratar de forma padrão e aceitável os temas escolhidos e mais com as sensações que suas telas causavam no observador, ou seja, a atmosfera daquilo que estava sendo retratado. Nas palavras do artista: “Eu não pinto para que me percebam, mas para mostrar o aspecto de determinada cena”. (TURNER *apud* BOCKEMÜHL, 2010, p. 6). Dessa forma, estudava e experimentava o efeito da luz e das cores em seus quadros, assim como as formas excêntricas e as

metáforas visuais. Nesse caminho, o caráter mutável das nuvens e a sua forma indefinida eram aspectos que faziam desse elemento um bom suporte para as experiências com a luz e cor nas suas paisagens. O céu é uma parte essencial do cenário que compõe o drama que acontece em algumas obras do artista, que dão a elas um caráter teatral, como coloca Schama (2010). Um drama em que as nuvens desempenham um papel importante, pois é por meio delas que se consegue trabalhar luzes, cores e formas na paisagem celeste.

A obra “Tempestade de Neve - Navio à Entrada do Porto a Fazer Sinais em Fundo Baixo e Guiando-se pelo Prumo” (Figura 46) foi descrita pela crítica de arte como “uma massa de espuma de sabão e cal” (BOCKEMÜHL, 2010, p. 68), tendo sido desprezada pelo público da época. No entanto, é uma das pinturas que melhor representa aquilo que Turner alcançou em sua arte. Aqui o observador tem a impressão de estar vivenciando a tempestade e pode sentir o temor dessa força da natureza, sensações que ele talvez tenha atingido por ter presenciado a tempestade, como indica o título da obra. Nesta, não há limite entre céu e mar e as nuvens não se distinguem da água e da fumaça, estando dissolvidas em pinceladas visíveis e em manchas de tons de cinzas, azuis e brancos. Tudo se mistura formando um grande vórtice, em cujo centro balança o navio. Nada nele é definido a não ser o mastro central que se ergue entre as pinceladas brancas que simulam as velas em movimento. Este é o principal aspecto dessa obra, o movimento, pois é principalmente por meio dele que se pode ter a sensação de estar experienciando a cena.



Figura 46 – Joseph Mallord William Turner (1775 – 1851). *Tempestade de Neve- Navio à Entrada do Porto a Fazer Sinais em Fundo Baixo e Guiando-se pelo Prumo*. O Autor estava neste temporal na noite em que o Ariel zarpou de Harwich, 1842. Óleo sobre tela, 91,5 x 122 cm. Tate, Londres. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/>.

A paisagem celeste era essencial não apenas para Turner e Constable, mas para a pintura de paisagem romântica da Inglaterra do século XIX. Essa importância foi assim resumida por Ruskin: “se é necessário um nome geral e característico para a moderna arte da paisagem, não pode ser inventado nenhum nome melhor do que ‘o serviço das nuvens’” (RUSKIN, 2010, p. 163). Para ele, os pintores de paisagem de sua época superaram os seus antecessores, uma vez que romperam com a tradição acadêmica que tinha Poussin e Claude como mestres, e isso aconteceu principalmente pela verdade dos céus dos seus contemporâneos, uma verdade que não aconteceria sem as nuvens (DAMISCH, 2002). Grande parte dessa verdade devia-se ao estudo que esses artistas faziam delas in loco, que acompanhava o crescente interesse pela meteorologia: “Os pintores modernos eram interessados no aspecto perceptível das nuvens, suas configurações objetivas, os efeitos das brumas, a aparência das coisas vistas através da tela de formações atmosféricas” (DAMISCH, 2002, p. 187). Para Ruskin (2010), a beleza das formas e cores das nuvens dessas paisagens, que chamou de “modernas”, vinham dos esboços rápidos que os artistas eram capazes de fazer das nuvens pela observação, alcançando um resultado melhor

do que qualquer invenção, como aquelas que poderiam surgir da técnica aplicada por Cozens. Para ele não teria por que inventar céus, pois todos os dias a natureza fornece tudo pronto para os artistas:

Não há um momento de qualquer dia de nossas vidas, em que a natureza não esteja produzindo cena após cena, imagem após imagem, brilho após brilho, e trabalhando ainda sobre princípios tão requintados e constantes da mais perfeita beleza, que é quase certo que é tudo feito para nós, e destinado ao nosso prazer perpétuo. (RUSKIN apud DAMISCH, 2002, p. 182, tradução nossa).

E fazer um desenho rápido de uma única nuvem antes que ela se dissipe era possível, mas esboçar um conjunto todo delas em uma paisagem celeste era uma tarefa a ser feita rapidamente com poucas linhas e terminada de memória. Para Ruskin, foi a memória de Turner que o fez dominar os céus, pois embora outros artistas tenham desempenhado um bom trabalho com as cores das nuvens, “ninguém, a não ser ele, as desenhou verdadeiramente: esse poder veio de seu hábito constante de desenhar o céu, como tudo mais, com a ponta do lápis.” (RUSKIN apud DAMISCH, 2002, p. 190). Turner era para Ruskin aquele que melhor representava a superioridade dos pintores modernos, já que trabalhava como nenhum outro essa “verdade” dos céus. Havia também em sua pintura o mistério, que era uma das seis qualidades<sup>19</sup> que Ruskin valorizava na execução de uma obra: “Cada uma de suas composições é evidentemente ditada por um deleite em ver apenas parte das coisas, em vez do todo, e em lançar nuvens e névoa ao redor delas, em vez de desvendá-las” (RUSKIN apud DAMISCH, 2002, p. 188).

O mistério é um aspecto que ligava os artistas românticos observadores das nuvens aos estudiosos da meteorologia, pois esta era uma ciência considerada basicamente descritiva, que se baseava também na observação dos fenômenos. E para Damisch é justamente por ser fenomenológica e não teórica que essa ciência foi atraída por pensadores como Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que “estava ávido por condenar as bases materialistas da ciência newtoniana e [...] defender os direitos de uma física especulativa” (DAMISCH, 2002, p. 195). Segundo Damisch (2002), a atenção que Goethe, assim como Ruskin, dava apenas aos aspectos externos dos fenômenos é que dessa forma se preservava o mistério, importando

---

<sup>19</sup> As seis qualidades da execução eram: verdade, simplicidade, mistério, inadequação, decisão e rapidez.

mais o significado das coisas do que a sua estrutura, ou seja, podia significá-los ao invés de explicá-los. E então, a “meteorologia, concebida como uma disciplina estritamente fenomenológica, não materialista, vem, assim, em auxílio de uma interpretação simbólica, senão mística, dos fenômenos naturais [...]” (DAMISCH, 2002, p. 195).

A atração que as nuvens exerceram nos artistas românticos também pode estar relacionada com outros aspectos da paisagem celeste: o infinito, a distância, o indeterminado e aquilo que não possui forma definida. Características que estão, de certa maneira, ligadas ao mistério, e que alimentam a imaginação de mentes criativas e especialmente românticas. Trabalhar com essas questões também foi o que diferenciou os paisagistas românticos daqueles que os antecederam, como afirma Damisch:

Considerando que os pintores do passado buscaram estabilidade, permanência, clareza, o espectador moderno foi convidado a sentir prazer na obscuridade, no efêmero, na mudança, e obter a maior satisfação e instrução daquilo que era mais difícil de fixar e compreender: vento, luz, sombras de nuvens, e assim por diante. (DAMISCH, 2002, p. 187).

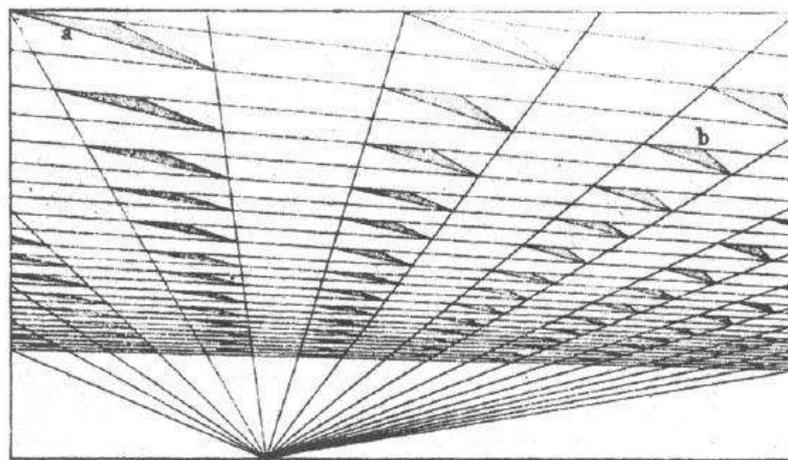
O gosto pelas paisagens com largas extensões, com céus abertos para o infinito, sem fronteiras, refletia também o desejo dos românticos de liberdade e de uma natureza livre do domínio humano. Nesse sentido, as paisagens de Constable refletiam o seu desejo de encontrar na natureza do interior a rusticidade e a tranquilidade que a revolução industrial extinguiu dos centros urbanos. Já as paisagens mais características de Turner refletiam o caráter incontrolável da natureza diante do ser humano. Constable não tem a intenção de impressionar o observador, quer apenas retratar o que vê, atendo-se a paisagens familiares, objetos comuns do interior em que viveu, e acaba provocando uma reação afetiva do sujeito, sendo assim, uma vista emocionada; já a pintura de Turner provoca no observador sensações que podem ser extasiantes ou angustiantes. Trata-se de duas posturas diferentes diante da realidade natural, que poderiam caracterizar o pitoresco, em Constable, e o sublime, em Turner (ARGAN, 1992).

Na pintura de paisagem desses românticos ingleses, as nuvens passaram a desempenhar o papel principal. Atingir o protagonismo foi uma transformação importante nas questões de representação desse elemento no gênero paisagístico. Mas para Damisch (2002) não se pode dizer que houve um verdadeiro abalo no

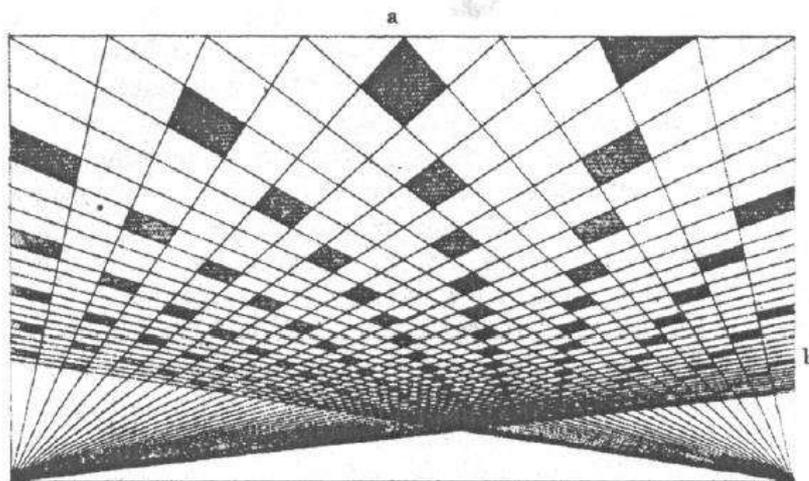
sistema vigente de representação baseado em perspectiva. Para o teórico, o que houve foi apenas uma adaptação para incluir a paisagem celeste e a nuvem acabou sendo o elemento a que o próprio sistema recorreu para isso, justo ela que quase foi o seu algoz, como esclarece a seguir

Inicialmente, a nuvem só tinha encontrado um lugar dentro do sistema graças a uma imposição de seus princípios e a um afrouxamento - na verdade mais aparente do que real - das restrições formais que regulavam o funcionamento do sistema como tal. Mas tanto era a flexibilidade desse sistema e tão extensos eram seus poderes de adaptação que, no exato momento em que estava para ser fundamentalmente ameaçado, apelou para esse mesmo elemento, como uma ferramenta sintática e um fator de ilusão, a fim de preservar a coerência da representação que se rege cada vez mais estritamente pelo regime da perspectiva. (DAMISCH, 2002, p.193).

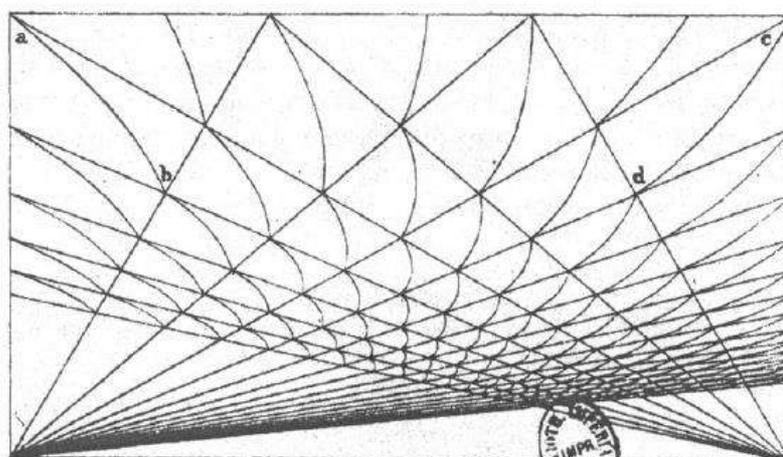
O próprio Ruskin esboçou esquemas de perspectivas celestiais com um ponto de vista tradicional. Nota-se nas Figuras 47 e 48 que o efeito de diminuição que ele impõe às nuvens está de acordo com a tradição da perspectiva linear.



1



2



3

Figura 47 - John Ruskin (1819 - 1900). Perspectiva de nuvens (retilínea). Fonte: DAMISCH, 2002, p. 192.

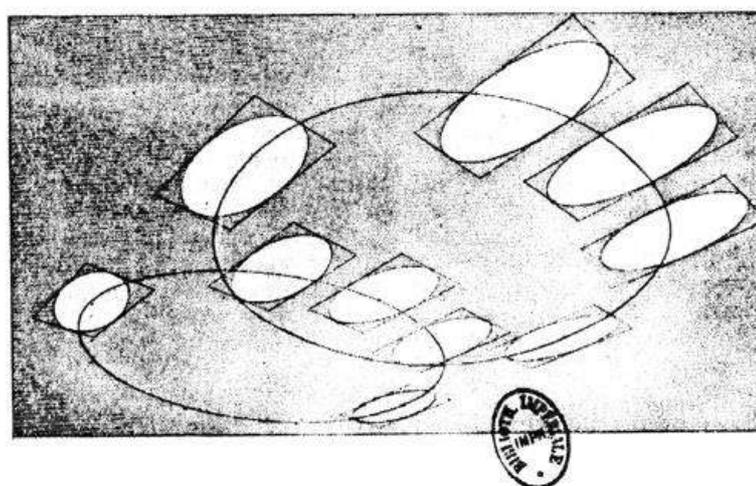
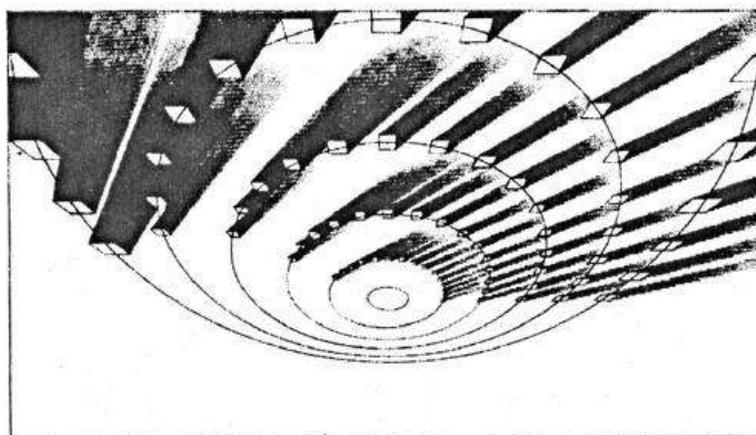
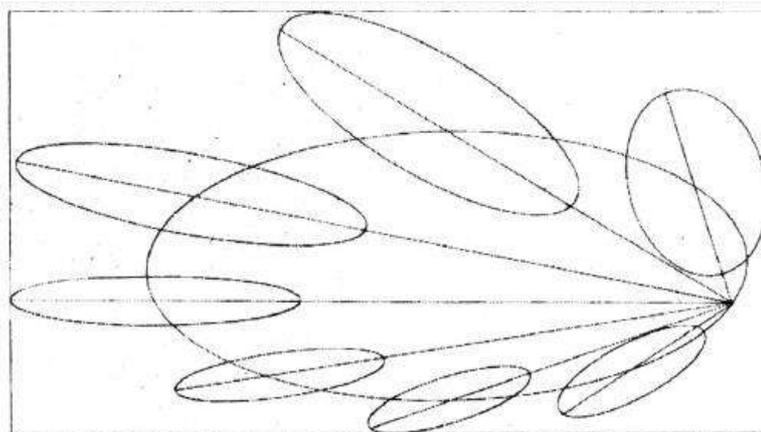


Figura 48 - John Ruskin (1819 - 1900). Perspectiva de nuvens (curvilínea). Fonte: DAMISCH, 2002, p. 192.

Entretanto, nem sempre essa ordem esboçada por Ruskin é vista nos céus de Turner, por exemplo. Ao contrário disso, o pintor ao longo de sua carreira desenvolveu cada vez mais a sua intenção de impressionar o observador. Nas fases finais, inclusive, voltou-se plenamente ao amorfo e ao efeito da luz, o que transformou a sua paisagem celeste em verdadeiras impressões de luz e cor. Em “Festival Veneziano” (Figura 49) não vemos a linha do horizonte, não sabemos exatamente se existe um céu ou se a parte inferior é composta por água ou terra. Não há formas definidas, contornos, apenas sugestões de figuras humanas que flutuam em um suposto primeiro plano, pois não há planos. Assim como os demais elementos, as nuvens também estão sugeridas, na extremidade superior da cena, por um contraste entre um azul celeste e branco. Esse branco que se espalha por toda a superfície da pintura navegando por diversas tonalidades e misturando-se às outras cores. Cabe ao observador interpretar essas impressões, por mais difícil que seja fixar-se em algo na imagem ou em alguma ideia, como coloca Bockemühl: “As impressões são tão efêmeras que se desvanecem logo que atentamos nas cores” (BOCKEMÜHL, 2010, p. 63). Ainda assim, se observarmos a pintura com a leveza que ela permite, pode-se ter a impressão de que a cena acontece sobre e entre as nuvens e que elas estão em toda parte.



Figura 49 - Joseph Mallord William Turner (1775 – 1851). *Festival Veneziano*, 1845. Óleo sobre Tela, 72,5 x 113,5 cm. Tate, Londres. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>.

A representação clássica do espaço já não interessava mais a Turner, que, dessa forma, estaria antecedendo uma nova ordem que estava por vir, que iria mudar de vez o sistema de representação espacial na pintura. As nuvens continuariam presentes nos céus dessas novas paisagens, e por vezes até em destaque, mas deixariam de estar no centro das atenções dos pintores, que estavam mais preocupados na percepção visual do que nos temas retratados.

Com esse retorno das nuvens para os bastidores das investigações pictóricas, encerramos o percurso que mostrou como a nuvem, um elemento aparentemente irrelevante na tradição ocidental da pintura, saiu do anonimato nos afrescos antigos para se envolver em problemáticas de representação do espaço renascentista, assim como trazer soluções para os pintores românticos expressarem a sua relação com a natureza. Ao longo do período estudado, também se demonstraram os diversos efeitos de sentidos que as nuvens podem sugerir nas pinturas de paisagem, ampliando o repertório teórico e imagético para os possíveis atravessamentos com as pinturas de paisagens paranaenses e suas nuvens, que serão o foco dos próximos capítulos.

## **CAPÍTULO 2. A pintura de paisagem paranaense e a presença das nuvens - um primeiro arquivo**

Neste capítulo percorreremos linearmente a história da arte paranaense, olhando para os pintores de paisagem, desde os viajantes até a década de 1960, uma vez que ao longo do estudo verificou-se que nesse período a produção de pinturas de paisagem se destacou no estado, com foco naqueles pintores que se sobressaíram em cada período, observando a forma como trabalharam as nuvens em suas obras. A divisão dos períodos da arte paranaense aqui adotada foi baseada nos estudos de Adalice Araújo (1931-2012), em *Arte paranaense moderna e contemporânea em questão: 3.000 anos de arte paranaense*, de 1974, e assim se constitui: Fase itinerante, Infraestrutura e Movimento de integração.

A fase itinerante é aquela em que a região do estado do Paraná foi visitada por artistas que estavam de passagem e/ou que cumpriam missão de registrar novas terras, desde o século XVI até fins do século XIX, que são chamados de “viajantes”. Em seguida, de 1903 a 1930, acontece o período de infraestrutura, no qual se formaram as bases da arte paranaense para uma posterior evolução. Essa fase é marcada pelo que Araújo (1974) chamou de “objetivismo visual”, de tendência realista, termo cunhado para caracterizar uma arte que embora já estivesse desprendida do academicismo europeu, ainda não fugia a muitas regras técnicas deste. É nessa fase que atua Alfredo Andersen e seus discípulos, assim como alguns artistas estrangeiros ligados ao objetivismo visual. A partir da década de 1940 até meados de 1960 é o período em que a arte do Paraná começa a se integrar ao modernismo, que já era uma realidade nacional e internacional.

### **2.1. Fase itinerante**

O espírito de curiosidade científica que surgiu na Europa do século XV expandiu não apenas as fronteiras do conhecimento, mas também os limites territoriais. Por um lado, as viagens e explorações instigavam a imaginação dos artistas que ficavam no continente e que tinham nos relatos dos viajantes um bom material para produzir paisagens, que acabavam sendo mais fantásticas do que reais, como descreve Clark:

As viagens e explorações alargaram o mundo, e alguns anos mais tarde Copérnico iria alargar o Universo, que desde então continuou a expandir-se. Pode-se ver os resultados nas paisagens fantásticas que dominaram a pintura de paisagem durante o século XVI. São inteiramente diferentes dos panoramas realistas de Pollaiuolo, pois em vez de serem vistas reais do Vale do Arno, que era familiar a quem quer subisse as montanhas circundantes, eram nitidamente imaginárias e pretendiam excitar a emoção em vez de satisfazer a curiosidade. (CLARK, 1961, p. 63).

De outro lado, os artistas viajantes se embrenhavam nas missões de exploração dos novos territórios, motivados tanto pela tarefa documental, quanto pelos mistérios das terras desconhecidas e dos povos primitivos, além, claro, pela curiosidade científica natural da época. Assim, muitos nesta posição atravessaram o Atlântico e retrataram as novidades tropicais das terras brasileiras. E foi por meio desses artistas que se deram as primeiras representações das paisagens paranaenses. Uma xilogravura de 1549 contida no livro *Duas viagens ao Brasil*, de 1557, de Hans Staden (1525-1576), é uma das primeiras imagens do território do Paraná e retrata a chegada de um navio a Superagui, região litorânea paranaense (Figura 50). O navio em que Staden se encontrava, na ocasião, fora arrastado até essa localidade por uma tempestade.



Figura 50 – Hans Staden (1525-1576). *Frente ao porto de Superagui*, 1549. Xilogravura. Fonte: BORGES e FRESSATO, 2008, p. 36.

Mais tarde, já no século XIX, o francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) viajou pelo país compondo registros para o seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica através do Brasil*, passando pelo Paraná em 1827, deixando desenhos e aquarelas com

importante valor documental, especialmente de aspectos da paisagem do estado. Retratou as poucas e pequenas vilas da Lapa, Ponta Grossa, Palmeira, Castro, Curitiba, Paranaguá, Guaratuba, Jaguariaíva e Guarapuava (SECC, 2001).

As figuras 51 e 52 são bastante representativas do conjunto das pinturas de paisagens de Debret no Paraná. São aquarelas que realizou de Paranaguá e de Curitiba, respectivamente, sendo esta última a imagem mais antiga da cidade. Nelas a paisagem natural é retratada de forma um tanto topográfica, pois podemos ter noção do relevo e da vegetação das localidades. Ambas apresentam ao fundo a serra paranaense, mas são vistas de pontos opostos: na primeira vislumbra-se a cadeia montanhosa vista do mar e na segunda ela é vista do planalto de Curitiba. Este é retratado em parte por um aglomerado de edificações e em parte por uma extensa área de vegetação aberta, demonstrando se tratar de um centro urbano em expansão, uma característica reforçada no primeiro plano, em que um homem trabalha em blocos de pedra, parecendo que está construindo algo. Na primeira imagem não vemos figuras humanas, nem entre as edificações, tampouco nas embarcações, que flutuam calmamente vazias; na segunda, apenas esse homem trabalha. A impressão que se tem é de lugares tranquilos e agradáveis de se morar. As nuvens acompanham essa ideia, pois vagam calmas, com cores claras e sem muitos contrastes, percorrendo uma paisagem celeste que não se destaca do restante da pintura.

Embora alguns registros de Debret sejam criticados por não retratarem a realidade de algumas cidades da época, com seus defeitos de limpeza e de desorganização, é preciso considerar, segundo Eliana Borges (n. 1962) e Soleni Fressato (n. ?), que havia nele uma intenção mais estética do que a preocupação em agradar o regente, e ainda assim a sua obra hoje constitui importante documento artístico e iconográfico (BORGES e FRESSATO, 2008).

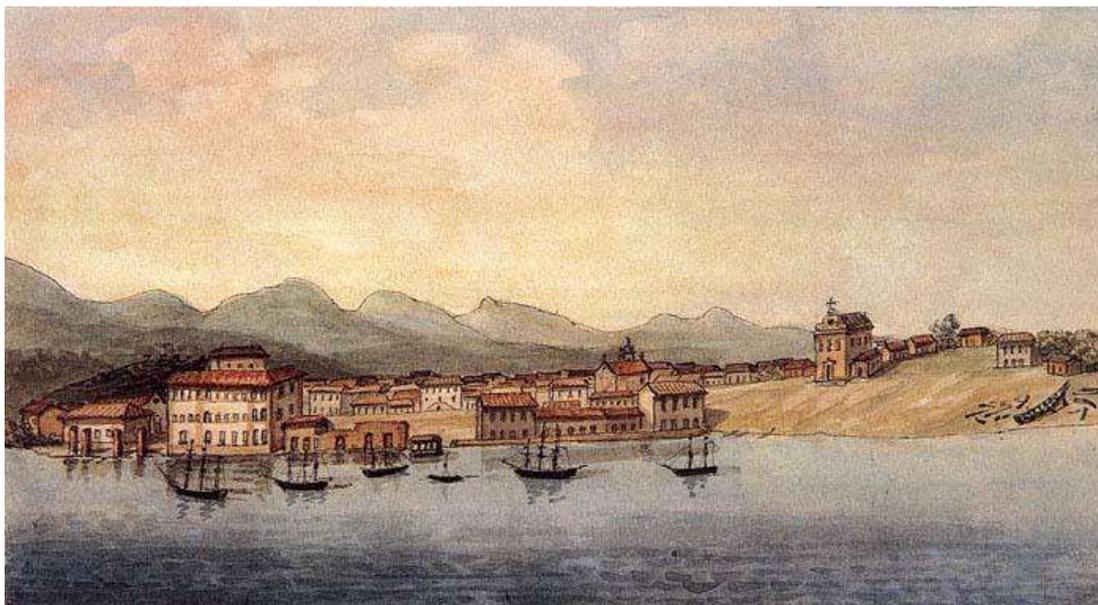


Figura 51 – Jean-Baptiste Debret (1768-1848). *Guaratuba*, 1827. Aquarela, 11 x 19 cm. Coleção Marqueses de Bonneval. Fonte: SECC, 2001, p. 49.

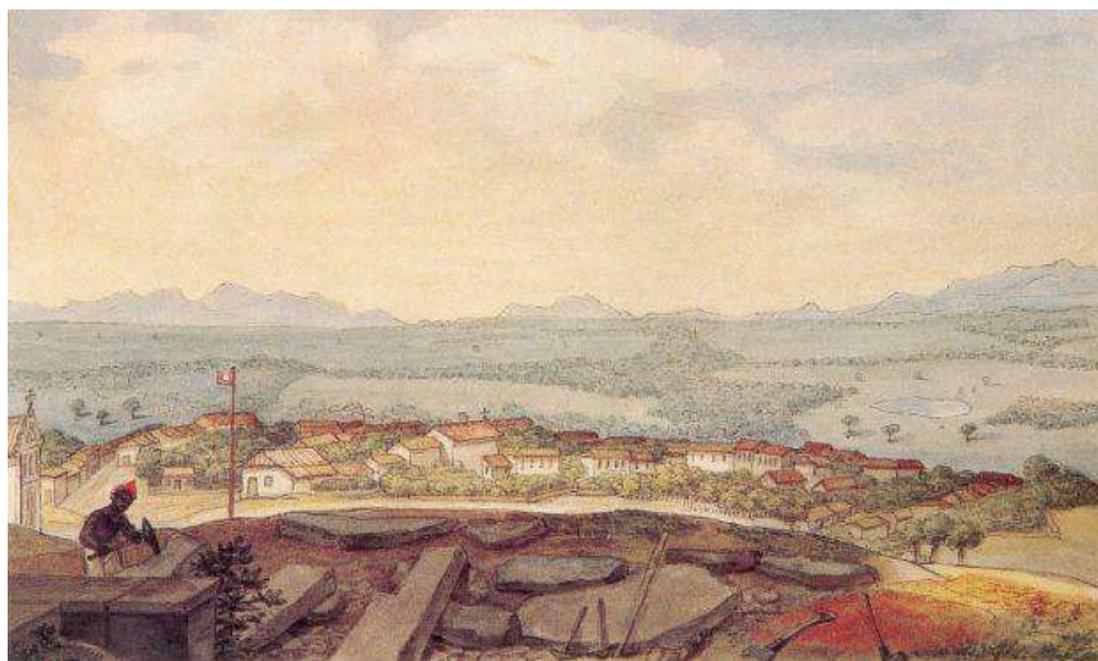


Figura 52 - Jean-Baptiste Debret (1768-1848). *Curitiba*, 1827. Aquarela, 12 x 21 cm. Coleção Marqueses de Bonneval. Fonte: SECC, 2001, p. 90.

Segundo Araújo (1974), o alemão Frederico Guilherme Virmond (1791-1876) hipoteticamente teria sido o primeiro pintor a se radicar no Paraná. No ano de 1818 ele emigrou para o Brasil, fixando-se no Rio de Janeiro, mas em 1829, mudou-se para o Sul, por questões de saúde, instalando-se definitivamente na Lapa-PR. Na cidade paranaense exerceu diversas atividades, desde fazendeiro industrial, médico e engenheiro, até professor de desenho e pintura. Sua especialidade artística foi a de

miniaturas, retratando pessoas da família e personalidades públicas, assim como algumas paisagens locais.

John Henry Elliot (1809-1884), cartógrafo norte-americano, chegou ao Brasil em 1825 e, passando pelo Paraná, executou levantamentos topográficos para o Barão de Antonina, deixando valiosas vistas de Curitiba, das quais se destaca aquela realizada em 1855, após emancipação política do Paraná da província de São Paulo, ocorrida em 1853. No entanto, assim como em Debret - e cumprindo a tarefa da topografia -, as paisagens de Elliot compõem-se basicamente de documentos imagéticos das cidades, embora tendesse a sintetizar mais as formas do que o artista francês.

O seu traço rudimentar se evidencia, por exemplo, nas figuras humanas, que são retratadas sem muitos detalhes anatômicos, com formas mais sintetizadas e contornos duros, assim como na vegetação, cujo volume é percebido por pinceladas grossas e sombras mais duras. O artista realmente parece se preocupar mais com o relevo, retratando rochas, colinas e planícies com formas simplificadas, e com a posição da vegetação, que é mais simbólica do que condizente com a natural. Dentre os artistas viajantes, possui um jeito de trabalhar a paisagem celeste que acaba destacando-a das outras imagens. Os céus de Elliot parecem estar em movimento, um efeito que se dá pela forma das nuvens, que se alongam em uma horizontalidade proporcionada pelo vento que as acumula em uma extremidade e as aplaina na outra (Figura 53). O volume dessas nuvens também é acentuado por sombras mais duras e ainda pelo forte contraste dos tons de azul, sendo o “sofisticado cromatismo” de suas aquarelas uma característica destacada por Newton Carneiro (1914-1987) (SECC, 2001).

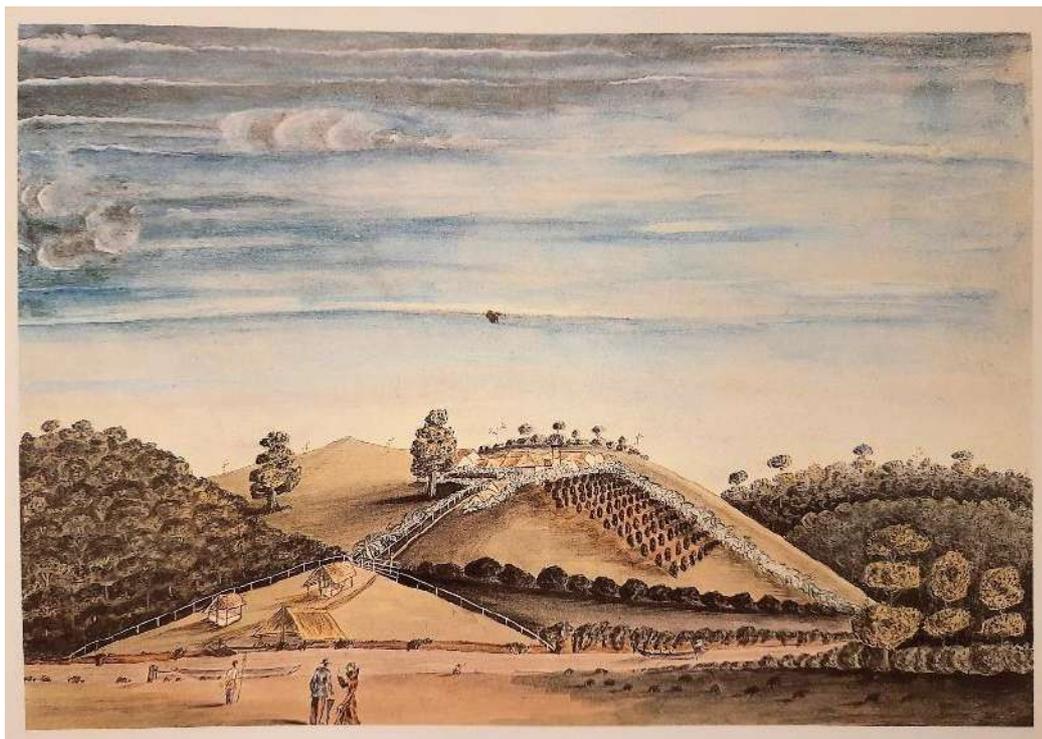


Figura 53 – John Henry Elliot (1809-1884). *Aldeamento de São Pedro de Alcântara em 1859*, s.d.. Aquarela, 27,5 x 39,5 cm. Mapoteca do Palácio Itamaraty, Brasília-DF. Fonte: SECC, 2001, p. 175.

O período dos pintores viajantes teve ainda outros representantes que se dedicaram às paisagens, algumas realizadas com o intuito de serem registros do relevo e vegetação locais e outras como pano de fundo para o retrato do cotidiano e costumes dos habitantes. João Leão Pallière (1823-1887), nascido no Rio de Janeiro, que viajou não só pelo Brasil, mas pelos países sul-americanos para compor o seu *Álbum de cenas americanas*, de 1864, destacou-se pelos registros da vegetação paranaense. Já os engenheiros alemães, Joseph Keller (1811-1873) e Franz Keller-Leuzinger (1835-1890), incumbidos de uma missão no Paraná, em 1865, produziram muitas aquarelas da região, das quais se sobressaem pinturas em que Franz retratou os indígenas e seus costumes, um conjunto que compõe importante documentário iconográfico dos nativos, com significação política e histórica.

O britânico William Llyoyd (1822-1905) foi recomendado para exercer o seu principal ofício, de engenheiro, em diversos países, inclusive no Brasil, tendo chegado ao Paraná em 1873. Aqui permaneceu quase dois anos, nos quais produziu aquarelas de vistas do estado. Outro pintor que teria permanecido pouco tempo em Curitiba, por volta de 1881, foi Hugo Calgan (1852-?) que, segundo Carneiro, deixou “vistas preciosas da capital paranaense, tomadas meses depois da visita de D. Pedro II e da

Imperatriz Tereza Cristina” (SECC, 2001, p. 21). Destacam-se em suas pinturas a arquitetura da cidade já com influências imigratórias.

Desde a década de 1860 o Paraná recebia imigrantes europeus para fins de colonizar os arredores da capital e o interior da província (GILLIES, 2014). Nessa situação vieram também artistas, que acabaram deixando registros da paisagem de diversas partes da região, que constituíram importante conjunto de documentação imagética do estado. Como, por exemplo, Gustavo Rumbelsperger (1817-1892), engenheiro alsaciano, que fez parte da iniciativa de colonização nos sertões do alto Ivaí, tornando-se braço direito do diretor da colônia e posteriormente, inclusive, sucedendo-o por dez anos. Mesmo limitado ao que aprendera de desenho na sua formação em engenharia, produziu aquarelas da paisagem local e registros de animais e plantas, que enviava para a corte.

O suíço Guilherme William Michaud (1829-1902) radicou-se no Paraná por volta de 1854, integrando um núcleo de colonização na região litorânea de Superagui, onde se casou com uma jovem caíçara e se tornou um líder natural da comunidade e mestre-escola (SECC, 2001, p. 18). A fim de ilustrar as cartas que enviava periodicamente à sua família na Suíça, pintou aquarelas em que se destacam a vegetação de Superagui e de outras partes do litoral paranaense. Algumas paisagens suas retratam também vistas abertas da região, nas quais as nuvens expressam tanto a tranquilidade da vida litorânea, como na Figura 54, retratadas com cores claras e caminhando lentamente para o horizonte, quanto o caos que o alto mar pode causar às embarcações (Figura 55), em que aparecem como manchas não uniformes e em tons escuros.



Figura 54 – Guilherme William Michaud (1829-1902). *Praia com pescadores*, s.d.. Aquarela, 16,5 x 26,5 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: <http://www.memoria.pr.gov.br/>.



Figura 55—Guilherme William Michaud (1829-1902). *Tempestade com navio*, s.d.. Aquarela, 16,5 x 26,5 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: <http://www.memoria.pr.gov.br/>.

Já a inglesa Caroline Tamplin (1868-1888) veio com a sua família para o Paraná em 1868, a fim de compor projeto de colonização do Assunguy. Após alguns percalços, especialmente com a morte de seu marido, tendo que manter a família, deixou a colônia e se estabeleceu em Curitiba, como professora de inglês e de desenho. Deixou vistas da Colônia do Assungui e um panorama de Curitiba, em que

é vista do alto do São Francisco, assim como registros de insetos, flores e frutos. Segundo Araújo, suas “aquarelas revelam a estrangeira maravilhada com a natureza brasileira, principalmente a fauna; além de sensíveis, denotam segurança de desenho” (ARAÚJO, 1974, p. 58).

O que se percebe em relação às pinturas de paisagem produzidas nesse período é que exerciam a função principal de registro: da topografia de uma localidade, do cotidiano das pessoas que ali habitavam e/ou da sua fauna e flora. Tanto é que hoje elas são tratadas como documentos imagéticos de tempos passados. Na maior parte dessas imagens o céu e as nuvens exercem mais uma função de conotar o espaço celeste do que qualquer outra.

Entre os anos de 1886 e 1930 ocorreu no Paraná o que Araújo (1974) chamou de fase de infraestrutura, em que artistas se estabeleceram no estado e o ensino da arte se desenvolveu. As datas de início e fim do período “são aquelas marcadas por acontecimentos que imprimiram novo rumo à vida artística local, provocando mudanças nas artes plásticas.” (SECC, 2001, p. 23).

## **2.2. Infraestrutura**

Em 1886, o artista português Antonio Mariano de Lima (1858-1942), que estudara cenografia, pintura e escultura, fundou em Curitiba a Escola de Artes e Indústrias do Paraná, sendo a segunda escola regular de artes do país (ARAÚJO, 1974), e que foi essencial para o desenvolvimento das artes plásticas no estado e para a futura fundação da Universidade Federal do Paraná. Nela, nomes importantes das artes paranaenses iniciaram os seus estudos, como João Turin (1885-1949) e João Zaco Paraná (1884-1961), artistas que se destacaram pelos seus trabalhos em escultura. A escola funcionou até o ano de 1906.

Para Borges e Fressato (2008), o ambiente artístico proporcionado pela escola de Lima teria também contribuído para formar uma “sensibilidade estética” em Curitiba, preparando o caminho para o estabelecimento de Alfredo Andersen, cujos ensinamentos constituiriam “as bases de uma linguagem cuja importância pode ser avaliada por uma produção de notável significado estético” (SECC, 2001, p. 23), assim como teria papel importante no ensino da arte, que praticava na escola que montou em sua própria casa.

### 2.2.1. Alfredo Andersen e discípulos

O período entre os anos de 1903 e 1920, segundo a historiografia, foi marcado pela atuação de Alfredo Andersen (1860-1935) e seus discípulos. Andersen nasceu na Noruega, onde também teve a sua primeira formação em artes. Já gozava de certo prestígio como pintor, quando imbuído do espírito aventureiro da época, passou a acompanhar o pai, comandante de navio, em algumas viagens. Em 1893, durante uma viagem com destino a Buenos Aires, devido a um acidente de navio, desembarcou em Paranaguá e encantado pelas novas terras, ali permaneceu por cinco anos. A pouca urbanização das cidades norueguesas e uma sociedade que ainda era majoritariamente provinciana, rural e que valorizava o camponês, visto como símbolo de uma identidade nacional, teriam sido aspectos que, segundo Amélia Siegel Corrêa (n. ?), contribuíram para que Andersen se adaptasse ao litoral e ao povo paranaense, assim como o duradouro clima quente, muito diferente dos verões curtos do seu país de origem (CORRÊA, 2014). Em 1903, mudou-se para Curitiba, fundando em seu ateliê uma escola particular de desenho e pintura<sup>20</sup>, tendo sido inspirado pela Escola de Artes e Indústria de Lima.

Andersen estudou na Academia Real de Belas Artes de Copenhagen em uma época em que os métodos acadêmicos começavam a ser questionados pelos artistas e a pintura se encaminhava para uma arte mais voltada para o cotidiano ou realista, o que teria sido o caso de Andersen, que “teria deixado a Academia por estar insatisfeito com a rigorosa sistemática de ensino” (CORRÊA, 2014, p. 49). Ideias que correspondem com o que foi dito acerca do estilo do pintor em terras brasileiras. Para Araújo (1974), ele foi um realista, que já não era comprometido com o formalismo acadêmico que teria influenciado artistas contemporâneos a ele no Paraná, e teria evoluído para uma tendência impressionista. É considerado também, pela autora, o iniciador de um “objetivismo visual” na pintura paranaense. No trecho a seguir ela destaca as características de Andersen em relação à pintura de paisagem:

Na paisagem conseguiu uma liberdade maior. Se confrontarmos as telas pintadas na Noruega com algumas paisagens paranaenses, veremos o quanto evoluiu em contato com a luz e cores - percepção em captar as impressões atmosféricas tão fugidias de nossa natureza; chegando mesmo

---

<sup>20</sup> Em 1947 foi transformada pelo governo do estado em Casa de Alfredo Andersen – Escola e Museu de Artes (BORGES E FRESSATO, 2008).

por vezes a transubstanciar-se num autêntico impressionista. (ARAÚJO, 1974, p. 87).

Nesse sentido, podemos comparar as obras “Barco Norueguês”, de 1881 (Figura 56), e “Vista do Porto”, de 1895 (Figura 57). A primeira é uma obra de Andersen realizada no período em que estudava na Academia e demonstra um domínio das técnicas aprendidas. Os objetos são retratados com detalhes, sendo que o barco protagonista da cena, localizado ao lado esquerdo e em um plano mais próximo do observador, é mais detalhado do que as embarcações distantes. Linhas delicadas contornam as superfícies de cores sóbrias, havendo um cuidado para não deixar visíveis as pinceladas. Já na segunda obra, observamos a maior liberdade a que se referia Araújo. Nela notamos, logo de princípio, os rastros das pinceladas, que preenchem as superfícies sem contornos. Não há detalhamento dos objetos, tão pouco daqueles localizados no primeiro plano. As cores são mais vibrantes e contrastantes, especialmente os amarelos e os violetas. Há duas partes nessa imagem que se equilibram devido à impressão de movimento causado, principalmente, pelas pinceladas dinâmicas: a faixa de água horizontal que invade a vegetação no primeiro plano, com pinceladas curtas em direções diversas; e a faixa de nuvens, na parte superior da composição, em que as longas pinceladas violetas parecem conduzi-las para a mesma direção, ideia reforçada pelo rastro branco do pincel deixado na aglomeração mais acima à esquerda. Um dinamismo que não existe no espaço celeste da paisagem norueguesa, em que as nuvens estão representadas de maneira que não se notam as pinceladas, bem como as suas cores são mais sóbrias e sem contrastes. Por outro lado, a ausência de contorno as diferencia dos demais objetos da composição, o que demonstra uma noção de que o espaço celeste e as nuvens são elementos que não se submetem a determinadas regras.



Figura 56 – Alfredo Andersen (1860-1935). *Barco norueguês*, 1881. Óleo sobre tela, 17x22,5 cm. Museu Casa Alfredo Andersen, Curitiba. Fonte: a autora.



Figura 57 - Alfredo Andersen (1860–1935). *Vista do porto*, 1895. Óleo sobre tela, 25 x 32,5 cm. Coleção Wilson José Andersen Ballão. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/>

Andersen passou a ser chamado de “pai da pintura paranaense”, segundo Araújo (1974), devido a uma afirmação do poeta paranaense Silveira Neto, em 1933, de que ele teria sido o verdadeiro criador da grande arte no estado, e também pelo lançamento do livro de Carlos Rubens, intitulado “Andersen, pai da pintura paranaense”. Mas podemos somar a esses fatos o esforço que o artista empreendeu em desenvolver a pintura em sua escola e na cidade, tendo lutado pela fundação de uma Escola de Belas Artes, que só aconteceu após a sua morte. Acabou formando por conta própria, em seu ateliê-escola, toda uma geração de pintores paranaenses (ARAÚJO, 1974). Dentre os quais serão tratados a seguir aqueles que mais se destacaram na cena artística paranaense, seja pela pintura de paisagem e/ou por exercerem papéis importantes na renovação da arte.

O curitibano João Ghelfi (1890-1925), que fez parte da primeira turma de alunos de Andersen, compunha o que Araújo (1974) chamou de “juventude boêmia dos anos 20”, pois juntamente com Gustavo Kopp (1891-1933) e Anibal Scheleder (?-?), deu início à vida boêmia artística curitibana. Após retornar de uma estadia em Paris, instalou-se em um ateliê na Rua Marechal Deodoro, que fora do fotógrafo Volk e depois de Andersen (BORGES e FRESSATO, 2008), onde reuniam-se os jovens intelectuais da época para discutir a renovação da arte. Uma renovação que para a autora não passou das discussões, quando observamos a produção desses artistas. No entanto, foi em uma dessas reuniões, segundo o pintor Lange de Morretes, que Ghelfi teve a primeira ideia de uma arquitetura paranaense, que depois seria desenvolvida pelo próprio Lange e o escultor João Turin (1878-1949) no movimento paranista (BADEP, 1975).

Kopp havia ingressado na escola de Andersen a contragosto de seus pais e o rompimento com estes afirmou a sua fama de boêmio. Considerado um dos mais sensíveis discípulos de Andersen por Araújo (1974), destacou-se pelos retratos e paisagens a óleo, tendo se tornando, no fim de sua vida, desenhista da Prefeitura Municipal. Não há muitos registros bibliográficos a respeito de Kopp, muito menos de Scheleder, o terceiro do trio boêmio, que também teria se destacado na pintura de paisagem, segundo a autora.

Frederico Lange de Morretes (1892-1954), por sua vez, dedicou-se à arte e à ciência e Andersen o considerava “um artista pessoal, com uma visão muito acentuada de paisagem” (ANDERSEN *apud* SECC, 2001, p. 30), tanto é que o mestre o incentivou a estudar na Europa, o que aconteceu em 1910. Essa viagem, segundo

Araújo (1974), deu a oportunidade ao artista de comparar outras terras à sua, o que o deixou ainda mais apaixonado pela paisagem paranaense, a ponto de anexar o nome de sua cidade natal ao seu. E ao retornar dos estudos europeus, em 1920, fundou uma escola de desenho e pintura em Curitiba, que durou 12 anos e onde estudaram artistas como Waldemar Rosa (1916-1989), Erbo Stenzel (1911-1980), Kurt Boiger (1909-1974), Oswald Lopes (1910-1964), Arthur Nísio (1906-1974), Álvaro Borges (1928-1994) e Augusto Conte (1913-1988). Foi professor também na Escola de Belas Artes do Paraná e um dos criadores da Sociedade de Artes do Paraná<sup>21</sup>. Juntamente com Ghelfi e Turin, participou da criação do movimento paranista, que buscava constituir uma identidade regional, como bem define Geraldo Leão de Camargo (n. 1957):

Este movimento se concretiza no Paraná pela exaltação dos valores locais e o desenvolvimento de uma simbologia baseada em elementos nativos como o pinheiro paranaense e o pinhão, simplificados até serem transformados em logotipos. Tais elementos iconográficos regionais, marcados por uma linguagem art-déco de forte teor panfletário, foram elaborados de modo a se constituírem em estímulo à criação de um “espírito paranaense”. (CAMARGO, 2007, p. 15).

Durante esse período, Lange - como ficou conhecido - foi responsável pela criação do famoso pinhão estilizado que compõe diversas ornamentações pela cidade de Curitiba, incluindo os padrões que aparecem em muitas calçadas feitas em *petit pave*. A partir de 1928, o artista começou a se afastar da pintura e se dedicar à malacologia, alcançando prestígio internacional nessa empreitada. Apesar disso, deixou vasta obra como artista, tendo exposto em outras cidades brasileiras e na Alemanha, e recebido várias premiações. Uma das pinturas mais conhecidas do artista é “Rei solitário” (Figura 58), de 1953, em que figura uma única araucária em toda a sua altivez. Lange consegue passar a imponência dessa árvore não apenas por representá-la sozinha, mas porque ela está assentada em uma base estreita, de onde seu tronco se ergue esbelto atravessando um fundo composto apenas pelo céu nublado, terminando em uma copa que se espalha preenchendo quase todo o topo do quadro. Nessa configuração, embora o pinheiro tome a cena, o espaço celeste ocupa praticamente todo o fundo, reforçando a ideia de que ele está sozinho e diante da imensidão, como se o pinheiro fosse tão alto que seria capaz de tocar as nuvens.

---

<sup>21</sup> Segundo Adalice Araújo (1974), foi uma instituição que posteriormente organizou o Salão Paranaense.

Estas, por sua vez, ocupam também uma importante função plástica, pois o contraste entre os brancos e os cinzas de suas sombras forma uma textura que contribui para uma maior dinamicidade no fundo do pinheiro, que sem elas estaria sobre o azul puro do céu. Por fim, a configuração da árvore quase saindo pelas bordas do quadro, passando a impressão de que está apertada, contribui ainda mais para a ideia de que se trata de um objeto muito grande.

Essa atenção especial dada por Lange à araucária não é por acaso, já que o artista impulsionou o movimento Paranista, que buscava uma identidade regional e, assim como coloca Clediane Lourenço (n. ?), alguns autores

creditam ao Movimento Paranista o caráter fortemente simbólico dado ao Pinheiro, tendo em vista, que os envolvidos no movimento buscavam na arte, a formação de um imaginário e de uma identidade do Estado. Artistas como João Turim, Lange de Morretes trabalharam com a imagem do Pinheiro em várias obras e projetos. (LOURENÇO, 2017, p. 84).

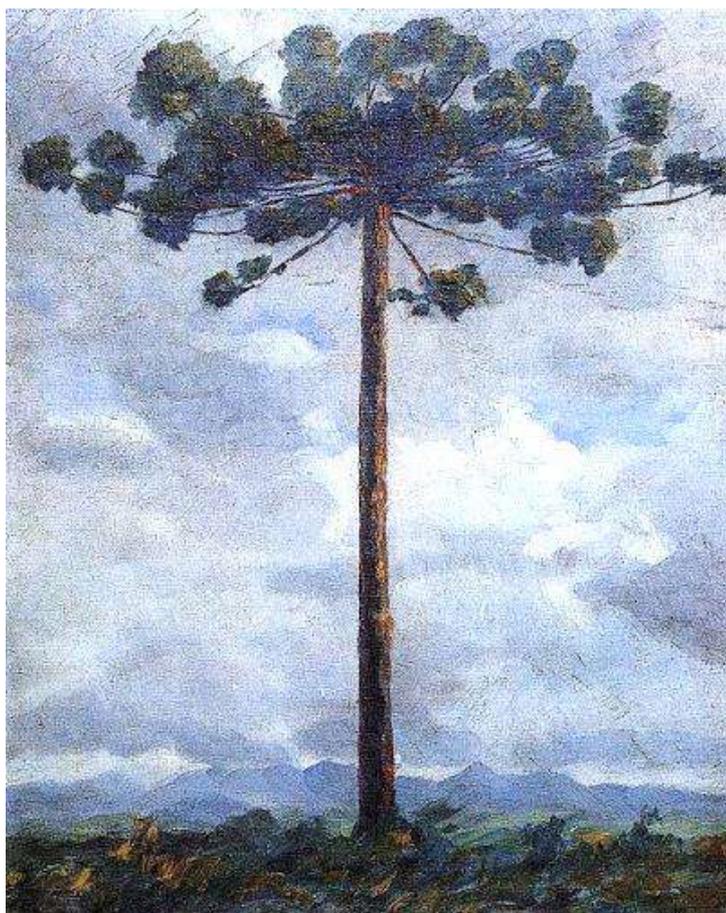


Figura 58 - Frederico Lange de Morretes (1892-1954). *Rei Solitário*, 1953. Óleo sobre tela, 57 x 70,5 cm. Coleção Wladimir Trombini. Fonte: SECC, 2001.

Passamos de um artista que buscava a originalidade de uma cultura regional para aquele que teria sido, segundo Araújo (1974), o “mais original discípulo de Andersen”. A arte de Waldemar Curt Freyesleben (1899-1970) é tão cheia de expressão que a autora acredita, também, que se ele tivesse nascido trinta anos mais tarde teria sido “um dos maiores expressionistas abstratos brasileiros” (ARAÚJO, 1974). Isso porque são sua marca as pinceladas fortes e expressivas, os profundos contrastes entre claro-escuro e os trabalhos com grossos empastamentos. Freyesleben também se detinha mais no estudo das cores do que no desenvolvimento do desenho. Além de crítico de arte, fez parte, em 1948, da fundação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde se tornou professor catedrático na disciplina de paisagem. E foi nesse gênero e nos retratos que mais se destacou. Na obra “Paisagem” (Figura 59), notamos como o artista trabalhava com a cor, deixando rastros grossos de tinta em pinceladas curtas e não uniformes, preenchendo as superfícies sem contorno. É assim que se configura o céu da paisagem, em que as nuvens são formadas pela sobreposição de camadas de branco sobre um azul muito pouco intenso, que vai se misturando ao verde e ao branco, conforme se encontra com a vegetação. O verde desta é trabalhado ora mais intenso, ora menos, por vezes escuro, outras vezes mais luminoso, e também misturado aos ocres mais abaixo. A liberdade na representação dessa paisagem é bastante marcante na forma como o artista compõe a copa das árvores que se encontram no plano médio, em que faz questão de deixar os rastros da grande quantidade de tinta que levou à tela com o pincel, demonstrando o seu “gosto em mostrar os trechos do céu e da terra bem compensados com massas de cor, peso e forma” (SECC, 2001, p. 27). Assim, nas cores, com seus diversos tons e luminosidades, o artista joga com o claro-escuro e com as texturas da cena, traduzindo na atmosfera pictórica a “realidade física e espiritual” (Idem, 2001, p. 27) da paisagem.



Figura 59 - Waldemar Curt Freyesleben (1899-1970). *Paisagem*, 1940. Óleo sobre duratex, 23 x 34 cm. Coleção Ruy Gândara. Fonte: SECC, 2001.

Freyesleben foi o mais original discípulo de Andersen, na visão de Araújo, mas foi Theodoro De Bona (1904-1990) o precursor de uma revolução nas artes paranaenses. Em 1922 ingressou na escola de Andersen e cinco anos depois viajou para a Itália, a fim de aperfeiçoar os seus estudos. Instalou-se em Veneza, onde permaneceu por dez anos, tendo estudado na Academia da cidade. Lá teve contato com movimentos de vanguarda, participando ativamente no grupo Ca Pesaro (SECC, 2001). Ao retornar para o Brasil, realizou em 1938 uma exposição individual com 120 obras em Curitiba, que segundo Araújo mudaria os rumos da arte paranaense:

As telas que trouxe, vibrantes de movimento, com invulgar síntese plástica na cor e alusões geométricas nos edifícios, respiravam uma liberdade insólita para a época, que causaria profunda impressão nos espectadores. (ARAÚJO, 1974, p. 175).

Quando comparamos as obras de De Bona do período em que esteve sob os ensinamentos de Andersen e aquelas que produziu depois de Veneza, notaremos um certo desprendimento das regras tradicionais. Podemos notar em “Paisagem de Curitiba” (Figura 60), pintura de 1925, que o artista seguiu os ensinamentos do mestre, inclusive em relação à paleta de cores e à luz, que se assemelham às de Andersen. Existe aqui uma maior preocupação com a correspondência dos volumes, das cores e da luz naturais. Já em “Plantação da Alcachofra – Torcello” (Figura 61), de 1936, há

um quê de fantasioso nesses elementos, pois a paleta é de cores pastéis, mais sóbrias, e a vegetação composta por pinceladas mais aparentes e disformes, sem muita preocupação com o seu volume. Percebemos também, no detalhe da obra (Figura 62), como o pintor deixa a tela aparente entre as pinceladas, como se quisesse assumir o suporte. De outro lado, continua demonstrando dominar as técnicas pelo cuidado em trabalhar os diferentes planos da cena, pela disposição dos elementos e equilíbrio da composição. E embora diminua os objetos conforme eles se distanciam do observador, dando a impressão de profundidade, a forma como aplica as cores parece nos manter no plano da tela, lembrando Cezanne, do qual De Bona era um admirador e em quem provavelmente se inspirou (BORGES e FRESSATO, 2008).



Figura 60 - Theodoro De Bona (1904-1990). *Paisagem de Curitiba*, 1925. Óleo sobre tela, 47,5 x 60,5 cm. Coleção Clube Curitibano. Fonte: SECC, 2001.



Figura 61 - Theodoro De Bona (1904-1990). *Plantação da Alcachofra - Torcello*, 1936. Óleo sobre tela, 69,5 x 78,5 cm. Coleção Família De Bona. Fonte: A autora.



Figura 62 - Theodoro De Bona (1904-1990). *Plantação da Alcachofra - Torcello - Detalhe*, 1936. Óleo sobre tela, 69,5 x 78,5 cm. Coleção Família De Bona. Fonte: A autora.

De Bona é conhecido por carregar a renovação da arte e ainda ser considerado clássico, como explica Menotti del Picchia (1892-1988), a seu modo:

Libertado do fútil acadêmico, varrendo assim do espírito as forças estatísticas do passado, com os olhos bem abertos para as realidades do instante, este pintor é moderno no bom sentido: é uma resultante artística do seu tempo. Queiram ou não queiram 'os geniais reformadores da arte pitórica', esta só é

grande e é boa quando é 'clássica'. É clássico 'tudo quanto não é contrário à ordem e à harmonia'. (DEL PICHA *apud* JUSTINO, 1989, p. 27).

Um pintor que embora reflita em sua arte o contato que teve com vanguardas modernistas, mantém certa sobriedade, na opinião de Araújo:

Pintando o mundo sem deformá-lo por um excesso de subjetivismo, Theodoro De Bona é hoje no Paraná o maior intérprete de uma corrente objetiva visual. Em comum com os impressionistas capta a atmosfera local naquilo que possui de transitório e sutil. [...]. Em geral, nas suas pinturas transparece uma grande paz; aqui não existe a faceta angustiante ou absurda do homem do século XX, apenas seu lado humano, terno e vibrante. Os temas são tirados diretamente da vida: uma multidão de curiosos em torno da tela do pintor, as festas domingueiras da colônia, as manhãs de inverno, ou as tardes de sol. (ARAÚJO, 1974, p. 176).

Por isso Araújo acredita que apesar do clima do período indicar uma renovação, que despontava e já era admirada na arte de alguns artistas, não se tratava ainda de uma ruptura, o que viria a acontecer apenas algumas décadas depois.

Foram também discípulos de Andersen: Maria Amélia D'Assumpção (1833-1955), Estanislau Traple (1898-1958), José Daros (1898-1981) e Silvina Bertagnoli (1912-1975).

### **2.2.2. Artistas estrangeiros**

Herman Schiefelbein (1885-1937) iniciou seus estudos de pintura quando ainda estava na Alemanha, sua terra natal, tendo estudado na Academia de Belas Artes de Düsseldorf. Mas em 1924, devido à situação do pós-guerra, emigrou com a família para o Brasil, radicando-se em União da Vitória-PR, onde pretendia viver da terra, apenas como um colono (BADEP, 1975). Entretanto, continuou a pintar, tendo como tema frequente o cotidiano dos seus pares e a paisagem local, que retrata com muita sensibilidade. Em "Carroças e cavalos" (Figura 63), o artista trouxe lirismo para uma cena comum do dia a dia da região. Dois colonos guiam as carroças por um caminho empoeado pela chuva, que parece ter acabado de molhar a paisagem, em que ainda se pode respirar o seu frescor. Os cavalos são atentamente observados por um pequeno cachorro na beira da estrada, enquanto cavalgam sobre a água, que espelha a cena e reflete sensivelmente os dois cavaleiros que vêm à frente. As nuvens se acumulam na distância e parecem dispersar acima deles, indicando que a tempestade passou e os caminhos estão abertos. Elas carregam o lirismo da cena e refletem essa

luz amarelada do entardecer que domina a pintura. O equilíbrio da composição, o uso da perspectiva, inclusive a aérea, e o trabalho com as cores e a luz demonstram o domínio da técnica e daquilo que aprendera na academia. De outro lado, notamos uma maior liberdade formal na ausência de contornos e nas pinceladas soltas e carregadas de tinta.

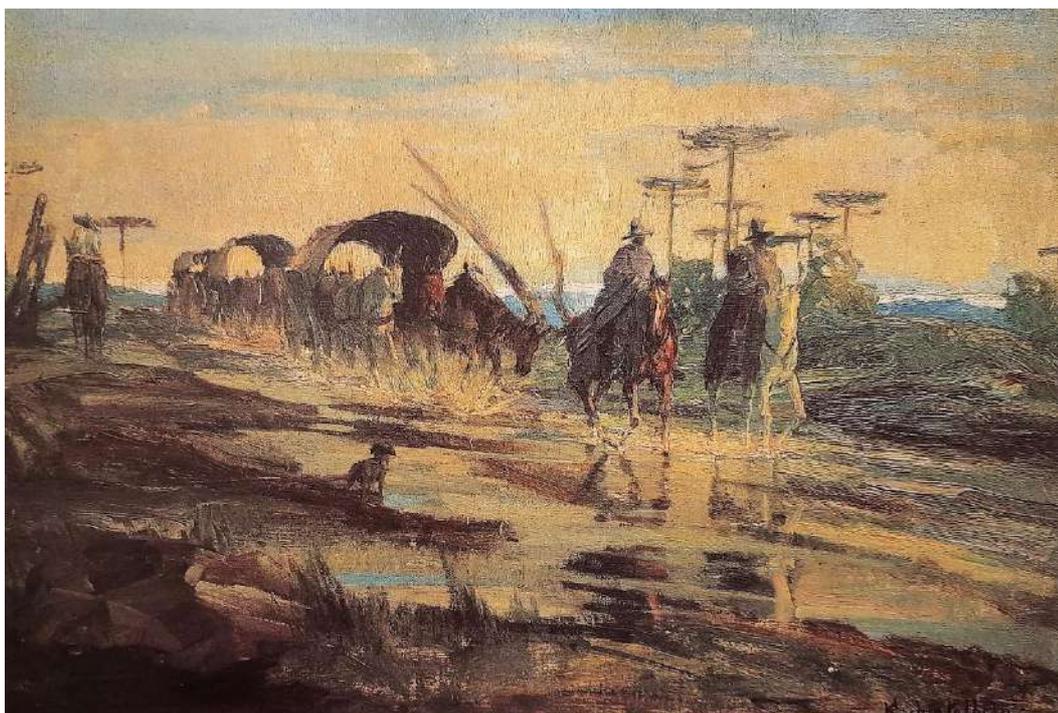


Figura 63 - Herman Schiefelbein (1885-1937). *Carroças e cavalos*, s.d.. Óleo sobre tela, 52 x 76 cm. Acervo do Colégio Estadual do Paraná, Curitiba. Fonte: SECC, 2001.

O francês Guilherme Matter (1904-1978), que se naturalizou alemão, estudou na Escola de Belas Artes de Munique e participou dos movimentos artísticos na Alemanha, Itália, Holanda e Paris. Quando veio para Curitiba, em 1924, deixou de pintar por um tempo, retornando quando conhece o escultor Turin e os professores Carlos Barontini e Guido Viaro, em 1935. Participou de diversas exposições pelo Brasil, com as suas paisagens paranaenses. Posteriormente abriu uma escola de desenho e pintura, onde ensinou uma paisagem bastante acadêmica (ARAÚJO, 1974). Entretanto, embora seja conhecido como um artista acadêmico, Araújo entende que sob uma análise mais profunda, sua obra revela um naturalista lírico

[...] capaz de atingir uma rara espontaneidade, sobretudo nas manchas obtidas com aquarela. Ao longo de sua produção, ele consegue, principalmente nas paisagens, superar o caráter documental e técnico para atingir o registro emocional da natureza [...] (ARAÚJO, 2006, p. 59).

Outros pintores estrangeiros são mencionados em destaques no histórico de pintura de paisagem do Paraná, como Egidio Tonti, que nasceu na Itália em 1887, e passou um tempo no Brasil, na década de 20, após ter estudado em Nápoles e trabalhado em Florença. Aqui o artista fixou residência em São Paulo e depois no Paraná, onde pintou paisagens locais, especialmente da região dos Campos Gerais, em Ponta Grossa. Ricardo Koch (1900 - 1976), nascido na Polônia, veio para o Brasil em 1928, naturalizando-se brasileiro. Mudou para Curitiba em 1939, onde foi professor do Colégio Estadual do Paraná, por 20 anos, e no Centro Federal de Educação Tecnológica. Especializou-se em retratos e paisagem, das quais se destacam aquelas que realizou em aquarela. O alemão Kurt Boiger (1909-1974) iniciou os seus estudos artísticos em seu país de origem e veio para o Brasil em 1928. Quando se fixou em Curitiba, no ano de 1932, passou a ter aulas de pintura com Lange e se “notabilizou pelo seu colorismo audacioso” (ARAÚJO, 1974, p. 29).

### **2.3. Movimento de integração**

A década de 20 foi marcada pela revolução no campo das artes brasileiras, tendo como evento chave a Semana de Arte Moderna, em 1922. Ocorre que as notícias sobre esse acontecimento só chegaram no Paraná dois anos depois. Por aqui não havia indícios de mudança, os artistas mantinham o “objetivismo visual” e estavam empenhados na busca de uma identidade regional, com o Paranismo. Os pressupostos e as linguagens modernistas foram então criticados e rejeitados pelos artistas paranaenses, que continuaram com o estilo que se desenvolvia desde o século XIX.

Mas uma presença em Curitiba marcou a década de 20, abalando a cena artística da cidade. Em 1926, o polonês Bruno Bronislaw Lechowski (1887-1941) chegou em Curitiba e armou uma barraca na Praça Zacarias, onde montou a exposição de suas obras, que foram consideradas “revolucionárias em cores e na total liberdade de interpretação da natureza” (ARAÚJO, 2006, p. 79). Para Araújo (2006), ele teria sido a principal influência do estilo “pré-expressionista” observado em alguns alunos de Andersen, como Freyesleben. Esse evento era parte do plano do artista de realizar uma viagem de três anos pelo mundo, pintando o imaginário de cada região, e custeada apenas pela venda das pinturas. O objetivo era ganhar uma aposta, cujo prêmio seria doado para a Casa Internacional do Artista, instituição idealizada por ele

onde os artistas teriam maior liberdade de criação, sem precisar se preocupar com a aceitação ou o retorno financeiro de suas obras (LECHOWSKI, 2009). Quando veio ao Brasil, se apaixonou pela paisagem do país, onde acabou se estabelecendo definitivamente.

A interpretação que Lechowski fez de uma paisagem paranaense na Figura 64 demonstra esse olhar livre para a natureza e surpreende, pois a sua forma realmente destoa das obras produzidas até a sua chegada. A figura da araucária é sintetizada pelo desenho e pela aplicação chapada das cores. O seu tronco está pintado de azul e se ergue sobre uma vegetação de um amarelo intenso, cores incomuns para esses elementos naturais. O céu está com sua cor original, mas é composto por pequenas manchas, semelhantes ao pontilhismo, que se aglomeram em torno da copa da árvore e se afastam uma das outras conforme se distanciam dela, causando uma certa vibração na imagem, intensificada pelo forte contraste entre as cores complementares. Uma vibração que é interrompida pelo branco da nuvem – uma faixa que corta o céu em diagonal e que vem para contrapor a verticalidade da árvore e a horizontalidade da base. As pinceladas são disformes, ora aparentes – como pontos ou alongadas, ora invisíveis – na superfície da araucária. Todos esses aspectos inusitados juntos constituem uma composição harmoniosa e equilibrada nessa obra, refletindo, ainda, o espírito livre de seu autor, que ele desejava proporcionar a todos os artistas.

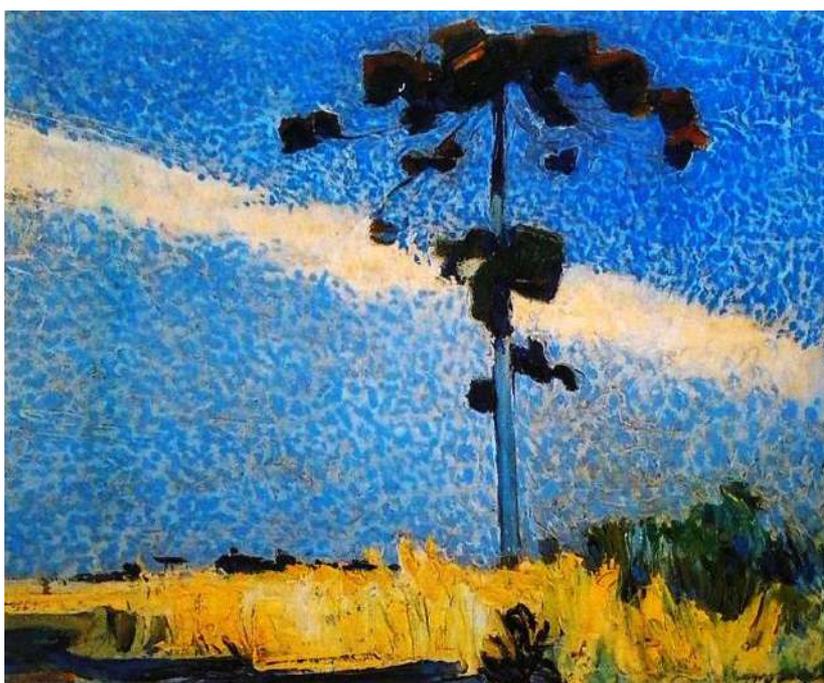


Figura 64 - Bruno Bronislaw Lechowski (1887-1941). *Sem título*, s.d.. Óleo sobre tela, 45 x 55 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/>.

Mesmo com antecedentes que carregavam formas inovadores, como Lechowski e Freyesleben, foi apenas na década de 30 que os ares começaram a mudar, com a vinda do italiano Guido Viaro e a exposição que De Bona fez, em 1938, das obras que havia produzido em Veneza. (BORGES E FRESSATO, 2008).

### **2.3.1. Anos 40: a semente da mudança**

Guido Viaro (1897-1971) quando iniciou seus estudos na Itália, pintava de maneira mais realista objetiva, como colocou Araújo (1974), mas ao longo de sua carreira foi se tornando adepto de uma corrente subjetiva-expressionista, sendo que chegou a ser considerado “uma das mais altas expressões da pintura expressionista latino-americana” (ARAÚJO, 1974, p. 203-204). Artista autodidata, além de pintar, trabalhou com desenho, gravura, escultura e monotipia, tendo sido professor da Escola de Música e Belas Artes, em Curitiba, onde, em 1937, abriu a primeira escolinha de arte do Brasil, no Colégio Belmiro Cesar. Tinha como filosofia de ensino a autoeducação, assim como trabalhava na formação de um aluno-pesquisador. Era crítico ferrenho dos falsos valores, sendo o seu tema principal os homens, as mulheres e as crianças do povo sofredor das terras paranaenses, sendo suas obras marcadas pelo “humanismo social, por figuras dramáticas e pelo espaço tridimensional” (BORGES E FRESSATO, 2008, p. 121). Trabalhou também com temas variados, como a paisagem. Muitas destas serão o ambiente natural desse povo simples e trabalhador.

Na obra “Estrada de Guaratuba” (Figura 65), Viaro pintou uma paisagem no litoral do Paraná, em que insere os moradores simples da região, nativos que construíram suas casas à beira da estrada, a qual precisam percorrer a pé para chegar aos grandes centros. Uma mulher negra se encontra na estrada e parece olhar para o observador, como se estivesse posando para uma fotografia. É como se estivesse nos dizendo “essa sou eu e aqui é a minha terra, a que também pertença”, assumindo essa identidade popular. Na forma, Viaro se mostra solto, com pinceladas aparentes, que pintam a vegetação e até mesmo as figuras humanas sem muitos detalhes, apenas sugeridos. Percebemos aqui, no tema e na forma, a liberdade que Viaro ensinava aos seus alunos. A paisagem nessa obra passa a ser um complemento do motivo do quadro, que é mostrar a gente do litoral e seu ambiente. As nuvens

acompanham essa ideia, sem muitos detalhes ou cores vibrantes, ou algo que chame mais a atenção do que o restante da paisagem e do motivo principal.

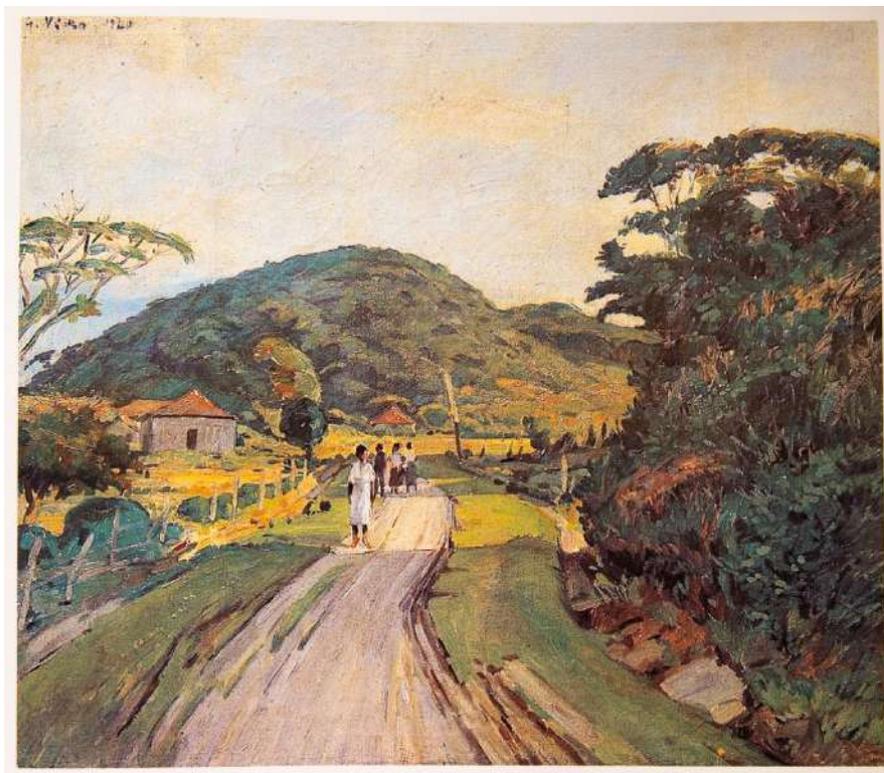


Figura 65 - Guido Viaro (1897-1971). *Estrada de Guaratuba*, 1940. Óleo sobre tela, 76 x 86,5cm. Coleção Clube Curitibano, Curitiba. Fonte: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/>.

As transformações plantadas por De Bona e Viaro foram de fato impulsionadas pelo lançamento da revista Joaquim, em 1946, que “nasceu com espírito contestador, e além de destacar problemas da cidade, levantava questões ao redor dos contrapontos da cultura moderna e tradicional” (LOURENÇO, 2017, p. 66). A revista seguia os ares de uma década profundamente marcada pela 2ª Guerra Mundial, com a queda de regimes fascistas e as consequências políticas e econômicas do conflito, que inspiraram a arte com novas problemáticas. Com essa visão, os ideais paranistas entraram em conflito com os modernistas, que buscavam uma universalização da cultura. Ainda, a geração de artistas que se reunia em torno da revista, também chamados de “joaquins”, rompeu com o academicismo regional e

[...] termina de enterrar a reputação de Alfredo Andersen como artista a ser seguido, estabelecendo as bases para uma arte moderna paranaense mais aproximada da figuração portinariana, e da figuração de esquerda, derivada do muralismo mexicano e do Picasso do Retorno à Ordem, como foi o caso de Poty e Viaro. (CAMARGO, 2007, p. 194).

Os pintores mais evidentes que iriam se contrapor à estética andersista seriam Guido Viaro e o gravurista Poty Lazzarotto, ligados mais à estética expressionista. Segundo Borges e Fressato, as diferenças entre eles e Andersen “não eram apenas uma questão de estilo, mas estavam centradas fundamentalmente numa visão diferente de função de arte” (BORGES E FRESSATO, 2008, p. 117). Esta passou a considerar as temáticas sociais, o dia a dia, o personagem suburbano, com um posicionamento mais crítico em relação aos problemas da cidade. As autoras ressaltam também que foram Viaro e Poty que fizeram a ponte entre as produções paranaenses e brasileiras, e até mesmo com as de outros países.

A década de 40 também foi aquela em que atuou Miguel Bakun (1909-1963). Nascido na pequena Marechal Mallet-PR, veio para Curitiba no início dos anos 30 após ter sido aprendiz na marinha. Na capital paranaense, tentou a vida como fotógrafo ambulante, mas começou a pintar por incentivo de Viaro e do fotógrafo João Groff, desenvolvendo-se como um artista autodidata (ARAÚJO, 1974). Posteriormente, participou de um ateliê coletivo, juntamente com os pintores Loio Pérsio e Alcy Xavier e os artistas gráficos Esmeraldo Blasi e Marcel Leite, onde “ampliou seus conhecimentos, na troca com os colegas” (LOURENÇO, 2012, p. 68). Pintor de extrema sensibilidade, Bakun era um tanto “puro, ingênuo e instintivo”, como disse Araújo (1974), e refletiu em sua arte, especialmente em suas pinceladas nervosas, os conflitos e angústias internos, que o perseguiram por toda a vida. Foi reconhecido regionalmente, tendo participado, na década de 50, de diversas exposições e Salões Paranaenses, sendo premiado em alguns deles.

A obra de Bakun é situada, por alguns estudiosos, entre os dois polos que dominava a cena artística curitibana em sua época: de um lado, o academicismo de Alfredo Andersen, e de outro, o modernismo de Guido Viaro. Por exemplo, para Artur Correia de Freitas (n.?), a obra do artista “surge sempre desencaixada e é inevitavelmente malcompreendida” (FREITAS, 2011, 89). A obra “Cena de mar” (Figura 66) é um exemplo dessa localização intermediária. Nela, Bakun representa o navio sob uma perspectiva mais acadêmica, onde a popa do objeto se afunila conforme se distancia do observador e a sua proa está tão aumentada, que parece sair do quadro em nossa direção. Por outro lado, o pintor procura reforçar essa proximidade adicionando uma grossa camada de tinta nas ondas revoltas que estão na base da pintura, passando a impressão de que também estão saindo do quadro.

Mas o aspecto mais curioso desta obra está justamente no espaço celeste, onde Bakun desenha rostos humanos e animais que se misturam à fumaça do navio e se confundem com as nuvens. Assim como esta, o artista produziu outras pinturas animistas, em que é possível identificar em meio à paisagem figuras humanas ou de animais, uma característica que contribui para as descrições de sua obra como expressionista.



Figura 66 - Miguel Bakun (1909-1963). *Cena de mar*, s.d.. Óleo sobre tela, 63,5 x 77 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: <http://www.memoria.pr.gov.br/>.

Marcaram também a década de 40 a criação do I Salão Paranaense de Belas Artes, em 1944, um lugar para debate e promoção das artes, e a fundação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, que até os anos 70 seria a única instituição de nível superior para esse tipo de formação. Ambas possuíam inicialmente uma estrutura academicista de funcionamento e valoração. Em 1949, ainda, o pintor Loio-Pérsio funda uma espécie de escritório de arte, mas considerado a primeira galeria de arte de Curitiba, que teve uma curta duração. (VAZ, 2004).

### 2.3.2. Anos 50: enfim, modernismo

Na década de 50, o expressionismo seria a tendência dominante nas artes do Paraná, segundo Araújo (1974). Esse caminho que se traçava, do objetivismo visual para uma tendência expressionista, caracterizado também como uma trajetória rumo ao modernismo, iria se consolidar definitivamente nesta década, que ainda carregava as questões artísticas dos anos 40: não havia um ambiente propício para a recepção das mudanças artísticas; persistia o embate filosófico entre uma insatisfação existencial e uma moral tradicional; e a insegurança causada pela 2ª guerra mundial no campo político internacional (BORGES E FRESSATO, 2008). Não só a situação financeira dos artistas era precária, como as condições de estudo na Escola de Música e Belas Artes estavam atrasadas e prezas à tradição realista. A esta também estavam ainda relacionados os Salões Paranaenses.

Diante desse clima de insatisfação é que surgiu, em 1957, a Galeria de Arte Cocaco, fundada por Ennio Marques Ferreira e Manoel Furtado, que se pode dizer ter sido a primeira galeria particular a trabalhar profissionalmente com arte moderna em Curitiba (ARAÚJO, 1974). O local era frequentado por artistas - dentre eles Alcy Xavier, Paul Garfunkel, Fernando Velloso, Luiz Paulo Gnecco e Werner Jejrning -, intelectuais e jornalistas, que constituíram o Grupo da Cocaco, que tinha como objetivos principais dar grande expressão à galeria e reformar o Salão Paranaense. Borges e Fressato (2008) ressaltam o papel importante que a Cocaco teve nos anos 50 e 60, visto que realizava mostras e exposições em um tempo que ainda não existiam museus.

Outro grupo que foi de extrema importância para a consolidação das mudanças na arte paranaense foi o Círculo de Artes Plásticas do Paraná. O grupo era formado por ex-alunos da Escola de Música e Belas Artes, dentre eles: Adalice Araújo, Alcides Teixeira, Constantino Viaro, Ivany Moreira, Luiz Carlos Andrade Lima, Mario Rubinski, Vicente Jair Mendes, quase todos, segundo Araújo (1974), influenciados inicialmente pelo seu ex-professor de desenho, Guido Viaro. O grupo promovia conferências, projeções de filmes, exposições e cursos, e “entre todos os movimentos da década de 50, foi um dos que deixou os saldos mais positivos, que serviriam de sedimentação à década de 60” (ARAÚJO, 1974, p. 224).

No mesmo ano de inauguração da Galeria Cocaco, 1957, artistas que compunham o grupo, inconformados com a decisão do júri do respectivo Salão

Paranaense, rebelaram-se e organizaram uma exposição paralela em sala anexa ao salão, que chamaram de “Pré-Julgados do Salão Paranaense de Belas Artes” ou “Não Conformados”. Inaugurava-se assim, definitivamente, o modernismo no Paraná. O evento teve o artista Loio Pêrsio como porta voz, que publicou o artigo “O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a Burrice Oficializada” no Diário do Paraná, constituindo o verdadeiro manifesto do modernismo paranaense.

Com essa abertura definitiva, diversas tendências artísticas estariam por vir nas décadas seguintes, mas por enquanto, na década de 50, o expressionismo era a corrente predominante, segundo Araújo (1974). Nessa linha, foi um período em que Bakun ainda se destacava na pintura de paisagem e Viaro também, lembrando que no caso deste a paisagem era mais um pano de fundo para retratar as pessoas do povo do que o motivo principal.

### **2.3.3. Anos 60: abstração e outras tendências**

Nos anos 60, o compromisso formal com a aparência real das coisas na pintura foi quebrado por artistas de diversas tendências. O gênero da paisagem - e as suas nuvens - acompanhou essas transformações e passou a ser realizado por novos modos de se trabalhar os elementos fundamentais de arte, assim como por novas concepções de representação do espaço. Uma das tendências que se destacou foi a da abstração.

Se antes as questões se deram entre os andersistas e os modernistas, depois entre os academicistas e os modernistas, desta vez havia entre estes os que permaneceriam figurativos e aqueles que experimentariam a abstração. Esta chegou com atraso de 50 anos em relação à arte internacional e com certa defasagem também em comparação com a cena artística nacional, mas foi uma tendência que dominou os anos 60 da arte paranaense (ARAÚJO, 1974). O artista Fernando Calderari (1939-2021), um dos introdutores da abstração no Paraná, em entrevista para Geraldo Leão Camargo, em 2001, contou que foram os próprios artistas que se opuseram à abstração naquela época, pois os professores – como De Bona e Viaro – não reprimiam os alunos quanto à produção de tendência abstrata (CAMARGO, 2007).

Calderari nasceu na Lapa-PR e se formou pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, tendo estudado também gravura no Museu de Arte Moderna do Rio de

Janeiro. Foi aluno de Guido Viaro e Theodoro De Bona. Desenvolveu produção tanto em pintura quanto em gravura, tendo sido professor das duas técnicas. Segundo Camargo (2007), críticos teriam considerado Calderari a maior promessa – e uma das poucas - do Salão Paranaense de 1961. Apesar do ineditismo do abstrato que introduziu na arte paranaense, Calderari oscilou ao longo de sua carreira entre o figurativo e o abstrato. Nas décadas de 60 e 70 prevaleceu a abstração e na década de 80 ele retornou lentamente à figuração. Um dos seus temas principais eram as marinhas, que começou a admirar durante os seus estudos no Rio de Janeiro. Mesmo em obras abstratas, como a da Figura 67, sem título, a sugestão de uma paisagem pode ser notada. É como se nela víssemos o horizonte nas linhas horizontais que a dividem quase em sua metade. As faixas de um rosa muito claro se encontram, bem em sua extrema direita, aquilo que parece ser um pedaço de mar, cuja superfície, também rosa claro, se abre até preencher totalmente a base da pintura. Esse mar define uma diagonal, ao longo da qual parece haver barcos desenhados, com dois de seus mastros erguidos, marcando duas linhas horizontais que se equilibram nessa composição um tanto quanto geométrica. As embarcações parecem atracadas nessa praia em que mar e areia se misturam nos entalhes da madeira. Não há nuvens no espaço que sugere o céu, apenas um vazio quase branco.



Figura 67 - Fernando Calderari (1939-2021). Sem título, 1973. Acrílico sobre madeira, 46 x 73 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: <http://www.memoria.pr.gov.br/>.

Embora quase ausentes nas obras abstratas de Calderari, as nuvens serão elementos chave quando o artista começa a retornar à figuração, nos anos 80. As marinhas passaram a ser sua obsessão e sem as nuvens elas não seriam as mesmas. É o que ocorre em “Marinha III” (Figura 68), em que as nuvens ocupam boa parte da tela. As suas cores fazem com que esse céu oscile entre tons de rosas e laranjas, que se sobrepõem em partes com o azul celeste pouco intenso ao fundo. Cores que harmonizam com as superfícies do mar e da areia, que compõem a estreita base da tela. Um equilíbrio que não haveria nessa imagem se elas, as nuvens, não estivessem lá. É também por meio delas que se tem uma maior impressão de tranquilidade, pois não são representadas revoltas ou com movimento. Assim, é uma paisagem silenciosa, em que não há figuras ou objetos, apenas céu e mar, luz e cores, para serem contemplados.



Figura 68 - Fernando Calderari (1939-2021). *Marinha III*, 1987. Óleo sobre tela, 60 x 66 cm. Galeria um lugar ao sol. Fonte: a autora.

As questões que envolviam a produção abstrata dos artistas paranaenses dessa década eram diversas, como coloca Camargo:

Alguns artistas voltavam-se para a abstração procurando investigar a qualidade material dos elementos pictóricos, na busca de um sucedâneo para a necessidade do "realismo", de interesse dos movimentos de esquerda da época. Outros pensavam nas qualidades formais tradicionais e nos seus problemas típicos, livres da imagem reconhecível, na época considerada obstáculo à observação da pintura pensada como linguagem independente. E outros ainda, utilizando a abstração para a depuração das imagens do mundo, abstraídas de sua aparência exterior e reconhecível, mas mantendo sua estrutura e capacidade evocativa. (CAMARGO, 2002, p. 45).

Desses, além de Calderari, podemos destacar outros que tiveram a pintura como seu meio de expressão nessa época: Fernando Velloso (n. 1930), Érico da Silva (n. 1932), João Osório Brzezinski (n. 1941) e Helena Wong (1938-1990). Dentre as suas produções, em algumas poderemos encontrar “trabalhos que valorizam a referência do espaço, mesmo que sua forma final não evoque semelhança com o que chamamos de paisagem” (LOURENÇO, 2017, p. 71). Em alguns trabalhos podemos sentir uma “atmosfera de paisagem”, como coloca Lourenço (2017), mesmo que a paisagem não seja um motivo assumido pelo artista, o que seria o caso de Wong. Ainda, podemos entender que alguns deles, como Velloso e Brzezinski, refletem em seus trabalhos questões que envolvem a relação com a natureza e que hoje poderiam ser analisados sob o prisma da paisagem vista como tal. Brzezinski, inclusive, é citado por Camargo comentando algo nesse sentido:

Que seria essencial numa paisagem: uma casa, uma árvore, um rio? Ora, ela pode existir sem qualquer desses elementos ou outros quaisquer. Então chego à essência, ou seja, àquela amplidão, aquele sentido de pequenez que experimentamos em contato com a natureza. E esse valor que abstraio ao pintar, sendo isso o que quero que se sinta diante de minhas obras. (CAMARGO, 2002, p. 45).

Além da abstrata, os anos 60 foi repleto de outras tendências: Expressionismo, Nativista, Lírica, Fantástica, Ínsita e o que Araújo (1974) chamou de “Outras tendências”. Destas destacamos alguns artistas que trabalharam a pintura de paisagem, como Ida Hannemann de Campos (1922-2019), na tendência Nativista, Paul Garfunkel (1900-1981) e Wilson de Andrade e Silva (1925-2001) na tendência Lírica, e Mário Rubinski (1933-2021) e Álvaro Borges em outras tendências.

As paisagens de Ida Hannemann refletem a liberdade criativa incentivada por um de seus primeiros professores de desenho e pintura, Guido Viaro. Percebemos em sua obra um rompimento com os cânones acadêmicos, como colocam Fernando Bini (n.1946) e Heloísa Campos (n.1953), que vêm a artista próxima ao

impressionismo, mas já com uma inquietação expressionista, que se caracteriza principalmente na cor, colocando-a, ainda, como colorista (BINI e CAMPOS, 2015). Dessa forma, Hannemann transformava a paisagem paranaense, especialmente aquela nos arredores de Curitiba, sintetizando as formas e conferindo a elas cores intensas: “o tratamento que ela põe nas suas obras resulta em figuras que são leves, coloridas e espontâneas, produzidas por sua rica imaginação” (Idem, 2015, p. 21). Sua primeira exposição individual aconteceu em 1959, na Galeria Cocaco, tendo sido a primeira artista mulher a expor nesse local e talvez a primeira em uma galeria de arte na cidade (Idem, 2015).

Assim, encerra-se o recorte temporal escolhido para a seleção das imagens a serem reunidas e estudadas no próximo capítulo. Pretendeu-se com esse período amplo proporcionar um leque grande e variado de imagens, permitindo selecionar desde paisagens retratadas de maneira mais objetiva e realista até aquelas mais abstratas, ampliando as possíveis relações a serem engendradas na identificação dos sentidos das nuvens nessas paisagens.

**PARTE II**

### **CAPÍTULO 3. Os sentidos da nuvem - ou um arquivo de nuvens**

Neste capítulo inicia-se a constituição dos pequenos arquivos de pinturas de paisagens paranaenses a partir dos possíveis sentidos que foram atribuídos às nuvens ao longo dos estudos. Conforme foi dito, o arquivo de pinturas de paisagens paranaenses estipulado primeiramente, no capítulo anterior, foi bastante amplo, o que tornou o processo mais demorado, porém, possibilitou estabelecer outras relações entre as obras, a partir do momento em que se pôde trabalhar com pinturas tanto mais figurativas quanto mais abstratas. De qualquer forma, inicialmente as manipulações de imagens foram feitas de maneira mais despojada, até porque se buscava esse primeiro contato e as primeiras impressões que essas imagens poderiam causar, naturalmente, assim como Arlette Farge explica quando se manipula arquivos em um primeiro momento:

Isso começa bem devagar com manipulações quase banais sobre as quais, no fim das contas, é raro refletir. Entretanto, ao realizá-las, fabrica-se um objeto novo, constitui-se uma outra forma de saber, escreve-se um novo "arquivo". [...] Não se trata de recomeçar, mas de começar outra vez, redistribuindo as cartas. Isso se faz insensivelmente, justapondo toda uma série de gestos, tratando o material empregando jogos simultâneos de oposição e de construção. A cada jogo corresponde uma escolha, prevista, ou que sobrevém subrepticamente, quase imposta pelo conteúdo do arquivo. (FARGE, 2009, p. 64)

As associações não foram feitas de imediato, os arquivos foram sendo formados ao longo da pesquisa, sendo que cada um teve o seu processo particular de constituição. Alguns demoraram mais do que outros, considerando, por exemplo, questões de acesso pessoal às obras, obtenção de bibliografia ou pesquisa de imagens e referências para compor as relações teóricas e imagéticas. No entanto, em todos houve essa associação entre imagens, dentro dos arquivos e com obras de artistas de outros tempos e lugares, bem como os atravessamentos históricos e teóricos, tal como Farge coloca:

Quando notamos um gesto nesse arquivo, para compreendê-lo e dar sentido a ele é preciso relacionar esses gestos com outros, para dar sentido a ele. Às vezes é preciso associar esse gesto com o sistema em que ele estava inserido, em seu conjunto. Procurar a partir dessas relações o sentido. (FARGE, 2009, p. 45).

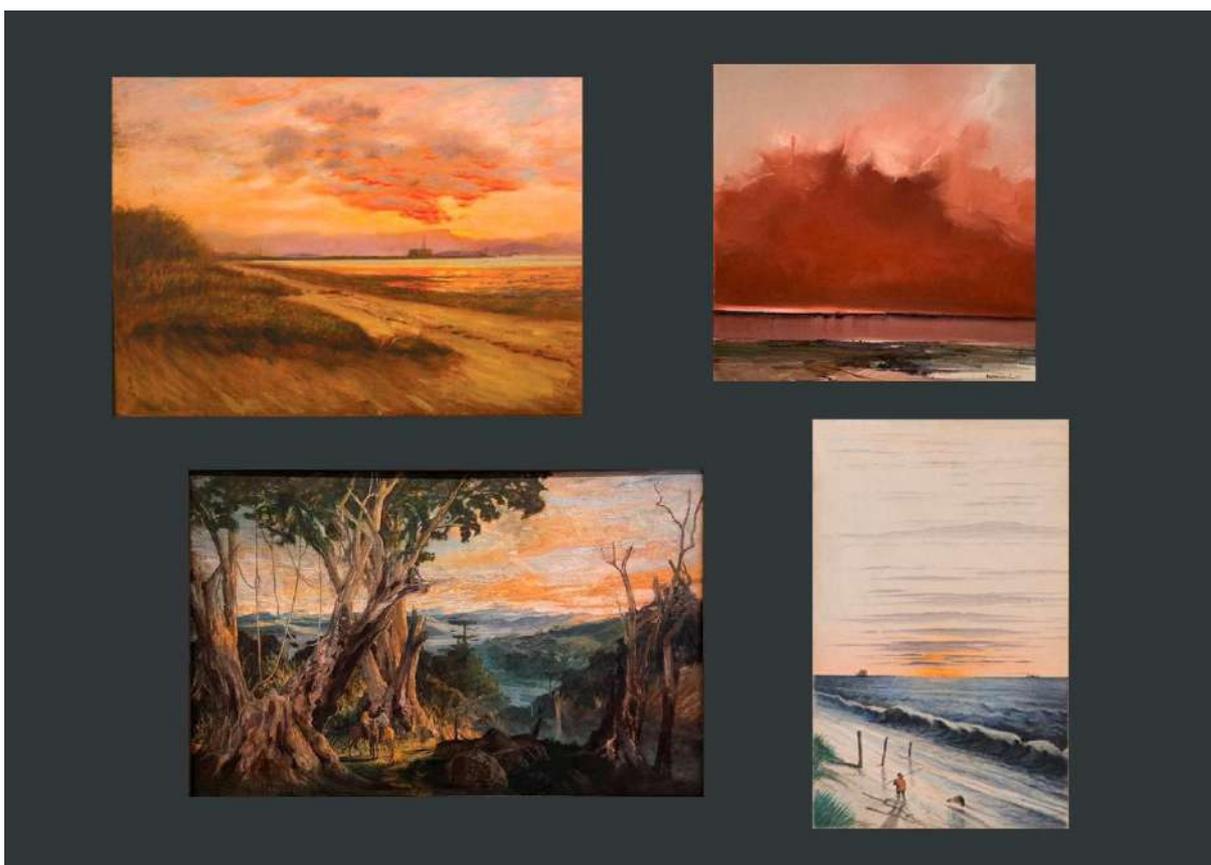
Deste modo, diante de novos questionamentos levantados e novas relações exploradas no arquivo de paisagens paranaenses, chegou-se aos quatro sentidos

exercidos pelas nuvens nessas paisagens que compuseram os pequenos arquivos: a nuvem como instigadora do sublime, a nuvem como evocadora do mistério, as nuvens e a noção do infinito e a nuvem como unificadora da forma.

### 3.1. Nuvens sublimes

*... e agora o vermelho da tarde se aprofunda até que todo o oeste e o nordeste estejam vermelhos; como se o céu tivesse sido esfregado ali com algum tipo de pigmento dos índios, uma tintura permanente; como se o Artista do mundo tivesse misturado suas tintas vermelhas na beira do pires do céu, pousado em posição invertida...*

(Henry David Thoreau, *Diário*, 20 de julho de 1852)



Arquivo 1 – Nuvens sublimes

O primeiro conjunto de imagens foi composto por paisagens em que o pôr-do-sol se reflete nas nuvens. Essa seleção aconteceu logo no início da observação das pinturas, tendo sido as primeiras a chamarem a atenção. Talvez elas tenham se

destacado de imediato porque vistas do poente geralmente estão carregadas de aspectos que podem conferir um caráter sublime à imagem. A admiração diante desse fenômeno natural e características formais da pintura, como os vermelhos e laranjas intensos, contribuíram para essa impressão inicial. E principalmente, ao observar o conjunto, verificou-se que alguns desses aspectos, comuns a elas, são manifestados a partir das nuvens.

O sublime, embora vulgarmente relacionado às coisas de extraordinária beleza ou que provocam êxtase, até mesmo àquilo que é elevado em um sentido divino e espiritual, foi definido como categoria estética a partir do século XVIII, mas a origem do termo remonta à Grécia antiga<sup>22</sup>. Adolfo Sánchez Vázquez (1915–2011) comenta que essa categoria foi tratada pela primeira vez na obra *Do Sublime*, atribuída ao filósofo romano Dionísio Longino (séc. I)<sup>23</sup>, que se referia ao discurso, relacionando-a com a grandeza e elevação da alma. Ele definia o sublime pelo “efeito que provoca nos ouvintes - o êxtase - distinguindo-o implicitamente da arte retórica cujo fim é a persuasão” (VÁZQUEZ, 1999, p. 23), o que fica mais claro nesse trecho do próprio Longino:

[...] o extraordinário não leva os ouvintes à persuasão, mas ao êxtase; e o maravilhoso, quando acompanhado de assombro, prevalece sempre sobre o que se destina a persuadir e a agradar; pois se, em geral, a persuasão depende de nós, o sublime impõe-se com força irresistível e fica acima de qualquer ouvinte. (LONGINO, 2015, p. 36-37).

Embora voltada para a arte das palavras, a definição de Longino também poderia ser considerada ao observarmos uma obra de arte visual, pois para ele “o que está de acordo com a natureza é que, sob o efeito do verdadeiro sublime, a nossa alma se eleve e, adquirindo uma espécie de esplêndida altivez, se encha de prazer e exaltação” (LONGINO, 2015, p. 45). Quando olhamos uma obra como “A hora dourada” (Figura 69), de Thomas Moran (1837-1926), somos arrebatados por uma

---

<sup>22</sup> “O termo sublime tem as suas raízes na Antiguidade. Etimologicamente vem do latim *sublimis*, composto de *sub-limen*: ‘o que está suspenso na arquitrave da porta’ (lat. *limes*), o lintel entre duas colunas (O.E.D.). É pois um termo que, nas suas origens, se encontra directamente ligado à arquitectura, tendo o sentido imediato de elevado, de algo que está acima da cabeça do homem.” (BARBAS, 2002, p. 2).

<sup>23</sup> Segundo Helena Barbas (2002), o escrito de Longino teria sido uma resposta ao tratado de Cecílio de Calate, chamado *Peri Hupsos*, cerca de 50 a.C.. Ainda, a autora cita Ernst Robert Curtius, que em *Literatura Européia e Idade Média Latina* afirma sobre o tratado de Longino: “Aparece com o título ‘Sobre o Sublime’, e o seu autor sob o nome de Longino. Ambos estão errados. Não sabemos quem é o autor, e a palavra *Hypsos* significa altura, e não sublimidade. Literatura elevada, grande poesia e prosa – é esse o tema” (CURTIUS *apud* BARBAS, 2002, p. 2-3).

admiração e elevação de nossos espíritos. Não sabemos de princípio o que nos causa tal êxtase: se é o sol que se faz presente pela sua visão; a luz que proporciona unidade na obra, refletindo os diferentes tons de vermelho, que seguem em degradê das sombras ao encontro com o amarelo intenso do sol; ou um certo medo da claridade se esvaindo para a escuridão da noite. Há também aqui a grandiosidade da cadeia rochosa por traz da qual o sol se põe e, ainda, o poder da natureza que nos assombra no conjunto da cena, lembrando-nos da nossa pequenez diante do mundo.



Figura 69 - Thomas Moran (1837-1926). *A hora dourada*, 1875. Óleo sobre tela, 41,9 x 61,1 cm. Blanton Museum of Art, Austin. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/>.

Explicar o sentimento causado pelo sublime é uma tarefa complexa. Nicolas Boileau (1636-1711), que em 1687 publicou suas *Reflexões sobre Longino* e traduziu o tratado do filósofo romano, explica que o sublime para este era “o extraordinário e o maravilhoso que nos pode atingir com o discurso, fazendo com que uma obra nos eleve, nos arrebatada e nos transporte [...] é um 'je ne sais quoi'<sup>24</sup> que é mais fácil sentir do que explicar” (BOILEAU *apud* BRAGUEZ, 2016, p. 131). A Figura 70 nos traz um pouco desse sentimento. Trata-se de uma das marinhas do paranaense Calderari, em que o artista trabalha com a cor vermelha e não com os azuis pelos quais ele é mais

<sup>24</sup> Do francês: “eu não sei o quê”.

conhecido. Podemos definir esta obra, que beira a abstração, como sendo a representação de uma marinha porque o próprio título a denomina como tal, assim como a cor inusitada nos indica que ali se passa um fim de tarde. Uma certa tranquilidade na cena é acentuada pela ausência de figuras e por um mar calmo, entretanto, o vermelho do céu e especialmente as nuvens nos causam agitação.

Há algo aqui difícil de explicar justamente por se tratar de sentimentos conflitantes. Um conflito que pode vir também da dinâmica formal que existe no contraste entre as linhas e pinceladas horizontais, que demarcam o horizonte e a areia da praia, no terço inferior do quadro, e as manchas formadas por pinceladas soltas e que configuram as nuvens no espaço celeste. Neste, um outro contraste acontece entre o branco/rosa e o vermelho intenso que se encontram formando uma faixa ondulante, dividindo o céu da paisagem com pinceladas mais livres e aparentes. Assim, temos um contraste em toda a cena bastante marcado entre a terra - reta e fixa - e o céu - ondulante e dinâmico. As nuvens desenvolvem um papel essencial nessa contraposição, pois aqui elas são o suporte para o movimento no espaço celeste. Sem elas não seria possível um contraste tão intenso entre os tons claros e escuros, pois em questão de cores o pôr-do-sol proporciona num céu sem nuvens um degradê e não contrastes abruptos. A faixa ondulante formada pelas pinceladas que misturam as duas cores no espaço celeste também já não seria tão acentuada. É também por meio das nuvens que se obtém as áreas mais iluminadas desta composição, assim como a harmonia entre o volume delas e o da areia da praia, na base da pintura.

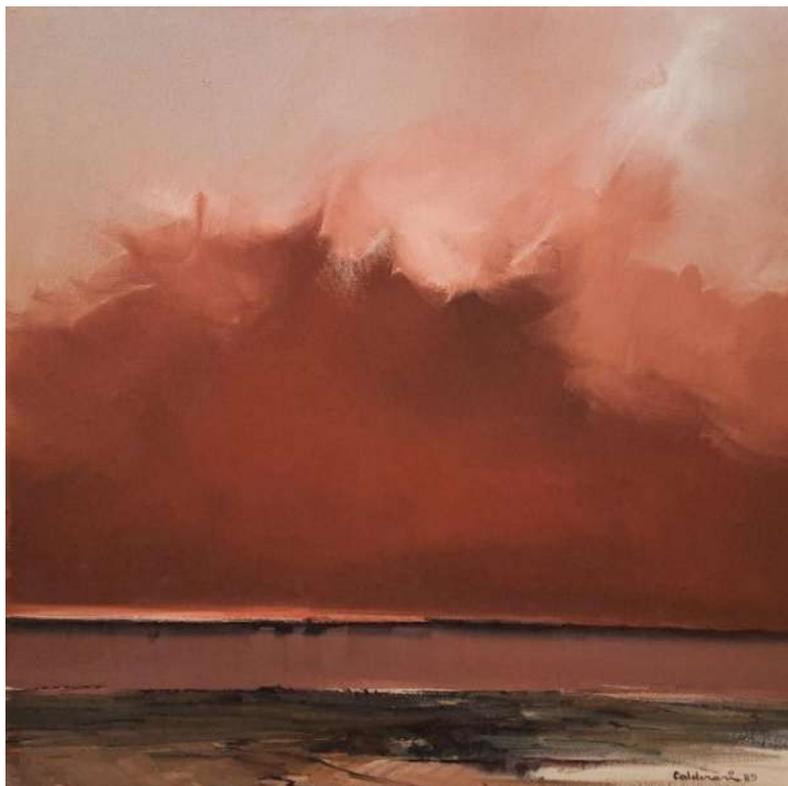


Figura 70 - Fernando Calderari (1939-2021). *Marinha*, 1989. Óleo sobre tela, 70 x 70 cm. Galeria de arte Um Lugar ao Sol. Fonte: A autora.

O conflito causado por sentimentos contrários também pode ser fonte do sublime para alguns autores. O próprio Longino, após citar um trecho da poetisa Safo, em que ela descreve um certo “delírio amoroso”, comenta que a sua excelência se deu por ter escolhido e ligado sentimentos extremos e intensos:

E como, em movimentos contrários, sente frio e calor ao mesmo tempo, sai da razão e mostra sensatez – pois ora tem medo ora está perto de morrer – de tal forma que nela se manifesta não apenas uma emoção mas o encontro de várias emoções [...] (LONGINO, 2015, p. 55).

Edmund Burke (1729-1797) define como fonte do sublime aquilo que de alguma forma provoca ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo que se relaciona com o terrível, uma vez que se trata da emoção mais forte que alguém pode sentir. Mas, nesse caso, o sublime só é possível quando, diante de uma situação terrível, estamos a salvo e sem correr risco real frente ao perigo. O conflito se manifesta na teoria quando Burke enfatiza que essa distância segura pode causar certo deleite. Assim, ele chama de sublime tudo que incita o deleite que advém de uma dor ou perigo, sem estarmos de fato expostos a eles. Por exemplo, quando o filósofo fala sobre a arte da tragédia,

afirma que nessas representações o prazer advém também do fato de sabermos que se trata de uma imitação.

O trabalho de Burke em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, de 1790, foi, segundo Vázquez (1999), o primeiro estudo sistemático sobre o sublime como categoria estética, não estando ligado simplesmente à linguagem. Aqui, ele parte do estudo das paixões humanas para depois definir o que poderia causar o sentimento do sublime e, especialmente, o que poderia gerá-lo. Até mesmo questões formais da pintura são tratadas, quando traça considerações sobre a luz e a cor como geradoras do sublime:

Dentre as cores, as suaves ou alegres (exceto talvez um vermelho forte, que é jovial) são impróprias para produzir imagens majestosas. Uma montanha imensa coberta de uma reluzente turfa verde nada é, sob esse aspecto, em comparação a uma outra, escura e sombria; o céu nublado é mais imponente do que o azul; e a noite, mais sublime e solene do que o dia. (BURKE, 1993, p. 88).

O vermelho está presente tanto na obra de Moran quanto na de Calderari e em ambas ele domina a pintura. As diferentes tonalidades dessa cor são trabalhadas pelo pintor inglês nos diversos elementos da paisagem: água, vegetação, rochedos e montanhas. Estes predominam na composição, restando para o céu uma faixa na porção superior, cuja superfície é preenchida por tons de amarelo e com poucas nuvens alaranjadas ao lado esquerdo. Já na marinha de Calderari, o espaço celeste se destaca, ocupando a maior parte da composição. E é nessa porção que os tons de vermelho são mais trabalhados, uma dinâmica que só é possível pela presença da nuvem. Enquanto o degradê de vermelhos de Moran é empregado nos demais elementos da paisagem, o de Calderari acontece nas nuvens.

Tanto Longino quanto Burke estipularam quais seriam as fontes do sublime, mas nem um nem outro pareceu amarrar os seus estudos a questões da correta aplicação de regras na arte ou de uma racionalização desta. Burke (1993) enfatiza, inclusive, que avançou pouco na sua investigação e que esta não é perfeita, mas trabalha sempre visando movimentar as águas da ciência:

[...] quem vai além das superfícies das coisas, não obstante possa cometer equívocos, ainda assim ilumina o caminho para os outros e pode, eventualmente, até mesmo tornar seus erros úteis à causa da verdade” (BURKE, 1993, p. 61).

Joana Rita Cerieira Braguez (n.?) comenta que a tradução do tratado de Longino sobre o sublime por Boileau, no final do século XVII, poderia indicar um novo interesse por questões que envolviam os efeitos emocionais na arte. Isso porque Boileau, como escritor neoclássico estaria relacionado com os ideais de uma arte “regular, racional, ordenada e harmoniosa” (BRAGUEZ, 2016, p. 132). Quanto a Longino, “embora seja também um *rector*, e aconselhe a imitação dos antigos, [...] não prescreve regras para atingir o Sublime, já que: ‘O Génio, dizem, é inato; não é uma coisa que possa ser aprendida, e a natureza é a única arte que o gera’” (BARBAS, 2002, p. 3-4). Dessa forma, segundo Braguez (2016), estaria acontecendo uma ascensão da sensibilidade romântica:

Certamente, Longino fornece um eco prévio das concepções românticas de génio, criatividade livre, privilegiando o excesso e a transgressão como modo artístico e enfatizando a paixão intensa e subjetividade do artista. A proporção perfeita não era um pré-requisito nem mesmo uma ambição do sublime. Este poderia ser encontrado na harmonia perfeita e uma das suas qualidades mais importantes seria o impacto no destinatário. (BRAGUEZ, 2016, p. 132).

O sublime acabou se tornando uma categoria bastante significativa no Romantismo. E isso se deu também pela relação que se pode fazer dessa categoria com a natureza, como comenta Milla Bioni Guerra (n.): “O Sublime a partir do Romantismo é visto nas forças poderosas da natureza” (GUERRA, 2018, p. 173). Burke (1993) já afirmara que somos assombrados pelo grandioso e sublime da natureza, quando esses atuam de forma mais intensa, deixando-nos paralisados por um certo horror, chegando a nos tirar a razão:

Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito. (BURKE, 1993, p. 65).

Pode-se dizer que o pôr-do-sol provoca tal ressonância entre nós e esse fenômeno natural. Diante de uma paisagem com vista do poente somos arrebatados pela luz que se espalha por toda a atmosfera e paralisados a contemplar as tantas cores que se refletem nas nuvens. Nestas, tanto o contraste entre luz e sombra, quanto as diferentes cores do poente, formam por vezes desenhos, padrões, configurações visuais diversas no céu, que não cansamos de observar. Existe aqui

esse misto de admiração, reverência e respeito. Os pintores do Romantismo souberam muito bem aproveitar esse poder da natureza. Muitas são as paisagens românticas em que o pôr-do-sol aparece, tanto como protagonista, quanto como fonte da luz que ilumina e unifica toda a cena.

Um pintor romântico que se destacou pelos poentes sublimes foi Turner. Em uma de suas obras mais famosas, “O bravo Temeraire rebocado até seu último ancoradouro para ser desmontado” (Figura 71), temos um céu nublado em que o pintor consegue trabalhar com várias nuances de cores. O violeta marca uma faixa que divide o terço inferior do quadro e espalha-se em manchas de vários tons e intensidades formando nuvens sem contornos na porção esquerda do céu, que termina em um branco pálido, esvaindo-se sobre o azul celeste no canto superior, onde a lua brilha discretamente. Em contraposição, no canto inferior direito, resplandece o sol, que por sua vez espalha vermelhos e amarelos intensos pelas nuvens e águas por todo este lado da composição. O artista acentua a intensidade da luz e das cores vermelha e amarela acrescentando algumas camadas grossas de tinta nas nuvens, partindo do sol até o canto superior direito, dando a impressão de que esse brilho avança sobre o observador. O contraste entre as duas cores complementares, que acompanha a oposição entre Lua e Sol, assim como a intensa luminosidade que emana do poente contribuem para o impacto dessa imagem. Turner, como muitos românticos, prezava pelas emoções que a imagem poderia transmitir ao espectador, e por isso aqui a sua intenção foi retratar uma despedida digna para o barco “Temeraire”, que participou heroicamente da batalha de Trafalgar e agora se aposentava, deslizando grandiosamente pelo crepúsculo de sua existência.



Figura 71 - Joseph Mallord William Turner (1775-1851), *O bravo Temeraire rebocado até seu último ancoradouro para ser desmontado*, 1839. Óleo sobre tela, 91 cm x 122 cm. National Gallery, Londres. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/>

A intensa luminosidade que o pôr-do-sol pode proporcionar a uma paisagem é também o aspecto que predomina na pintura “Entrada da Barra do Sul (pôr-do-sol)” (Figura 72), do norueguês radicado no Paraná, Alfredo Andersen. Alguns aspectos da arte de Andersen o pintor havia herdado do período do romantismo norueguês, como a pintura de paisagem e de gênero, este último se relaciona com o valor que se dava para os camponeses, símbolo de autenticidade nacional. Como explica Corrêa, isso se deu na época em que Andersen ainda vivia na Noruega:

Com o nacionalismo na ordem do dia, os debates relativos à identidade local cresciam e as soluções artísticas encontradas permaneciam tematicamente ligadas ao romantismo: o camponês como o norueguês autêntico e a especificidade da paisagem continuavam centrais para criar um sentimento de pertencimento, e tinham grande demanda interna. [...] O clima intelectual e político intensificava a atenção às tradições nativas, que alguns caracterizaram como um neoromantismo, por insistir na celebração da intocada rusticidade da paisagem nórdica [...]. (CORRÊA, 2014, p. 73).



Figura 72 - Alfredo Andersen (1860-1935). *Entrada da Barra do Sul (pôr-do-sol)*, 1930. Óleo sobre tela, 71 x 98 cm. Palácio Iguaçu, Curitiba. Fonte: Pintores da Paisagem Paranaense.

Segundo Corrêa (2014), Andersen pode ter sido influenciado também por Eilif Peterssen (1852-1928), por quem teria sido orientado entre 1884 e 1886 em seu país. Peterssen fazia parte de um grupo de pintores que contribuíram para as tendências artísticas que despontavam no período, que se afastavam de “um programa mais objetivo do realismo para faturas mais subjetivas, que evocavam a atmosfera. [...] Buscava-se agora não apenas o retrato de um lugar, mas também de um astral, de uma atmosfera [...]” (CORRÊA, 2014, p. 79). É isso que a obra da Figura 72 inspira, na qual o pintor fez do crepúsculo o seu protagonista. A luminosidade emanada pelo sol toma conta de toda a pintura, proporcionando uma atmosfera sublime. As cores que se refletem nas nuvens são essenciais para essa sensação. O vermelho intenso suspende o nosso olhar, aplicado em pinceladas visíveis, espalhado tanto nas acumulações atmosféricas, quanto ao longo da areia a beira mar. E assim como na obra de Turner, o amarelo e o laranja estão aplicados por pinceladas aparentes carregadas de tinta (Figura 73), o que intensifica a luminosidade do sol e contribui ainda mais para o sentimento do sublime, porque prende e aproxima o observador da obra. Outra convergência com Turner é que se nota uma atenção para aquilo que a obra deve transmitir ao espectador muito mais do que uma preocupação em retratar a paisagem correspondendo à sua aparência real, demonstrando que em Andersen o

“tratamento da luz e a sua centralidade mostram um pintor mais aberto às emoções da paisagem [...]” (CORRÊA, 2014, p. 161).

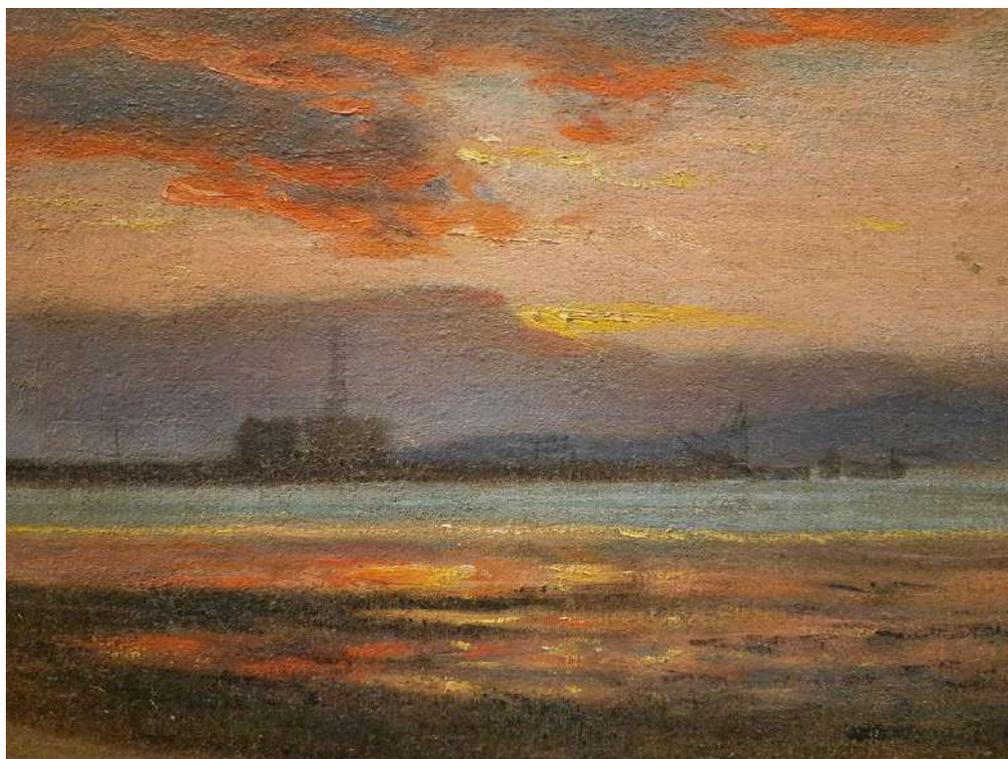


Figura 73 - Alfredo Andersen (1860-1935). *Entrada da Barra do Sul (pôr-do-sol)* - Detalhe, 1930. Óleo sobre tela, 71 x 98 cm. Museu Casa Alfredo Andersen, Curitiba. Fonte: A autora.

Há de se observar também nessa pintura de Andersen como ele trabalha a perspectiva. Isso porque se notou uma tentativa de aplicar a regra ao espaço celeste. Primeiro, voltando a atenção para a faixa de terra que ocupa a metade inferior do quadro, pois nesta parte o uso de uma perspectiva é evidente, observamos linhas e pinceladas longas que convergem para um único eixo, que é praticamente a linha do horizonte, na base da cadeia de montanhas e que divide a composição em duas partes. Essa configuração se assemelha àquela praticada na antiguidade clássica, como demonstrado pela Figura 46. O inusitado é que, ao observarmos atentamente as nuvens de tons mais claros, entre rosas e brancos, visíveis principalmente na faixa superior extrema da pintura e que parecem estar por trás das demais, foram pintadas como se estivessem convergindo também para o eixo central e na mesma direção das linhas localizadas na parte inferior da obra. Esse arranjo confere uma certa impressão de profundidade para a pintura, assim como o conjunto de nuvens acinzentadas e vermelhas, que parecem seguir em direção ao poente, pelo afunilamento da sua

formação e diminuição de tamanho. Essas duas dinâmicas, juntas, conferem movimento à composição e contribui para correremos os olhos por toda a obra.

Outro pintor europeu radicado no Paraná e que também teria influências dos ideais românticos foi o alemão Herman Schiefelbein (1885-1937). Segundo Michel Kobelinski (n.?), o artista “foi influenciado pela situação vivida na Alemanha e por seus mestres. Ele estava mais propenso aos ideais românticos, à preponderância da natureza, à valorização da sensibilidade e ao interesse pelo passado” (KOBELINSKI, 2016, p. 21). Schiefelbein costumava retratar o que estava à sua volta: os colonos como ele, as paisagens nas redondezas de União da Vitória, onde se estabelecera, o trabalho envolvendo a erva-mate. A obra “Paisagem sertaneja” (Figura 74) retrata dois homens diante do vale do rio Iguaçu, no entorno da cidade de União da Vitória-PR. A paisagem domina a cena e as duas figuras parecem desaparecer na imensidão natural. O céu está tomado por nuvens laranjas e vermelhas e é possível notar as largas pinceladas carregadas de tinta que preenchem toda a sua superfície, alternando os tons, conferindo movimento e destaque ao espaço celeste. Esses aspectos reforçam o caráter idealizado dessa paisagem e revelam uma técnica bastante apurada do artista: nos detalhes da vegetação do primeiro plano; na transição dos planos que percorremos em linhas diagonais que levam nosso olhar para o fundo da imagem; e na perspectiva aérea, que deixa os planos distantes mais azulados.

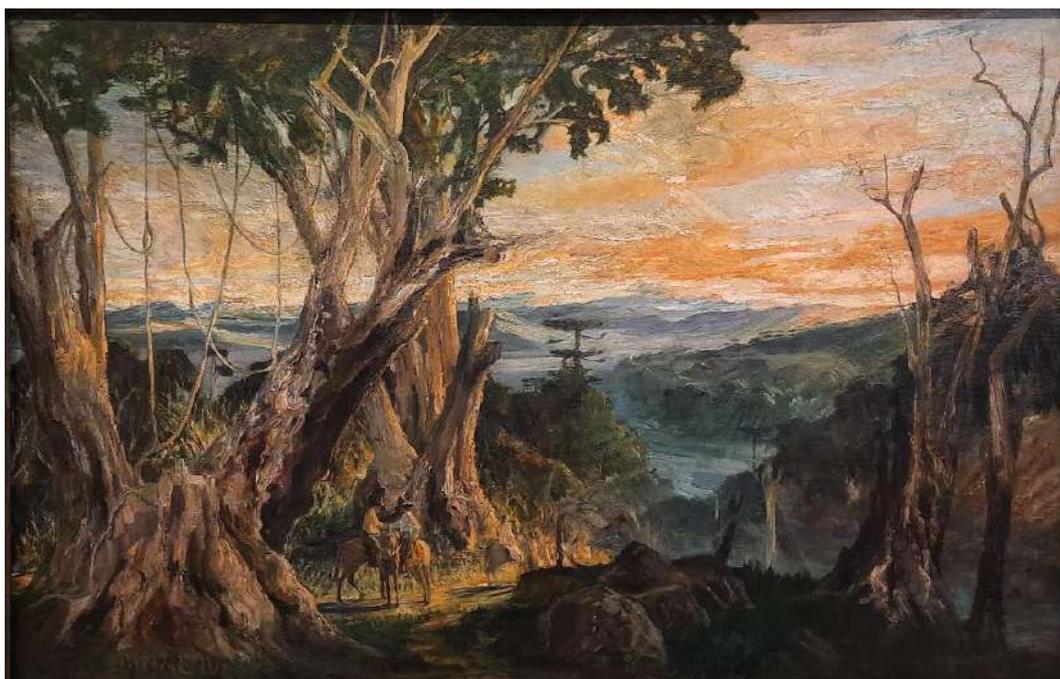


Figura 74 - Herman Schiefelbein (1885-1937). *Paisagem sertaneja*, s.d.. Óleo sobre tela, 74 x 113 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: a autora.

A sublimidade dessa terra imensa, desconhecida e misteriosa também se relaciona com o aspecto subjetivo que a grandeza dessa natureza significava para Schiefelbein, um horizonte banhado pelo pôr-do-sol simbolizaria a esperança de dias melhores, como enfatiza Kobelinski:

Diante de um mundo em decadência, nada melhor do que o refúgio e o recomeço da vida em lugar distante e isolado. [...] Lugar onde o sonho poderia se tornar realidade. A crítica social está justamente em sua estética da interioridade e das emoções. Em demonstrar a perda da razão entre os homens e a possibilidade de viver em harmonia na natureza. (KOBELINSKI, 2016, p. 74).

Essa idealização romântica do Ocidente pelos imigrantes europeus também foi vivida do outro lado das Américas. Nos Estados Unidos, o pintor Albert Bierstadt (1830-1902), que imigrara com a sua família alemã no final do século XIX, ficou conhecido por suas interpretações das paisagens do oeste americano. Em “A trilha de Oregon”, de 1869 (Figura 75), o artista retratou imigrantes alemães com quem topou por acaso em uma de suas expedições de passagem pelas Montanhas Rochosas<sup>25</sup>. O grupo, assim como muitos estrangeiros nesse período, seguia para povoar as novas terras do oeste. Sem dúvida a luz crepuscular do poente é o que nos arrebatava nessa imagem. Aqui ela também está refletida em quase toda a extensão do céu, tingindo de amarelos e vermelhos as nuvens, que permitem a fragmentação dessas cores em diversos tons e intensidades. O sol está iluminando a vastidão do oeste americano e juntos, pôr-do-sol e imensidão natural, conferem sublimidade à cena. Ao lado direito as Montanhas Rochosas se erguem, mas de forma acolhedora e não temível. Ao lado esquerdo encontramos árvores escurecidas pela contraluz, mas que não amedrontam, pois o caminho entre elas está iluminado, como se chamasse esses pioneiros para povoar as desconhecidas, porém promissoras terras. Percebemos ainda que Bierstadt não se preocupava apenas em transformar a paisagem com as suas luzes românticas, idealizando a vastidão do oeste americano, pois por outro lado atentava para uma representação fidedigna da realidade, o que podemos notar no detalhamento das figuras humanas e animais no primeiro plano ou na copa das árvores e nas fissuras das montanhas.

---

<sup>25</sup> Disponível em: <https://butlerart.com/portfolio-item/the-oregon-trail/>.



Figura 75 - Albert Bierstadt (1830-1902). *A trilha de Oregon*, 1869. Óleo sobre tela, 78,7 x 124,4 cm. Butler Institute of American Art, Youngstown. Fonte: <https://butlerart.com/>.

Em algumas imagens que retratam o poente, nem sempre o sublime está associado à luz exuberante desse momento. Na verdade, o período em que o sol está se pondo é composto por uma sucessão de instantes luminosos no céu, nas nuvens, na paisagem. No momento que antecede a explosão de cores, o sol ainda está em uma posição que irá iluminar as nuvens em contraluz - quando há nuvens. É assim que o pintor suíço radicado no Paraná, William Michaud, retrata esse momento do dia em “Pôr-do-sol” (Figura 76), que se passa provavelmente em alguma praia de Superagui, região em que se estabeleceu no Paraná. Aqui as nuvens estão pintadas de cinza e passam diante do sol sem refletirem suas cores, ao contrário, quanto mais perto dele estão, mais cinza escuro ficam, que é o efeito normal causado pela contraluz. Mesmo não refletindo as características cores da luz crepuscular, há nelas um aspecto que está ligado ao sublime. Para Burke (1993), a sucessão nos objetos pode causar um efeito visual gerador do sublime e ele explica por que a disposição ordenada de uma quantidade pequena de matéria é mais grandiosa do que uma quantidade maior distribuída de maneira diversa:

[...] coloquemos diante de nossos olhos uma fileira de pilares iguais erguidos sobre uma linha reta; postemo-nos de modo a que o olho possa seguir o comprimento dessa colunata, uma vez que ela produz um efeito melhor dessa perspectiva. É evidente que nessa situação os raios de luz refletidos pelo primeiro pilar redondo causarão no olho uma vibração daquela espécie, uma imagem do próprio pilar. O outro imediatamente próximo aumenta a

impressão, o seguinte renova e reforça-a: cada um, a seu turno, na ordem estabelecida, repete impulso após impulso, golpe após golpe, até que o olho, forçado a exercer, durante muito tempo, uma mesma ação, não pode deixar aquele objeto repentinamente e, sendo violentamente estimulado por essa agitação constante, oferece ao espírito uma ideia grandiosa, ou seja, sublime. (BURKE, 1993, p. 148).

As nuvens na paisagem de Michaud estão dispostas de forma sucessiva do topo da imagem até o mar e de encontro ao sol, quase formam um padrão repetitivo. Essa característica além de corresponder ao estudo de Burke, também acentua a impressão de infinitude do horizonte e do espaço celeste. Soma-se a isso a vastidão característica do mar e temos aqui a grandiosidade da natureza, diante da qual o homem caminha, em sua pequenez, literalmente retratada por seu tamanho desproporcional na paisagem.

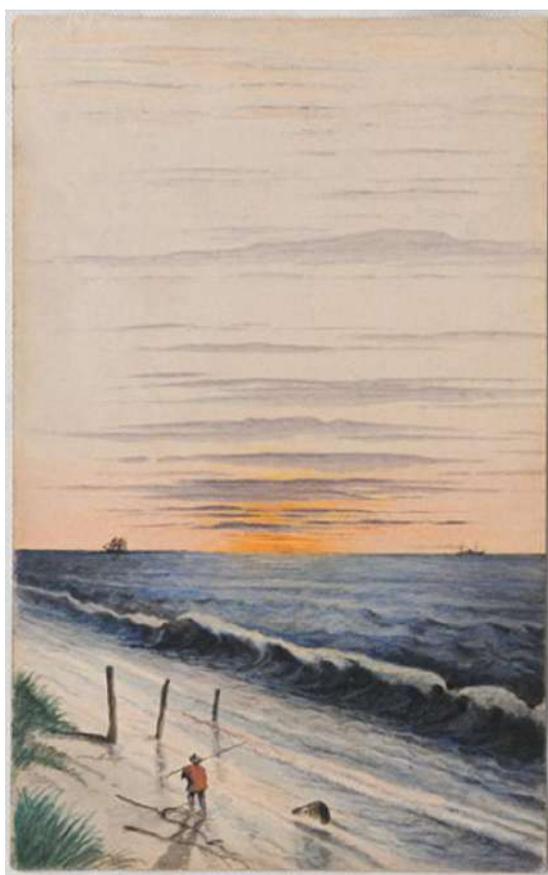


Figura 76 - Guilherme William Michaud (1829-1902). *Pôr-do-sol*, s.d.. Nanquim e aquarela sobre papel, 26,5 x 16,5 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: <https://butlerart.com/>.

A obra de Michaud nos causa um silêncio contemplativo, que talvez seja possível por não apresentar uma luz exuberante ou cores quentes intensas. Ficamos a observar a imagem que traz certa tranquilidade, mas que logo se transforma em um

sentimento um tanto melancólico, porque nos faz lembrar da nossa insignificância diante da amplitude do mundo e da passagem do tempo, que se faz presente no sol que se esvai no horizonte. Essas sensações também são geradas pela obra “Pôr-do-Sol (irmãos)” (Figura 77), de Caspar David Friedrich (1774-1840), em que dois irmãos estão no alto de uma colina contemplando uma paisagem que se faz silenciosa por haver poucos elementos nela - apenas o céu e as montanhas-, e também porque estas se estendem em uma horizontalidade harmonizando com a faixa de nuvem que flutua acima delas, também horizontal. Atrás dessa vista montanhosa o sol está se pondo, mas antes de se esvaír totalmente a sua luz divide a nuvem em duas partes. Essa dinâmica indica claramente uma correspondência com os dois irmãos e poderia aludir à separação que o artista sofreu de seus irmãos pela morte deles. Ou estaria indicando apenas uma dualidade de elementos. De qualquer forma, a composição enfatiza a contemplação e o silêncio e afirma a sublimidade da imensidão da paisagem diante dos homens.

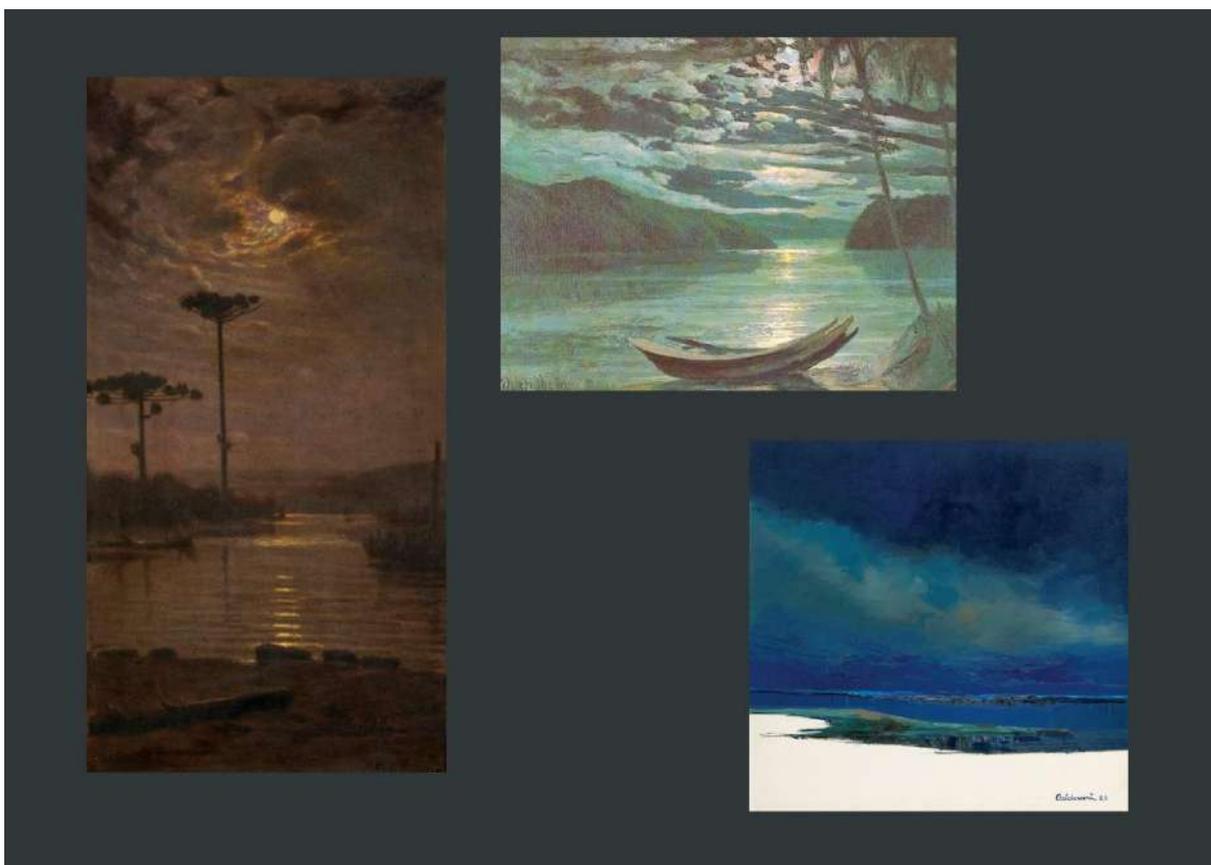


Figura 77 - Caspar David Friedrich (1774-1840). *Pôr-do-Sol (irmãos)*, 1830-1835. Óleo sobre tela, 25 x 31 cm. Hermitage Museum, St. Petersburg. Fonte: <https://hermitagemuseum.org/>.

### 3.2. Nuvens misteriosas

*... justamente então, a lua, irrompendo entre as nuvens escuras, surgiu atrás de um rochedo e, à sua luz, vi um círculo de lobos, com os dentes pontiagudos e as línguas pendentes. Senti-me paralisado pelo medo...*

(Bram Stoker, *Drácula*)



Arquivo 2 – Nuvens misteriosas

O próximo conjunto de imagens é composto por paisagens noturnas, que também possuem características bastante peculiares, que as destacam das demais paisagens. A paleta de cores, por exemplo, que geralmente é mais fria, diferencia essas pinturas das paisagens diurnas. Elas também chamam a atenção por serem em menor quantidade na pintura paranaense em relação às vistas diurnas. No entanto, as paisagens noturnas foram reunidas neste estudo sobretudo porque atraem o nosso olhar pelo ar de mistério que emanam. Quais características fazem com que elas se tornem tão interessantes nesse sentido? E qual o papel das nuvens na constituição

do mistério nessas imagens? Como elas contribuem para esse aspecto? São perguntas que se tenta responder neste subitem.

As nuvens por si só são elementos que podem estar relacionados ao mistério. Elas de fato ocultam algo de nossas vistas - o sol, o azul do céu -, por isso são comumente associadas a expressões que indicam que algo está encoberto. Por exemplo, dizemos que uma situação está meio “nebulosa”, quando queremos dizer que ainda tem informações para serem desvendadas. Ou quando algo está muito “nebuloso”, significa que não estamos entendendo o que está sendo informado. De outro lado, se estamos em um dia ensolarado e de repente muitas nuvens começam a se acumular, a paisagem escurece e instala-se um quê de mistério. Não só a escuridão nos assusta, mas a mudança brusca também, além, claro, do prenúncio de uma tempestade. No dicionário, alguns significados ou sinônimos para “nuvem” estão mesmo relacionados com aquilo que oculta, tanto no sentido perceptivo quanto no sentido de dificultar a compreensão de algo. Outros sentidos a relacionam com a obscuridade, aquilo que fornece um aspecto sombrio às coisas.

No período noturno, elas continuam ligadas ao sombrio, mesmo sem ocultarem qualquer luz, mas neste caso são elementos que se somam a outros para tornarem a paisagem noturna sombria. A própria escuridão é o aspecto que mais contribui para que a noite seja tão misteriosa. Para Burke, essa característica seria uma das coisas da natureza que causam assombro, pois está fundada no medo:

[...] na escuridão total, é impossível conhecer nosso grau de segurança, ignoramos os objetos que nos rodeiam, podemos colidir a qualquer momento com algum obstáculo perigoso, podemos cair em um precipício no primeiro passo que dermos e caso um inimigo se aproxime de nós, não saberemos qual lado defender [...]. (BURKE, 2016, p. 133).

E quanto menos conhecemos o perigo a que estamos expostos, mais aumentam o medo e o terror. Por isso a noite, com a sua escuridão, segundo Burke, é fonte do sublime, que atinge o seu mais alto grau quando causa esse assombro, esse medo diante das coisas perigosas: “tudo que é terrível para a visão também é sublime” (BURKE, 2016, p. 66). Dessa forma, na arte, o autor acredita que aquilo que é sombrio, incerto ou confuso, pode ser mais sublime do que algo descrito ou representado com clareza. Ainda, quando se deseja trazer sublimidade ao tema, deve-se usar cores sóbrias, tons escuros e sombrios, preferir céus nublados a céus azuis

ou optar por retratar a noite ao invés do dia, pois para ele “a escuridão produz mais ideias sublimes que a luz” (Idem, 2016, p. 85).

Embora Burke tenha documentado as suas investigações filosóficas em um contexto em que as paisagens ainda eram representadas de forma figurativa, este subitem analisa primeiramente duas pinturas de Calderari, cujos trabalhos marcaram o início da abstração na arte do Paraná. Isso porque podemos identificar claramente nessas paisagens as ideias do filósofo do século XVIII. Em “Noturno” (Figura 78), como na maior parte das suas paisagens, o céu ocupa uma boa parte da tela, entretanto, aqui ele se soma ao mar por um azul escuro. E embora esses dois espaços – céu e mar – estejam divididos por uma saliente linha que marca o horizonte, eles se encontram em um mesmo tom de azul, o que faz com que essa cor predomine na tela. A nuvem que corta o espaço celeste também não é novidade nas telas do artista. No entanto, aqui ela não se sobressai, soma-se em degradês de azuis mais claros, porém menos intensos, em um baixo contraste com um fundo bastante escuro. Uma escuridão que se intensifica na parte superior da tela, em que o azul do céu se torna marinho e onde o nosso olhar parece se perder em uma profundidade sombria. A nuvem parece estar ali para nos trazer de volta.



Figura 78 - Fernando Calderari (1939-2021). *Noturno*, 1983. Óleo sobre tela, 70 x 70 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: A autora.



Figura 79 - Fernando Calderari (1939-2021). *Marinha*, 1983. Óleo sobre tela, 70 x 70 cm. Galeria de arte Um Lugar ao Sol, Curitiba. Fonte: A autora.

Quando comparamos “Noturno” com “Marinha” (Figura 79), é notável que naquela o artista utiliza cores mais frias e sombrias, com tons mais escuros, para compor uma de suas poucas paisagens noturnas. Já na vista diurna, as cores são mais claras e quentes, a nuvem que toma quase todo o espaço celeste varia entre tons de laranjas e rosas e até mesmo os azuis do céu e do mar são mais quentes. Aspectos que tornam a paisagem mais acolhedora. Nesta também não há transição brusca entre os planos, ao contrário do que ocorre em “Noturno”, onde o forte contraste entre o bege quente e luminoso da areia da praia, que se sobressai no primeiro plano, e o azul frio e escuro do mar e do céu nos planos mais distantes intensifica o mergulho na escuridão.

Esse aspecto do sombrio que segundo Burke (2016) seria necessário para que algo se tornasse terrível, também poderia se estender às questões conceituais, além das visuais. Quando uma coisa ou parte dela não é de nosso conhecimento, seja pela falta de visão, seja pela ignorância intelectual, essa coisa se torna misteriosa para nós. Platão já associava as sombras à ignorância, quando escreveu o seu “mito da caverna”, considerando-as um obstáculo entre os prisioneiros e o conhecimento. Para

Roberto Casati (n. 1961), uma possível resposta para o filósofo grego ter escolhido as sombras nessa representação seria porque

[...] as sombras são um exemplo perturbador de entidades menores: são uma diminuição dos objetos que as projetam. São chatas, incorpóreas e sem qualidade, sem cor. O perfil delas encerra um interior indistinto. Mas, principalmente, são ausências, coisas negativas. Uma sombra é uma falta de luz. Ora, as coisas negativas são bizarras. [...] Seu incerto ser confunde a mente e nos inquieta. Como se não bastasse, as sombras andaram desde sempre envoltas na suspeita e no medo. São entidades estranhas, não sabemos muito a seu respeito, apenas que não são boa companhia. Platão tem razão de usá-las, se quer nos inquietar. (CASATI, 2001, p. 12).

A maior sombra que conhecemos é a noite. E ao longo dos séculos, desde a mitologia grega, ela se relaciona com a escuridão, o obscuro, e, portanto, a diversos aspectos que estão associados a esses termos, como explica a sua descrição no Dicionário de Símbolos:

Para os gregos a noite (nyx) era a filha do Caos e da mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). Ela engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. [...] Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020, p. 639 - 640).

A noite vem inspirando ao longo dos tempos histórias de terror e contos populares devido ao medo causado pela sua escuridão, onde não temos uma visão completa dos perigos que ela pode conter (BURKE, 2016). Dentre essas manifestações, temos aquelas em que é comum que coisas estranhas aconteçam em noites de lua cheia, sendo muito característico que nas representações visuais dos cenários dessas histórias se tenha uma lua cheia sendo encoberta por nuvens. Talvez daí venham os arrepios que sentimos ao olhar para uma paisagem dessas de lua cheia.

Considerando aspectos pictóricos, é significativa a diferença entre uma paisagem noturna de lua cheia com nuvens e outra sem elas. Por exemplo, na pintura de William Turner, chamada “Luar, um estudo em Millbank” (Figura 80), o artista representou uma marinha no período noturno, com um céu sem nuvens. Ao fundo da paisagem pintou uma lua cheia solitária - um círculo branco amarelado, que quase toca a linha do horizonte, um pouco deslocado para a esquerda. O seu brilho amarelado e pouco intenso se derrama pela tela a sua volta e ilumina suavemente a

cena. A meia luz nos permite ver que no plano médio, ao lado esquerdo, alguns pescadores descem de seus barcos, assim como outros seguem em direção a eles, vindos do lado direito da tela, todos parecendo encerrar um dia de trabalho. O brilho da lua se espalha delicadamente e é refletido apenas pelas águas do rio Tâmis abaixo dela e em alguns pontos da embarcação que está no primeiro plano à direita, em pequenas e finas pinceladas de branco. A suavidade na mudança de tons das cores que partem da lua e escurecem conforme se afastam dela não causa fortes contrastes. No céu, um imenso espaço vazio. E a este vazio talvez esteja relacionado o silêncio que reina nessa paisagem. As coisas aqui parecem apenas aguardando mais uma jornada de trabalho terminar e um novo dia amanhecer. Até lá, não se espera que seres encantados ou malignos apareçam ou que algum crime seja cometido.



Figura 80 - Joseph Mallord William Turner (1775–1851). *Luar, um estudo em Millbank*, 1797. Óleo sobre madeira, 31,4 x 40,3 cm. Tate, Londres. Fonte: <https://www.tate.org.uk>.

Já na obra “Paisagem” (Figura 81), de Alfredo Andersen, um mistério parece rondar a cena. A lua cheia brilha no alto da paisagem noturna e parte dela está encoberta pelas nuvens, que ocupam todo o espaço celeste, brincando um jogo de esconder e revelar que nos remete a cenas de filmes e livros de histórias de terror. As

pinceladas delicadas de amarelos e brancos nas nuvens em torno do círculo branco da lua (Figura 82), que perdem a intensidade conforme se afastam dele, determinam uma dinâmica que forma, inclusive, a silhueta delas. A contraluz que define o desenho da lua cheia entrecortada pela silhueta das nuvens é uma composição bastante característica e é frequentemente utilizada para simbolizar o mistério. Ademais, os reflexos da luz no céu nublado, assim como os seus correspondentes nas águas abaixo do horizonte, proporcionam um contraste entre claro e escuro que traz dramaticidade à cena e que não seria possível sem as nuvens. Um drama que é acentuado pelos feixes luminosos que saem da lua, cortados por algumas nuvens, em direção a um tronco de araucária quebrado ao lado direito da tela. Estaria o pintor indicando com isso a ausência de algo? Por outro lado, esse tronco e aqueles que estão caídos no médio e no primeiro plano, propiciam a este lugar um aspecto de lugar ermo, deserto, vazio, próprio para que algo misterioso aconteça.



Figura 81 – Alfredo Andersen (1860-1935). *Paisagem*, 1912. Óleo sobre tela, 74 x 41 cm. Coleção Particular. Fonte: Alfredo Andersen: retratos e paisagens de um norueguês caboclo.



Figura 82 – Alfredo Andersen (1860-1935). *Paisagem* - detalhe, s.d.. Óleo sobre tela, 50x39 cm. Coleção Particular. Fonte: Alfredo Andersen: retratos e paisagens de um norueguês caboclo.

Visualmente, algumas paisagens noturnas chamam a nossa atenção justamente por esse contraste entre claro-escuro causado pela presença da lua e das nuvens. É o que acontece também quando olhamos para a obra “Luar no rio Iguaçu” (Figura 83), de Schiefelbein. Nela o céu é totalmente preenchido pelas nuvens, que estão iluminadas pela luz da lua cheia. Ao contrário da paisagem de Andersen, aqui não há contraluz, mas um céu escuro por trás de nuvens claras. Esse contraste é tão intenso que a forma das nuvens está bem delineada, com a luminosidade do branco e azuis claros destacando, em pinceladas longas e visíveis, as suas curvas e ondulações suaves. Há um movimento no céu causado pela forma e inclinação das nuvens que se opõe a uma imobilidade presente nas encostas e no mar, na parte inferior da tela, influenciada principalmente pela horizontalidade das águas e pelo barco na areia. E mesmo que o contraste entre claro e escuro também esteja presente nesta parte da composição - no mar que reflete a claridade da luz da lua e a sombra das encostas – toda a dinâmica que acontece no espaço celeste atrai a atenção do observador para o céu, fazendo das nuvens as suas protagonistas.

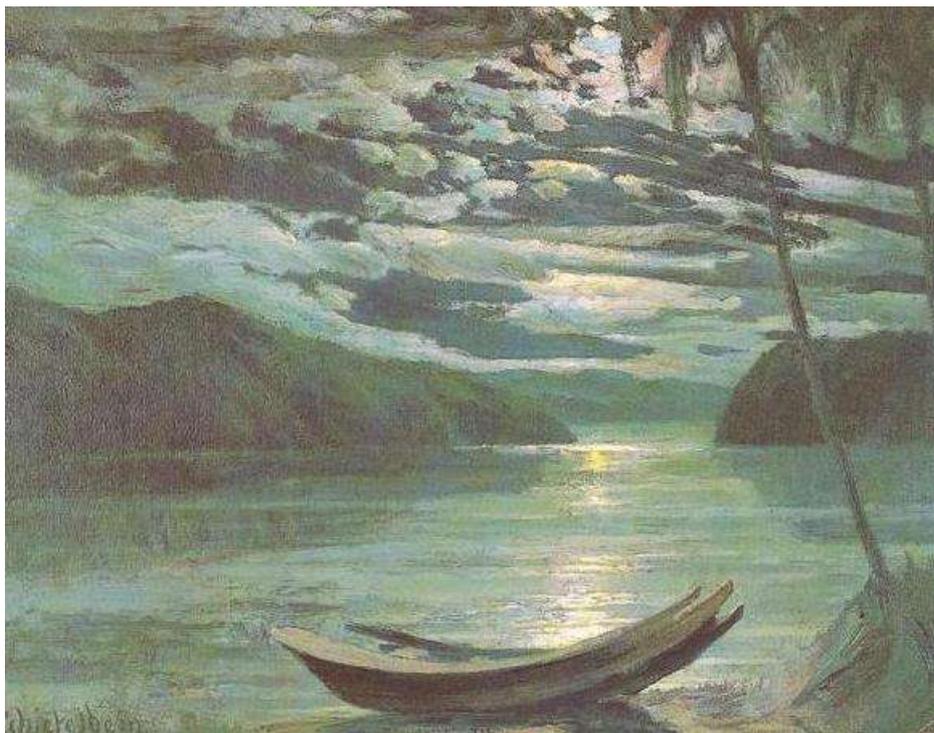


Figura 83 - Herman Schiefelbein (1885-1937). *Luar no rio Iguaçu*, s.d.. Óleo sobre tela, 52 x 67 cm. Coleção Raul Rodmann. Fonte: Pintores da paisagem paranaense.

Alguns aspectos dessa pintura de Schiefelbein não fogem muito das demais telas do pintor: uma cena singela de um ambiente familiar. Entretanto, aqui o rio Iguaçu, que atravessa a cidade em que o pintor se estabeleceu, União da Vitória-PR, está retratado no período noturno, o que não era comum para esse artista. Também não era comum a ausência de figuras humanas, um aspecto que se destaca nessa paisagem por apresentar um barco vazio no primeiro plano. O artista parece conduzir o nosso olhar – que partiu das nuvens - pelo reflexo da lua nas águas em direção à embarcação. A presença das palmeiras no primeiro plano ao lado direito nos remete a uma paisagem tropical noturna, que nos é familiar. Essa mistura de uma lua cheia em meio a nuvens, uma paisagem noturna tropical e a ausência de figuras humanas mexe com a nossa imaginação e nos remete às lendas do nosso folclore. E dessa forma, Schiefelbein consegue trazer para essa paisagem uma atmosfera bastante característica da cultura da terra que o acolheu.

As coisas misteriosas, ao mesmo tempo que nos assombram, também nos fascinam, porque mexem com a nossa imaginação. A noite, para Clark (1961), relacionava-se com a imaginação, tendo sido cenário para diversas manifestações artísticas no início do século XVII, período que foi “profundamente excitado pela beleza da noite” (CLARK, 1961, p. 76). Uma atmosfera que foi marcante na literatura

por meio de clássicos como *Romeu e Julieta* e *Sonho de uma noite de verão*. Assim, o autor incluiu as vistas noturnas no conjunto que denominou de “paisagem fantástica”, que era “aquela que inventava temas, figuras, luzes” e considerava “mais o imaginário e as emoções do que a cópia fidedigna da natureza”. (PRADO, 2021, p. 10-11).

No século XVIII, a noite se tornou cenário das paisagens românticas, principalmente porque se relaciona de perto com o obscuro, o indeterminado, o misterioso, os sonhos e o inconsciente. A experiência romântica era a manifestação “do pessimismo profundo, da exaltação do elemento noturno, da experiência pessoal da ‘dor do mundo’, da nostalgia do passado, do misticismo, da incompatibilidade entre indivíduo e sociedade” (TRIGO, 2015, p. 9). O pintor Caspar David Friedrich, um dos expoentes do romantismo alemão, não poderia deixar de contribuir com as paisagens noturnas, tendo realizado algumas ao longo de sua carreira. Em “Mar do norte ao luar” (Figura 84), observamos de uma costa deserta um mar que reflete calmamente a luz do luar. A presença humana se faz pelo barco que não parece abandonado, apesar de vazio. Aqui o céu também está repleto de nuvens, que parecem difundir a luz através de seus corpos, representadas mais claras que o fundo azul, assim como na paisagem de Schiefelbein. Mas enquanto na vista paranaense as nuvens possuem formas onduladas e suaves, feitas por pinceladas mais calmas e demoradas, as alemãs são constituídas por pinceladas rápidas e inclinadas, que dão formas mais agressivas a elas e passam a impressão de que se movimentam rapidamente em direção ao horizonte. Um horizonte que não pode ser vislumbrado, pois está encoberto por rochedos. Dessa forma, as nuvens que tomam o céu se direcionam rapidamente para a infinitude de um horizonte que sabemos existir, porém não nos é revelado. Talvez essa seja uma metáfora sobre a brevidade da vida e os enigmas da existência. O mistério aqui está justamente nesses sentimentos, como explica Argan: “elevada e sublime melancolia, a solidão, a angústia existencial do homem diante de uma natureza mais misteriosa e simbólica do que adversa” (ARGAN, 1999, p. 169).



Figura 84 - Caspar David Friedrich (1774-1840). *Mar do norte ao luar*, 1823 - 1824. Óleo sobre tela, 22 x 30,5 cm. Galeria Nacional, Praga. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/>.

Quando estamos diante de uma paisagem noturna natural, essa vista nos assombra, pois a escuridão abriga não só aquilo que não podemos ver, como acaba representando aquilo que não conhecemos. Não é à toa que a noite é frequentemente associada a coisas misteriosas, seja na vida real, seja nas histórias de ficção. Mas o mistério é carregado de sentimentos diversos e por vezes opostos. Temos medo daquilo que não conhecemos ao mesmo tempo em que somos instigados pela curiosidade de saber. Ademais, o campo do desconhecido é palco para a imaginação, pois tudo pode ser naquilo que está oculto à nossa visão ou mente. Daí o encantamento causado pelo mistério.

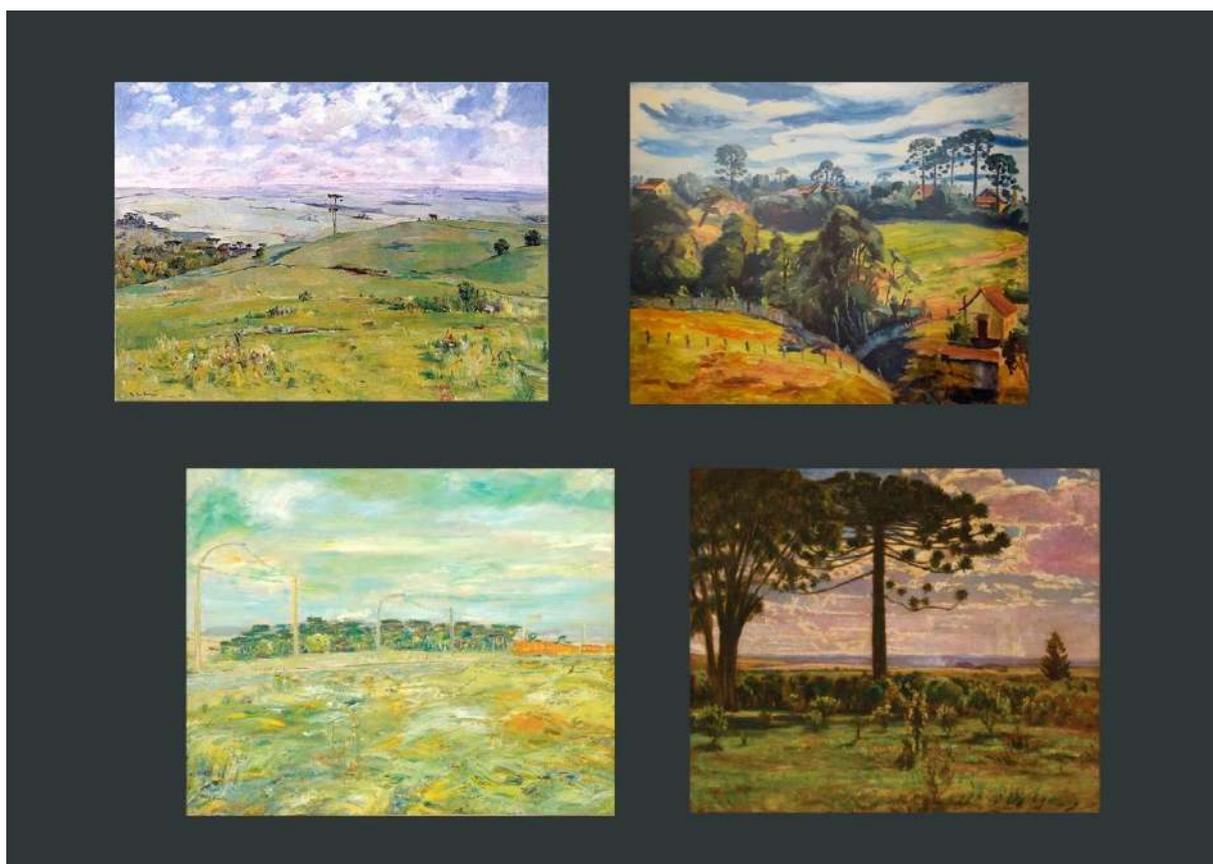
### 3.3. Infinitas nuvens

*Vai alta a nuvem que passa,  
branca, desfaz-se a passar,  
até que parece no ar  
sombra branca que esvoaça.*

*Assim no pensamento  
alta vai a intuição,  
mas desfaz-se em sonho vão  
ou em vago sentimento.*

*E se quero recordar  
o que foi nuvem ou sentido  
só vejo alma ou céu despido  
do que se desfez no ar.*

(Fernando Pessoa)



Arquivo 3 – Infinitas nuvens

Outro aspecto que também incita o mistério e, portanto, a imaginação, é o infinito, pois a ele está associado o desconhecido, o indeterminado, aquilo que não pode ser medido ou que não está ao alcance do domínio humano. Essa associação

esteve no centro de discussões no período de transição do pensamento medieval para o moderno, da Renascença, pois acreditava-se, até então, que o universo era finito e a sua possível infinitude, que estava sendo cogitada, era sinônimo de assumir e olhar para o desconhecido e indeterminado. Nesse contexto, as nuvens foram usadas para diferenciar o espaço infinito, celeste, do espaço finito, medido com a perspectiva linear, assim como para distinguir o espaço metafísico do espaço físico. Posteriormente, segundo Damisch (2002), o espaço celeste teria sido bastante associado ao infinito pelos artistas e paisagistas venezianos nos séculos XVII e XVIII, para “dar ao espaço a ‘qualidade’ de abertura indefinida”, pois nesse período já havia uma conformação acerca das limitações do uso da perspectiva linear para geometrizar o espaço e assim “a representação tornou-se capaz de acomodar a introdução das nuvens, como acessório pictórico, no quadro figurativo regulado pelo regime de perspectiva”. (DAMISCH, 2002, p. 184).

Já a infinitude das paisagens com largas extensões foi um tema que atraiu os artistas românticos, não apenas por inspirá-los e incitar sua imaginação, mas porque esse espaço amplo, sem fronteiras, também refletia o seu desejo por liberdade. Em todo caso, as paisagens amplas, nas quais se pode avistar o horizonte, estiveram presentes desde o surgimento da pintura de paisagem, ou como fundo ou como paisagens puras. Assim, neste subitem estão reunidas pinturas de paisagens mais extensas, que se abrem para o infinito, em que as nuvens se relacionam com o horizonte, contribuindo para a impressão de infinitude da cena.

Quando analisamos sob o ponto de vista visual, a presença das nuvens em uma paisagem ampla pode reforçar o caráter infinito do céu, pois se este estiver completamente azul, talvez passe a ideia de um espaço chapado, até bidimensional. As nuvens, com os seus reflexos de luz e cores, suas sombras, destacam-se do fundo e constituem objetos “palpáveis” perante o vazio. É como se essa infinitude só pudesse ser determinada pela existência de algo finito. Em termos pictóricos, além da sua presença em uma paisagem, dependendo de como estiverem apresentadas e posicionadas na composição, também podem contribuir para o caráter infinito do espaço celeste.

Sob o prisma da percepção, olhar para o céu é, muitas vezes, vislumbrar a infinitude. Ele é esse lugar para o qual não podemos definir começo nem fim. Mesmo quando as nuvens estão enquadradas pelos prédios ao olharmos para cima no centro da cidade, este será um momento de respiro, de contemplação, e talvez seja porque

sabemos que além delas há um universo sem fim. Um sentimento que se intensifica quando miramos uma paisagem ampla, de largas extensões, onde o céu se estende sobre nós e as nuvens parecem desaparecer no horizonte, levando com elas os nossos pensamentos para o infinito. E embora o infinito seja algo que não tenha extremidades, superfícies e limites, e que não possa ser concebido exceto como um conceito, “mesmo que a pintura não possa mostrar o infinito, ela pode sugeri-lo, alimentá-lo com um pressentimento, criar um desejo por ele” (DAMISCH, 2002, p. 179).

Para Michel Collot (n. 1952), o horizonte faz com que olhemos para o invisível, para aquilo que somente a imaginação pode ver: “No limite do visível e do invisível, o horizonte representa uma sorte de área transicional entre o objetivo e o subjetivo, o atual e o virtual, o real e o imaginário. A vista se prolonga no horizonte em devaneio [...]” (COLLOT, 2013, p. 105). Collot trata do tema do horizonte na paisagem a partir dos escritos de Charles Baudelaire sobre a pintura, em que este defende o Romantismo do ponto de vista de uma arte moderna. Para o poeta francês, os pintores românticos interpretavam a paisagem atravessando-a com a sua subjetividade e assim transferiam para a tela não aquilo que viam, mas um prolongamento do visível, onde a imaginação do artista aprofundava esse visível:

Fazer da pintura "uma escultura" é reduzir o visível ao tangível, ao apreensível, e fechá-lo em um contorno, enquanto a intervenção da imaginação cava nele um "mais além", que só se deixa "adivinhar". A "idealização", a "espiritualização" do objeto vai de par com sua abertura para o "infinito". (COLLOT, 2013, p. 102).

Para Baudelaire, a arte sob uma concepção moderna é “criar uma magia sugestiva, que contenha, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista” (BAUDELAIRE *apud* COLLOT, p. 103). A paisagem seria um bom exemplo dessa associação entre interior e exterior, uma vez que é constituída a partir de um ponto de vista do sujeito diante do mundo. Uma subjetividade que, para Baudelaire, é essencial na descoberta de uma paisagem, sendo que, na arte, ele acredita que um lugar natural só tem o valor que o artista impõe a ele:

Se tal conjunto de árvores, montanhas, águas e casas, que chamamos de paisagem, é belo, não é por si mesmo, mas por mim, por minha própria graça, pela ideia ou pelo sentimento que atribuo a ela. Isso basta para dizer, penso eu, que qualquer pintor de paisagens que não saiba traduzir um sentimento

por um conjunto de matéria vegetal ou mineral não é um artista.”  
(BAUDELAIRE *apud* COLLOT, p. 103).

E foi pela própria graça que Theodoro De Bona transformou a paisagem paranaense em vistas que carregam a sua subjetividade. A obra “Amplio horizonte” (Figura 85) foi realizada na fase após o seu retorno de Veneza, quando passou a trabalhar com mais liberdade formal, mas sem perder a objetividade visual. Temos uma paisagem de cores claras, pinceladas leves e luminosidade singular, aspectos que marcaram o gênero nessa fase do artista. Nesta obra, evidencia-se o trabalho para buscar o efeito de profundidade nas cores e no tamanho dos objetos. No primeiro plano, os campos são de amarelos muito luminosos, que vão perdendo a intensidade conforme se somam aos verdes no plano médio, onde avistamos de um lado uma vegetação e de outro alguns animais, já de tamanhos reduzidos. Bem no centro desse plano, destaca-se uma singela araucária, que nos orienta para o céu. Ali o nosso olhar flutua com as nuvens em direção ao horizonte. Esse flutuar acontece quando encontramos nuvens brancas avolumadas em um fundo azul no plano médio, sendo que ambos mudam conforme se direcionam para o fundo da composição. As nuvens diminuem de tamanho, sobrepondo-se, e ganham sombras rosadas, já o azul se faz violeta e fica cada vez mais claro a ponto de se tornar branco na faixa do horizonte. As cores do céu se refletem em tons pasteis nos campos mais longínquos, garantindo a perspectiva aérea na paisagem terrestre. Ambos espaços – céu e terra – caminham em direção à infinitude do horizonte, onde o olhar do observador se perde.

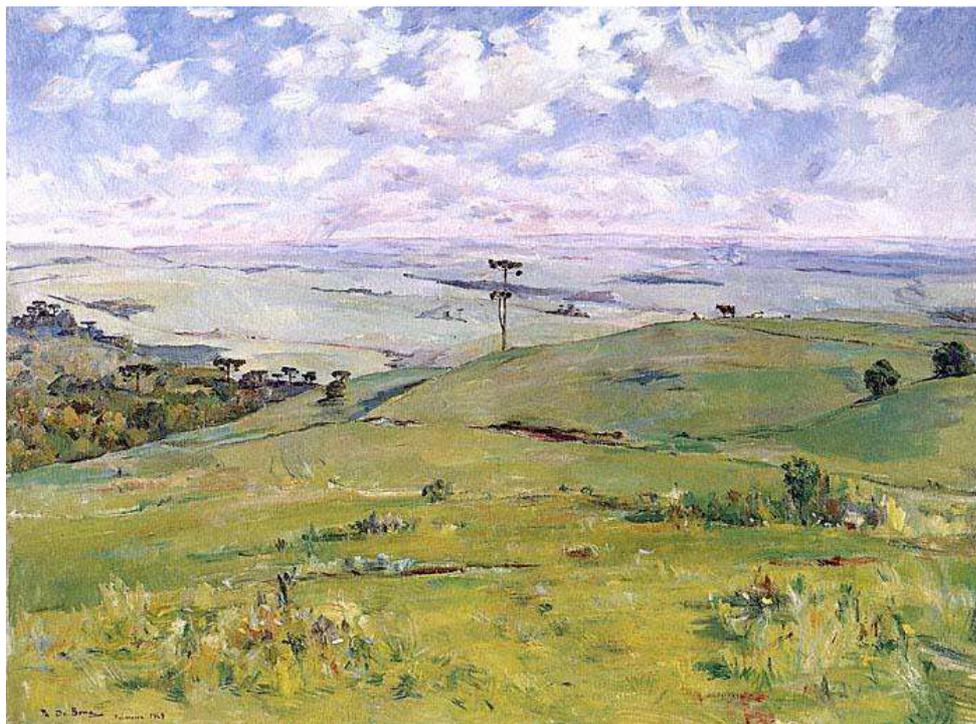


Figura 85 - Theodoro De Bona (1904-1990). *Ampla horizonte (Campos-Palmeira)*, 1969. Óleo sobre tela, 130 x 170 cm. Coleção Wilson Deconto. Fonte: SECC, 2001.

De Bona permitiu uma vazão de subjetivismo em suas pinturas de paisagens, mas sem excessos nesse sentido, especialmente quanto ao objetivismo visual. Collot já advertira que o valor dado à subjetividade pelos românticos não significava ir contra a objetividade dos artistas realistas. O papel da imaginação aqui não seria inventar outro mundo, criar ficções, mas recriar o que se vê: “a imaginação não se opõe mais à realidade, mas participa da recriação perpétua que a anima. [...] a imaginação reintroduz o virtual no real e descobre ‘o infinito no finito’” (COLLOT, 2013, p. 104). Ou seja, aquilo que se presencia ou se vê (virtual) é apresentado na pintura (real) de forma a proporcionar a sensação de infinitude, sendo que o infinito é esse lugar das possibilidades. Dessa forma, Collot aponta o horizonte como uma metáfora dessa abertura para o possível e para o infinito.

Um artista que também recriou muitas vezes a mesma paisagem foi John Constable, no período em que passava os verões e depois fixou residência em Hampstead, na Inglaterra. A obra “Hampstead Heath” (Figura 86) é uma das diversas pinturas que fez da região, em que preferia os locais de onde obtinha uma vista panorâmica, podendo observar e pintar em diferentes direções. A paisagem celeste dessa pintura evidencia a habilidade que Constable desenvolveu para pintar as nuvens, fruto da admiração e dos constantes estudos que realizava desse tema.

Notamos o cuidado que teve em compor o céu com diferentes tipos de formações de nuvens, que estão dispostas em diferentes alturas. Trabalha também a luz e a sombra, que proporcionam diferentes volumes para elas, sendo que o claro-escuro pode ser observado em toda a obra, unificando a paisagem e conferindo uma certa emotividade à cena. Aqui também temos a impressão de que as nuvens flutuam em direção ao infinito, pois as formações volumosas estão diminuindo conforme se aproximam do horizonte e as formações que estão acima delas também, especialmente na parte superior direita, que possuem uma forma inclinada na mesma direção. A sensação de infinitude é reforçada pelo azul do céu, que vai se tornando mais claro conforme se aproxima do horizonte, atingindo um amarelo quase branco, fazendo tudo que chega até ali quase desaparecer.



Figura 86 - John Constable (1776-1837). *Hampstead Heath*, 1820-1830. Óleo sobre tela, 53,3 x 77,6 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/>.

E para onde vão as coisas que desaparecem no horizonte? Nessas paisagens, essa é uma tarefa que fica a cargo da imaginação. Assim como a perspectiva cria uma profundidade ilusória, com linhas que se direcionam para pontos localizados no infinito, o horizonte não fecha o espaço pictural, ao contrário, eles “desdobram-no como a uma face escondida, inesgotavelmente oferecida ao trabalho da imaginação”

(COLLOT, 2013, p. 106). Na paisagem de Miguel Bakun, intitulada “A construção da via férrea do trem elétrico em Curitiba” (Figura 87), as nuvens parecem caminhar juntas para um lugar além do aglomerado de árvores, pois estão pintadas em massas compridas horizontais, brancas, azuis e amarelas, que diminuem o comprimento, afunilando-se, conforme desaparecem atrás da vegetação. O trem aparece na distância e se prepara para atravessar a cena sobre a via que vem se aproximando do observador. Nessa paisagem, o horizonte se esconde, mas ainda assim as nuvens e a linha férrea nos causam a impressão de infinitude, ainda assim a amplitude incita a nossa imaginação: para onde caminham essas nuvens? O que há por trás daquelas árvores? De onde esse trem partiu?

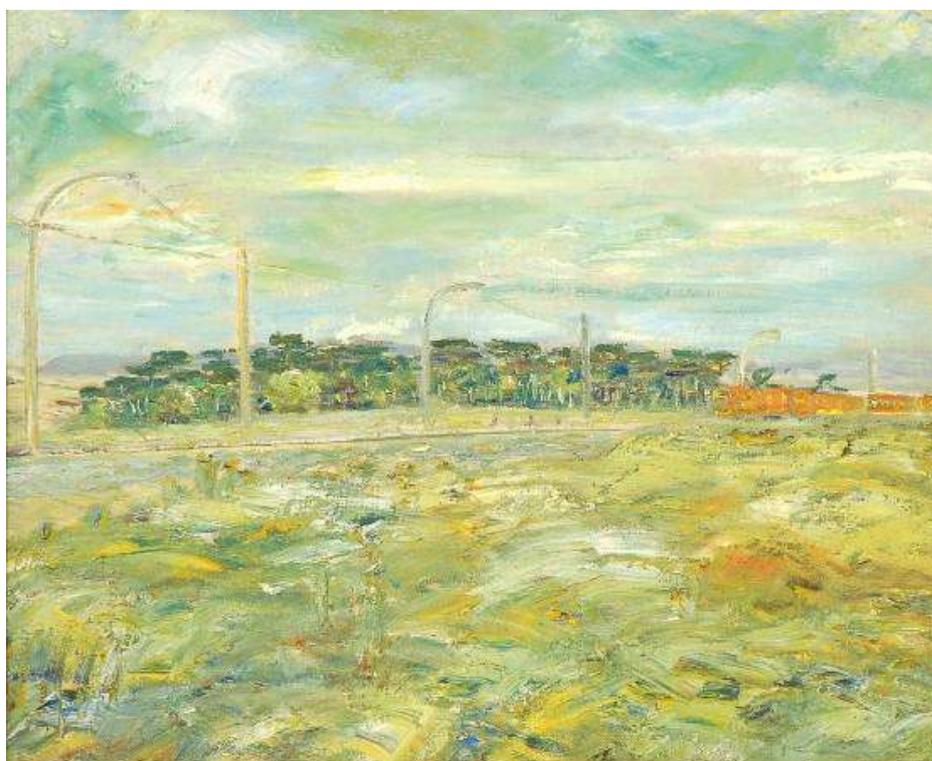


Figura 87 - Miguel Bakun (1909-1963). *A construção da via férrea do trem elétrico em Curitiba*, s.d.. Óleo sobre tela, 45 x 55,5 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: <http://www.memoria.pr.gov.br/>.

Um caminho que leva nosso olhar para a distância em uma pintura de paisagem, seja ele estrada, como em Constable, ou via férrea, como em Bakun, também aparece nessa obra de Ruisdael, chamada “Campos de trigo” (Figura 88). Nela uma estrada divide os campos ao meio e se encaminha para um lugar além da colina ao lado esquerdo da composição. Para onde ela nos leva? Assim como a estrada desaparece ao olhar, indagamos também para onde estão indo as massas

imensas de nuvens, que parecem flutuar para além das árvores das colinas, desta vez ao lado direito, em um céu infinito. Um céu bastante característico de Ruisdael, que costumava valorizar esse espaço em suas paisagens, conferindo a ele uma grande superfície na composição. Neste caso, são quase dois terços da tela reservados para o céu e as nuvens, o que acaba intensificando também a noção de amplitude desse espaço na paisagem.



Figura 88 - Jacob Van Ruisdael (1628-1682). *Campos de trigo*, c. 1670. Óleo sobre tela, 100 x 130,2 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org/>.

De um espaço dedicado a elas, passamos as nuvens para o fundo da composição. Em “Pinheiro araucária” (Figura 89), de Alfredo Andersen, temos uma araucária pintada de tons bastante escuros, que não chegam a constituir uma silhueta, mas deixam a figura em forte contraste com um fundo repleto de nuvens de tons rosa e contornos brancos bastante luminosos. O destaque é da árvore, que inclusive confere o título para a obra, mas a cor e a luminosidade das nuvens, que caminham para o infinito do horizonte, fazem com que elas compitam pela atenção. A araucária se apresenta robusta em um plano mais próximo, entretanto, o nosso olhar parece ser puxado pelas nuvens para o horizonte longínquo. O mesmo acontece na obra de Claude, intitulada “Paisagem pastoral” (Figura 90), em que o céu, a princípio, não é o

principal motivo, mas se destaca no fundo da composição. Aqui temos uma estrutura bastante comum aos trabalhos de Claude, em que a vista do observador é conduzida do primeiro plano para os planos mais distantes de duas maneiras. A primeira é pela indicação que um dos pastores faz para a ponte que está do outro lado da cena, para onde também caminha o gado, e que após atravessar o rio nos leva a um castelo localizado no plano mais distante. A outra forma de conduzir nosso olhar é pela luz. Temos em um dos lados da tela um grupo de árvores de tons escuros, que estendem as suas sobras pelo primeiro plano, constituindo um contraste intenso em relação aos planos mais distantes. Estes estão iluminados pela luz crepuscular, que destaca especialmente as nuvens de um céu que ocupa todo o fundo da composição. O olhar é conduzido para essa distância, onde encontra montanhas no horizonte e nuvens iluminadas pelo pôr-do-sol.



Figura 89 – Alfredo Andersen (1860-1935). *Pinheiro araucária*, 1921. Óleo sobre tela, 63 x 65,5 cm. Não informado. Fonte: <https://www.amigosdealfredoandersen.com.br/>.



Figura 90 - Claude Lorrain (1600-1682). *Paisagem pastoral*, 1648. Óleo sobre cobre, 39,4 x 53,3 cm. Galeria de arte da Universidade de Yale, Connecticut. Fonte: <https://artgallery.yale.edu/>.

Esses horizontes foram idealizados pelos seus autores, seja pela luz, no caso de Andersen, seja pelo tema, em Claude. Artistas que entendiam que a representação de uma paisagem passava pela subjetividade do pintor. Uma relação entre interior e exterior que notamos estar refletida nas obras dos artistas paranaenses vistas até agora neste subitem, mas que em Ida Hannemman se acentua. Na obra “Rua Albano Reis, Bom Retiro” (Figura 91), a artista transformou os arredores de onde morava, em Curitiba, em uma paisagem cheia de cores luminosas e formas mais sintetizadas. Embora gostasse de experimentar com esses elementos, as suas paisagens continuaram figurativas. Já as suas nuvens, essas possuem um formato que nem sempre condiz com a sua aparência real e geralmente são bastante expressivas, como nesta obra, em que parecem deslizar pelo céu em largas pinceladas, refletindo bem a descrição da própria artista sobre suas paisagens:

No meu ateliê, através da janela. Os pinheiros retos, escuros, fortes como a terra. No céu, as nuvens escorregando, correm com a pressa do tempo. Se não existir o tempo, existe a vida. Tudo já existe. O universo é pleno. O Eu vai se formando através das sintonias recíprocas. Estamos. Somos. (HANNEMAN *apud* BINI e CAMPOS, 2015, p. 16).

O céu de Hannemann é a recriação da paisagem pelo seu olhar, que o caráter infinito do horizonte permite, uma vez que “parece abrir a perspectiva de um ver que dá a dizer, uma vez que faz sonhar. Esse prolongamento do visível em direção a um invisível acessível apenas ao olhar da imaginação [...]” (COLLOT, 2013, p. 100).



Figura 91 – Ida Hannemann de Campos (1922-2019). *Rua Albano Reis, Bom Retiro*, s.d.. Óleo sobre tela, 100 x 130,2 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org/>.

Se a pintura de Hannemann reflete a sua relação com a paisagem, a obra de El Greco, “Vista de Toledo” Figura 92, reflete a intenção do artista em provocar emoção no espectador. A gestualidade nas nuvens dos dois trabalhos é similar, no sentido de maior liberdade formal, no entanto, enquanto na primeira a pintora recria a paisagem conforme a vê ou sente, na segunda El Greco tenta transmitir a essência da paisagem em sua pintura. De qualquer maneira, trata-se de uma interpretação sua e a escolha do céu para trabalhar os aspectos que iriam conferir maior dramaticidade à cena reforça o entendimento desse como um espaço de possibilidades e o horizonte como um lugar de infinitudes.

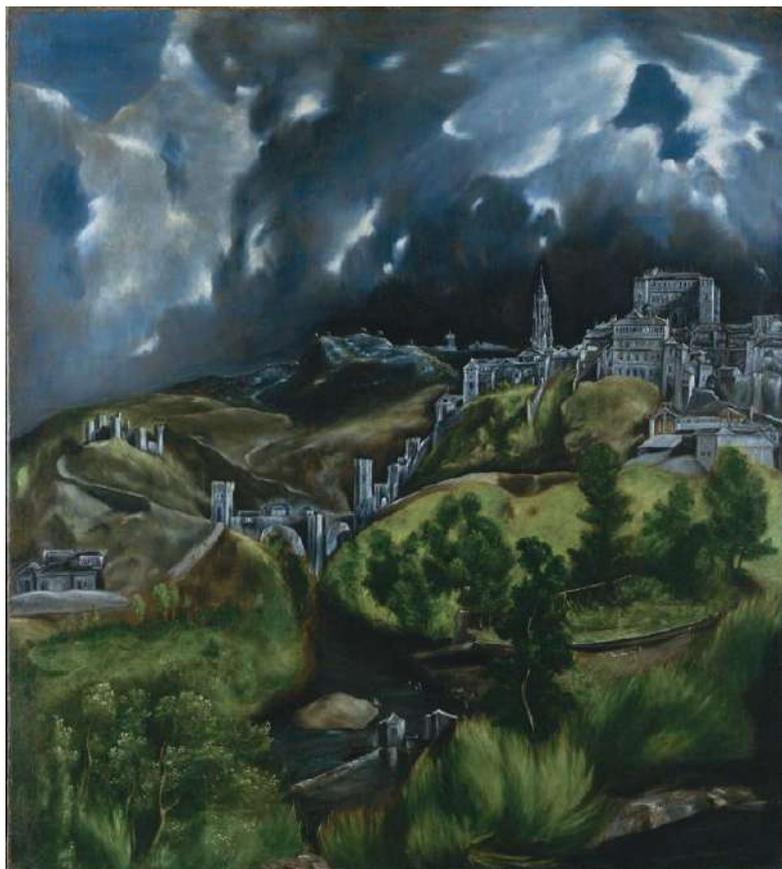
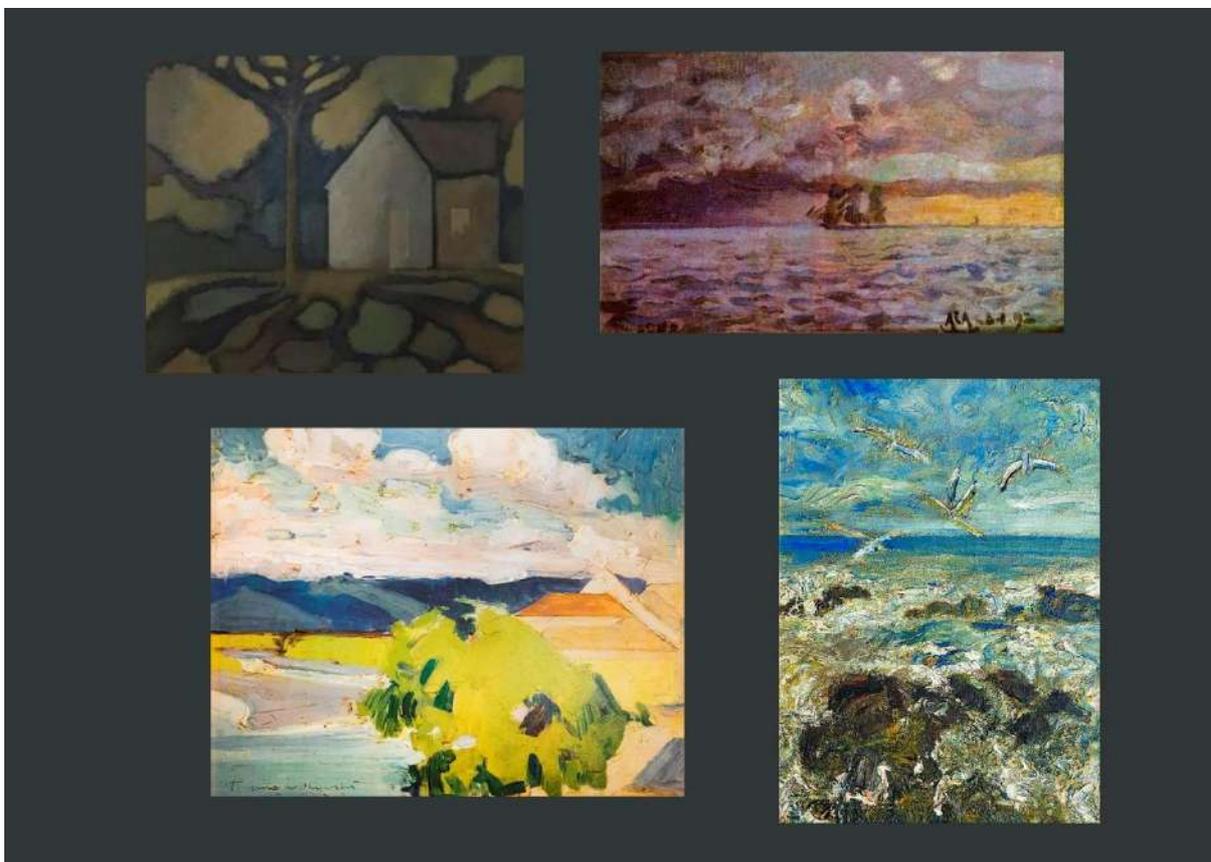


Figura 92 - El Greco (1541–1614). *Vista de Toledo*, c. 1598-1599. Óleo sobre tela, 121,2 x 108,5 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Fonte: <https://pt.wikipedia.org>.

### 3.4. Forma das nuvens

*Divide-se em seu curso, ondeia, multiforme.  
E ganha forma já! O olhar não me engana!  
Majestosa, deitada em coxins de sol,  
gigantesca e divina forma de mulher.  
Vejo-a! Parece-se com Juno, Leda, Helena,  
oferecendo-se, nobre e bela, ao meu olhar.  
Ah, já se afasta! Informe, vasta, acastelada,  
repousa a leste, como um glaciár ao longe,  
refletindo a grandeza de dias fugazes.*

(Johann W. von Goethe, *Fausto II*)



Arquivo 4 – Formas das nuvens

Neste tópico iremos abordar um conjunto de pinturas de paisagens paranaenses em que a forma é o foco do estudo. São obras em que as nuvens estão representadas de maneira que contribuem para a organização do todo. Por meio do trabalho com as cores, linhas, texturas ou valores tonais, elas acabam exercendo um papel fundamental para a harmonia, o equilíbrio ou movimento das composições. Algumas dessas pinturas foram realizadas em um momento em que a arte no Paraná

começava a se libertar de padrões formais há tempo estabelecidos, outras quando o modernismo já havia se consolidado por aqui, mas também há o caso de obra realizada por artista considerado clássico em momento de experimentação.

Inicialmente, lembramos que a pintura de paisagem no estado refletiu as fases pelas quais a arte paranaense passou, desde o final do século XIX até a década de 1960. Desde os registros dos estrangeiros e viajantes, que constituem verdadeiros documentos imagéticos de época, até aquelas paisagens que não tinham correspondência alguma com a natural, dos artistas abstratos. Estes, nos anos 60, libertaram-se totalmente de um compromisso em relação à forma nas artes visuais que valorizava os trabalhos dotados de uma correspondência com a aparência real das coisas. A pintura de paisagem e suas nuvens também se transformou e novos meios de representá-las foram experimentados, especialmente em relação aos elementos fundamentais de arte e as concepções de espaço.

No entanto, vimos também que regras formais rígidas, como aquelas ensinadas pelas academias de artes europeias do século XIX, já haviam sido contestadas em parte pelo próprio Alfredo Andersen. Mesmo assim, foi considerado por alguns historiadores o responsável por consolidar esse padrão chamado de “objetivismo visual”, predominante na pintura paranaense de 1909 a 1930, pois não se despreendeu de muitas técnicas e também do jeito de ensinar da academia. Antes mesmo de radicar-se no Brasil, Andersen já estava desgostoso com o academicismo e aqui teve mais liberdade para desenvolver a sua produção, especialmente na pintura de paisagem, mesmo assim ainda carregava certo formalismo, como coloca Adalice Araújo:

Na paisagem conseguiu uma liberdade maior. Se confrontarmos as telas pintadas na Noruega com algumas paisagens paranaenses, veremos o quanto evoluiu em contato com a luz e cores - percepção em captar as impressões atmosféricas tão fugidias de nossa natureza; chegando mesmo por vezes a transubstanciar-se num autêntico impressionista. (ARAÚJO, 1974, p. 87).

A obra “Marinha” (Figura 93) foi realizada por Andersen no período de transição para o Brasil e contém aspectos que demonstram essa estafa em relação à academia, porque percebemos nitidamente uma maior liberdade na sua forma. A começar pela embarcação quase no centro da imagem, constituída por algumas poucas e curtas pinceladas escuras, sem nitidez, apenas sugestionando um barco. Mesmo que esse

objeto esteja em um plano médio, se comparado com as ondas do mar que estão no primeiro, estas também não apresentam nitidez, ou seja, não se trata de aplicar uma perspectiva de apagamento. A noção de profundidade que temos nessa obra vem do tamanho dos barcos, pois bem ao fundo ao lado direito notamos sobre a linha do horizonte uma pequena pincelada escura, que sugere ser uma outra embarcação. Essa liberdade em relação a certas regras, inclusive de perspectivas, permitiu que Andersen representasse as nuvens como elas são percebidas em um momento como o retratado, em que o clima está mudando, o mar começando a se agitar e as nuvens já estão se movimentando rapidamente. Dessa forma, as pinceladas de quase todo o quadro são visíveis, soltas e disformes - ora curtas, ora prolongadas, ora largas, ora delicadas - e compõem o céu e o mar, onde nuvens e ondas se parecem e tomam conta da cena, em que “a linha do horizonte é o ponto de identificação do que é água e do que é céu, pois a composição possui no geral uma tonalidade acinzentada, com leves toques de violeta e amarelo” (LOURENÇO, 2017, p. 133). As nuvens, por meio dessa semelhança com as águas - pela textura das pinceladas, pelas cores e por ocuparem metades opostas e proporcionais na composição -, contribuem decisivamente para um equilíbrio e uma harmonia na composição.



Figura 93 – Alfredo Andersen (1860-1935). *Marinha*, 1892. Óleo sobre tela, 20x32 cm. Localização não informa. Fonte: Clediane. Arcádia Obstinada: a Paisagem nas Artes Visuais do Paraná.

Há pinturas de quando Andersen já estava estabelecido no Paraná em que demonstra experimentar a luminosidade da nova atmosfera paisagística, bem

diferente da escandinava, com representações da mesma paisagem em diferentes momentos do dia, tal como faziam os impressionistas. Em “Marinha”, Andersen se assemelha a esses pintores justamente na forma, com as pinceladas soltas e aparentes e o uso da cor, que passam a impressão de movimento e luminosidade efêmera. A obra parece ter sido feita às pressas, como se quisesse captar aquele momento. Essa é a ideia que temos ao contemplar “Pôr-do-sol” (Figura 94), de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), que presumimos ter produzido esta tela em pouco tempo de fato, uma vez que era um verdadeiro impressionista. E assim sendo, provavelmente realizou esta paisagem com a intenção principal de representar a atmosfera luminosa daquele momento, como a luz se comportava nessa cena, refletida nas nuvens e nas águas do mar em movimento. Não há padrão em suas pinceladas, apenas que todas parecem rápidas, mesmo aquelas alongadas, na parte superior da tela. Não há contornos, nem mesmo a linha que em Andersen separava o céu do mar. Onde supomos ser essa divisão, vemos faixas horizontais azuis e laranjas que se misturam para cima e para baixo. Dessa forma, por mais que a parte mais abaixo da tela seja preenchida com pinceladas mais curtas, não sabemos se o pequeno objeto central, que parece ser um barco, está flutuando em um mar de águas ou de nuvens. A pintura beira o abstrato, não fosse a sugestão do pequeno barco e algumas pinceladas ordenadas no que seria o primeiro plano, que se enfileiram em direção a um mesmo ponto fora da composição.

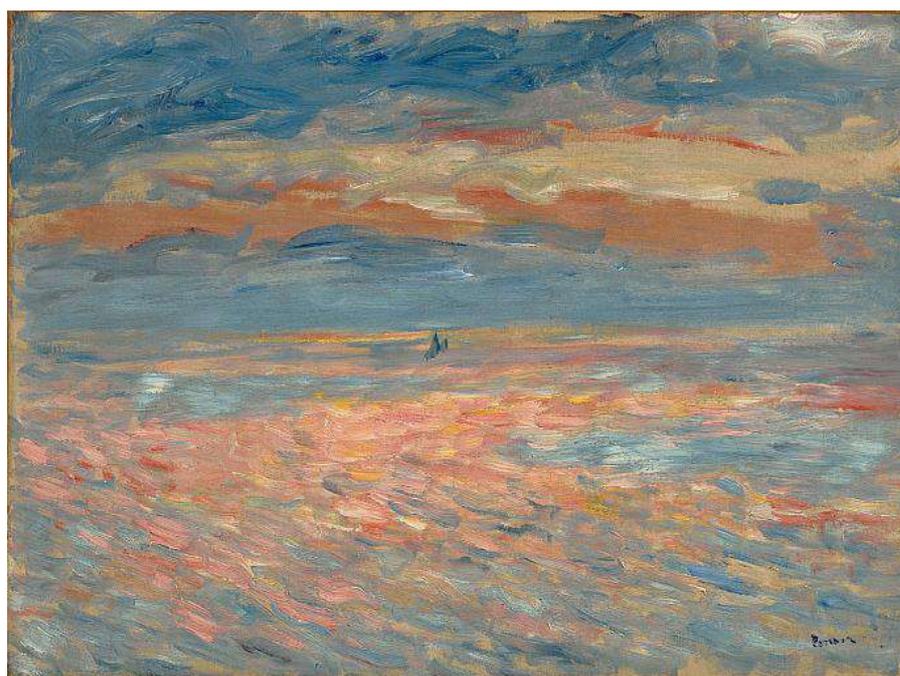


Figura 94 – Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). *Pôr-do-sol*, 1879 ou 1881. Óleo sobre tela, 45,7 x 61 cm. The Clark Art Institute, Williamstown. Fonte: <https://www.clarkart.edu/>

Existe uma hipótese, colocada por Corrêa (2014), de que Andersen teria realizado alguns trabalhos mais soltos novamente após ter tido contato, em 1926, com Bruno Lechowski O pintor polonês que polemizou não apenas por ter exposto seus trabalhos em uma tenda montada na Praça Zacarias, mas também pela forma de seus quadros. As cores de “Paisagem verde” (Figura 95), por exemplo, chegavam a ser chocantes, de tão diferentes que eram da paleta de Andersen, que predominava na pintura paranaense. São verdes, azuis e amarelos intensos e luminosos, que combinados compõem uma inusitada interpretação da paisagem paranaense. Essa combinação de cores, muito luminosas, proporciona uma radiância, que é própria do quadro e não da paisagem. O artista passou quase dois anos no Paraná, viajando pelos arredores de Curitiba, visitando núcleos coloniais e o litoral, produzindo paisagens em que experimentava novas formas, combinações de cores, técnicas e materiais. Nesta obra, Lechowski deixa as pinceladas aparentes, trabalhando uma camada espessa de tinta, que forma uma textura em toda a tela. No céu, as nuvens estão em branco, com sombras em tons de rosa e violeta, constituídas por pinceladas que começam horizontais e alinhadas logo acima das montanhas e ficam cada vez mais desordenadas conforme subimos o olhar, dando-nos a impressão de movimento e de formas que são imprecisas. Percebemos que as superfícies que compõem a parte terrestre da paisagem – montanhas, campo, as edificações e a própria árvore – estão preenchidas com pinceladas mais harmoniosas, ora pelo mesmo tamanho, ora pela mesma direção. Já o espaço celeste está mais desordenado, com pinceladas em diversas direções e ora retas, ora onduladas. Essa dualidade faz com que o céu pareça realmente um lugar de movimento e as nuvens formas efêmeras, em contraposição à certa estabilidade que existe abaixo deles.

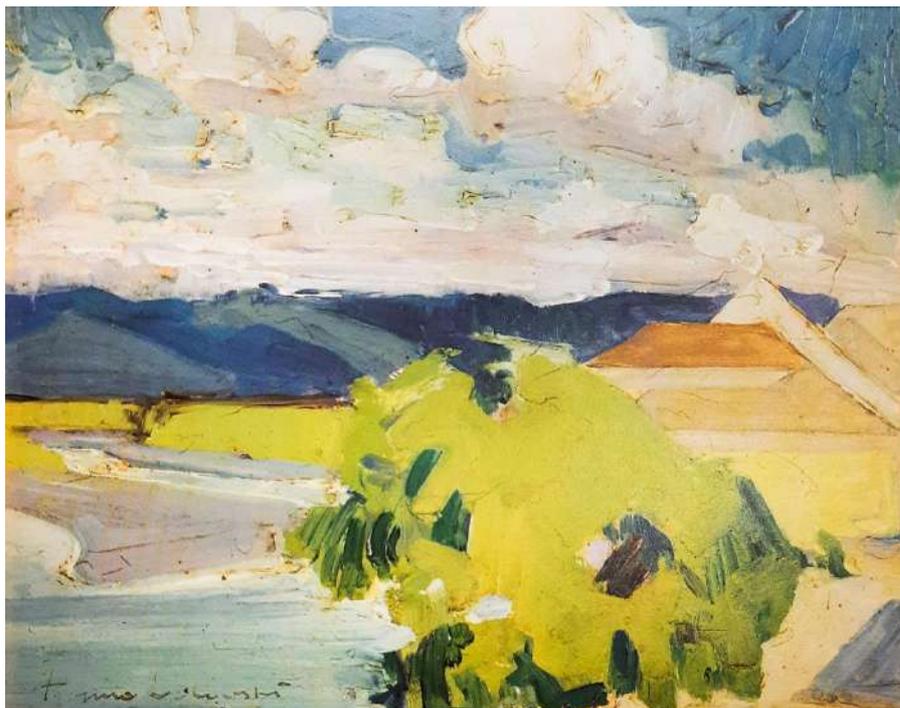


Figura 95 – Bruno Bronislaw Lechowski (1887-1941). *Paisagem em verde*, 1927. Óleo sobre papel colado sobre aglomerado, 22,3 x 27,5 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: <http://www.memoria.pr.gov.br/>

A interpretação mais livre da paisagem, combinada com a experimentação plástica, especialmente com o estudo das cores, mas não fugindo do objetivismo visual, relaciona Lechowski com o *fauve* Henri Matisse (1869-1954). A pesquisa do artista francês com as cores “é também uma pesquisa plástica, sobre as possibilidades construtivas ou portadoras da cor” (ARGAN, 1992, p. 229). Em “Bosque das margens do Garonne” (Figura 96), Matisse vai construindo a imagem conforme aplica os blocos de cores, sendo estas, como é característico dos *fauves*, puras e luminosas. Para ele, a tela em branco é um “terreno onde construir”, nas palavras de Julian Bell (n. 1952), que complementa:

[...] esse homem do norte viajara para o sul da França em busca de sua luz solar brilhante, e ali descobrira o poder dos extremos de cor conflitantes - verdes cromados e laranjas, violetas e limões - para provocar oscilações no olho, bombeando todo um excesso de radiância. Uma pintura podia criar luz em vez de capturá-la, podia pulsar como um corpo vivo. (BELL, 2008, p. 370).

A agressividade dos artistas do fauvismo estava justamente no uso e combinação das cores, mas também por vezes nas pinceladas. Estas, em “Paisagem verde”, são nítidas e se destacam, sendo que no céu da paisagem são ainda bastante desconexas – as de coloração azul-claro tentam preencher o espaço celeste movimentando-se em diferentes direções. Depois parece que o pintor veio com um

rosa pintando parte do céu sobre esse azul, misturando as duas cores e formando uma espécie de luz crepuscular. Mas curiosa é a despreocupação de Matisse em preencher totalmente essa superfície, deixando a tela aparente em muitos espaços, que nos dão a impressão desse céu estar repleto de nuvens brancas entre os azuis; isso porque dois desses espaços configuram duas nuvens um tanto elípticas entre o rosa e o violeta. Dessa forma, o artista não só assume a tela, como a utiliza para compor elementos da e na composição. Essa configuração também proporciona um respiro nessa paisagem, que está quase toda preenchida abaixo do céu com blocos de cores puras e intensas. Um respiro que é formado pelas nuvens. Assim, enquanto em Lechowski as nuvens integram a forma da pintura pelo preenchimento, aqui elas exercem essa função passivamente.

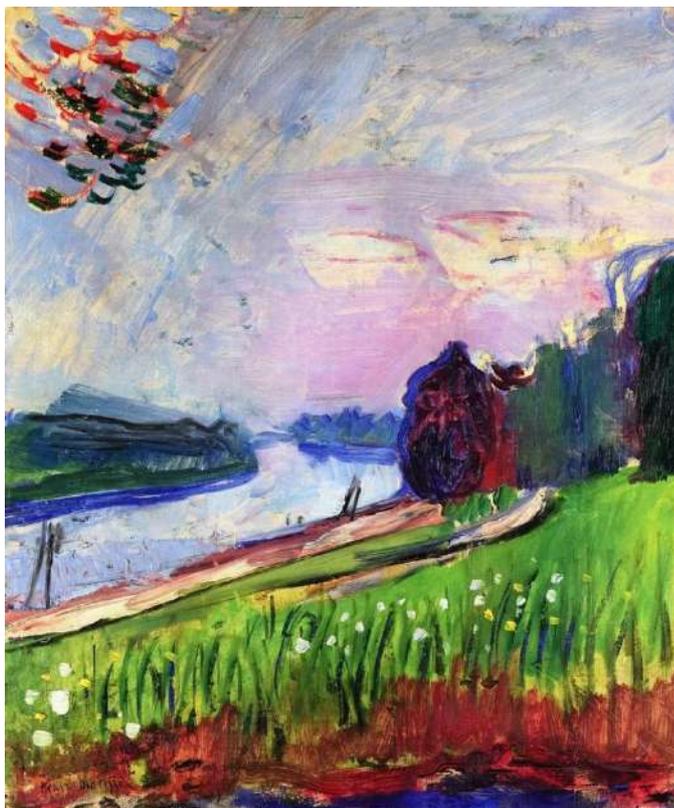


Figura 96 – Henri Matisse (1869-1954). *Bosque das margens do Garonne*, 1900. Óleo sobre tela, 46 x 38 cm. Coleção particular. Fonte: <https://www.wikiart.org/>

Talvez Lechowski também tenha encontrado na luz das terras tropicais a inspiração para experimentar em suas paisagens com cores tão luminosas, como as de “Paisagem verde”, realizada em 1927, dois anos depois de sua chegada ao Brasil. Talvez também ele tenha tido contato com as obras do artista francês e outros *fauves* quando estudou, em 1909, na Escola de Belas Artes de Kiev, ou quando terminava

seus estudos em São Petersburgo, já que Matisse já era conhecido internacionalmente em 1911, quando pintou “O estudo vermelho”, que para Bell (2008) foi uma de suas obras mais ousadas e agressivas. De qualquer forma, a relação que se faz entre as duas imagens, realizadas com intervalo de 27 anos, é uma de tantas outras possibilidades que elas nos permitem, se olharmos para a imagem como Didi-Huberman a coloca, ou seja, como “altamente sobredeterminada: ela abre várias frentes, poderíamos dizer, ao mesmo tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 24).

Se em Lechowski e em Matisse a cor é o elemento que mais chama a atenção na forma, em Miguel Bakun temos uma textura que se destaca. Os trabalhos desse artista são conhecidos pelas espessas camadas de tinta, que acompanham as pinceladas nervosas. Nem acadêmico, nem moderno, Bakun não se encaixava entre os seus pares e sua obra é considerada um dos germes do modernismo paranaense. Na forma, especialmente em relação à textura, nenhum outro de sua época fez o mesmo - exceto Lechowski, que por aqui passou apenas dois anos. Em uma de suas marinhas (Figura 97), temos uma paisagem dividida entre céu e uma costa marítima. As águas parecem caminhar na direção do observador e quase transbordar do quadro em sua base. Essa sensação não é causada apenas pelas pedras, que estão em perspectiva, mas também pelo empastamento, especialmente da tinta branca, com que Bakun compôs a espuma das águas quando elas perpassam ou se quebram nas pedras. Esse efeito é ainda mais acentuado pela propriedade da cor branca, que parece se sobressair em contraste com as cores mais escuras. No céu, podemos notar que uma primeira camada de tinta azul royal foi trabalhada - e talvez essa base esteja por toda a pintura, se notarmos ela também na superfície do mar -, para depois o artista aplicar espessas camadas de tinta branca - algumas amarelas - em pinceladas irregulares, formando nuvens, que se misturam e por vezes se confundem com as gaivotas. Uma delas corta a larga linha azul que marca o horizonte, conectando céu e mar e parecendo que ela própria era uma onda ainda a pouco. A textura da tinta branca das nuvens – e das gaivotas – combina harmonicamente com aquela aplicada no mar, proporcionando uma unidade na composição.

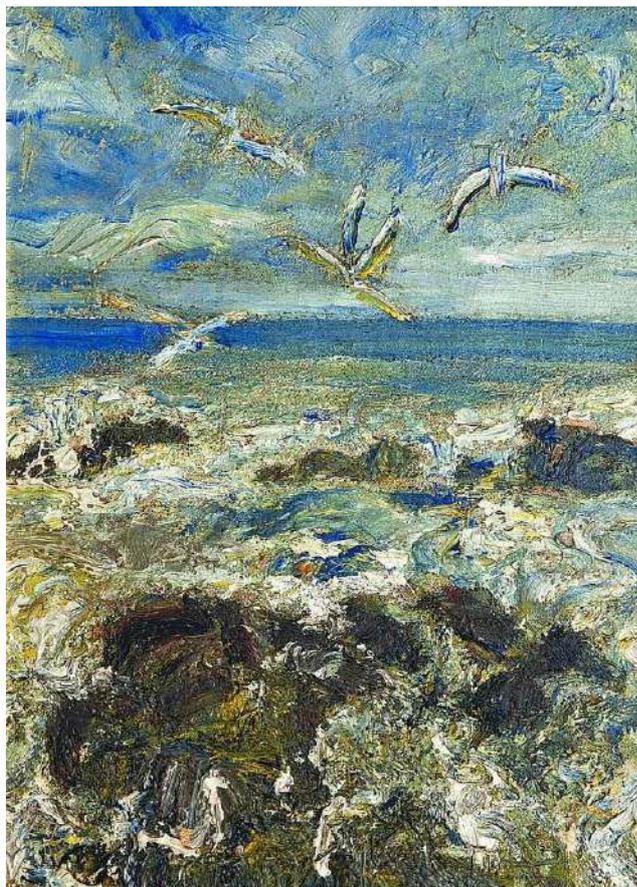


Figura 97 - Miguel Bakun (1909-1963). *Marinha*, década de 40. Óleo sobre tela, 36 x 27 cm. Coleção particular, Curitiba. Fonte: <https://www.simoedeassis.com/artistas/miguel-bakun>.

Samuel Peploe (1871-1935), pintor escocês, que fez parte do grupo dos Coloristas Escoceses, também teve a sua obra caracterizada pelas pinceladas aparentes e pelo empastamento. A obra “Pedras na Barra” (Figura 98), assemelha-se à de Bakun pela forma, em que o artista trabalha a textura com as pinceladas carregadas de tinta. Aqui também há uma divisão entre céu e mar, em que ambos se equilibram, mas desta vez pela variação. O mar toma quase toda a tela e está composto em sua grande parte por pinceladas curtas e desiguais, formando ondas que se agitam quando se quebram nas pedras. Um movimento que é causado também pela grossa camada de tinta branca nas pinceladas que parecem saltar da tela. A impressão que temos é de estar em contato com a energia dessas águas. O mar na distância está calmo, assim como o céu. Ambos se tocam por longas linhas horizontais, azuis e verdes. A partir daí não há mais pinceladas disformes, mas algo mais contínuo e uniforme. A sutil mistura de diferentes tons de azul claro e branco no céu sugerem algumas nuvens, que acompanham as calmas pinceladas. Essa

horizontalidade no terço superior do quadro acaba sendo um respiro para a imagem, que é quase toda composta por pinceladas frenéticas.



Figura 98 - Samuel John Peploe (1871–1935). *Pedras na Barra*, 1903. Óleo sobre tábuas, 16,4 x 24 cm. Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow. Fonte: <https://www.nationalgalleries.org/>

A maneira mais livre de interpretar a paisagem na pintura paranaense ganhou novos ares com Bakun, na década de 40, especialmente em relação à forma. Mas essa mudança ficou mais evidente nos anos 60, quando o modernismo se instalou no Paraná e diferentes manifestações desse gênero surgiram. As paisagens de Álvaro Borges, por exemplo, que passou a experimentar novas técnicas e tendências, foi envolvida pelo caráter metafísico e simbólico que a sua obra havia adquirido naqueles novos tempos (ARAÚJO, 1974). Em “A paisagem” (Figura 99), podemos sentir uma atmosfera onírica, na qual as formas ondulares das nuvens e da vegetação nos envolvem, assim como circundam a casa e a árvore - provavelmente uma araucária. Borges reforça essa sensação preenchendo as superfícies com uma textura enevoada de cores crepusculares, assim como deixa seus contornos um pouco embaçados. Um fundo escuro, que nos faz pensar ser noite, conecta em um mesmo plano essas formas, que flutuam preenchendo os espaços da paisagem aos quais foram dedicadas: as nuvens no céu e a vegetação no solo. Esses dois lugares se equilibram em oposição, pois nota-se no terço inferior a mesma dinâmica que se vê no terço superior da tela. As nuvens são constituídas desses aspectos plásticos

unificadores - mesmo fundo, textura e dinâmica -, sendo que a sua ausência causaria uma desarmonia na composição.

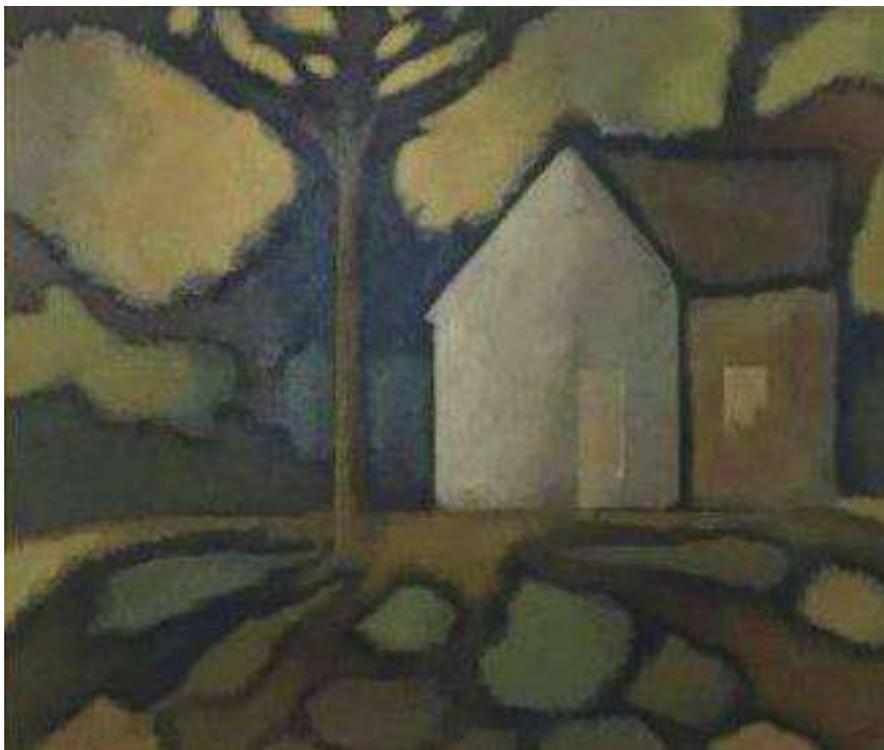


Figura 99 – Álvaro Borges (1928-1994). *A paisagem*, s.d.. Óleo sobre madeira, 60 x 66 cm. Galeria Solar do Rosário, Curitiba. Fonte: <https://solaratoriosario.com.br/>

Borges não era considerado um pintor simbolista, mas alguns aspectos nesse sentido podem ser notados em seus trabalhos. Na paisagem aqui analisada, por exemplo, percebemos o caráter simbólico que a linha assume, quando constitui as formas onduladas das nuvens e da vegetação, ao mesmo tempo que mantém o aspecto figurativo da obra, proporcionando essa atmosfera onírica. A mesma sensação é despertada quando contemplamos a obra “Crepúsculo” (Figura 100), do artista simbolista francês, Charles Guilloux (1866 - 1946). Neste caso, o desenho incomum e fluido dos objetos e as cores pastéis contribuem para o ar um tanto mágico da paisagem. As nuvens, de perfil bem definido e tons cinzas mais escuros, esparramam-se pelo céu claro, que toma quase toda a tela. Esse forte contraste faz com que um jogo de silhuetas se forme nesse espaço, a ponto de duvidarmos se as nuvens são as formas claras ou as escuras. Mas a integração da composição acontece quando ao longo da base inferior o artista pinta a silhueta de uma vegetação, que junto com o seu reflexo nas águas se soma à dinâmica das nuvens, proporcionando equilíbrio e movimento à obra.



Figura 100 - Charles Guilloux (1866 - 1946). *Crepúsculo*, 1892. Óleo sobre tela, 32 x 46 cm. Musée d'Orsay, Paris. Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/>.

Diante dessas duas obras, sentimos que estamos naquela hora mágica do crepúsculo, em que a noite vem se instalando e trazendo com ela os seus mistérios, inspirações e sonhos, ou até mesmo a sensação de já estarmos neles. A pintura se tornando fonte de uma sensação visual que pode acessar processos mentais no observador, como coloca Argan, sobre o Simbolismo na arte:

Como cada coisa, natural ou artificial, pode assumir um significado simbólico para nós, não existem mais limites para a morfologia e a simbologia da arte. [...] atribui-se a essas formas, não mais explicáveis em termos de "analogia" com as formas naturais, o valor de signos de uma existência transcendental ou profunda, cuja infinitude escapa à apreensão dos sentidos e à reflexão do intelecto, mas que é fenomenizada e revelada pela arte, e apenas pela arte. (ARGAN, 1992, p. 83-84).

Com essa citação de Argan, que se poderia dizer ser uma ode à arte, encerramos as reflexões engendradas pela constituição desses pequenos arquivos de pinturas de paisagens e as suas “maravilhosas nuvens”, como diria Baudelaire. Certos de que não se trata de estudos fechados, mas arquivos abertos a novas relações. Compreende-se que o saber constituído por todo esse processo também possibilita a realização de novas associações dentro do próprio arquivo de pinturas de paisagens paranaenses.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando Alain de Botton (n. 1969) saiu agitado de uma reunião, no centro de uma grande cidade, por um instante olhou para o céu e ali disse ter encontrado um alívio inesperado na nuvem que avistou, o que o fez entender “o poder redentor das forças naturais” (DE BOTTON, 2003, p. 149). Tranquilidade semelhante o autor de *A Arte de Viajar* relatou ter sentido também ao contemplar as nuvens do alto de um avião, momento em que quase ninguém a sua volta compartilhava do mesmo sentimento, o que foi lamentado por ele: “ninguém se levanta para proclamar com a devida ênfase que, ali fora da janela, estamos voando por cima de uma nuvem” (Idem, 2003, p. 53). O hábito que fez dos pintores românticos verdadeiros mestres do jogo das nuvens parece estar ultrapassado. Ou talvez as pessoas estejam apenas acostumadas com elas, porque estão sempre ali, ao alcance do nosso olhar.

Parar e observar as nuvens foi o que se fez neste trabalho. Elas, que sempre estiveram presentes na pintura de paisagem paranaense, ainda não haviam sido devidamente notadas. Esse movimento as tirou do anonimato e deu a elas novos sentidos. Assim como as obras estudadas foram sacadas do grande arquivo composto pelas pinturas de paisagem do estado para constituir novos arquivos, com novos significados. Diante disso, olhou-se para a nuvem como Arlette Farge tratava os objetos intrigantes de seus arquivos, ou seja, como sendo ao mesmo tempo tudo e nada: “Tudo, porque surpreendem e desafiam o sentido; nada, porque são meros vestígios brutos que remetem apenas a eles mesmos, caso se atenha só a eles. Sua história existe apenas no momento em que são confrontados com certo tipo de indagações” (FARGE, 2009, p. 19).

Os primeiros questionamentos foram feitos em torno das paisagens que continham o pôr-do-sol e pode-se dizer que elas chamaram a atenção inicial principalmente devido aos vermelhos e laranjas intensos de suas nuvens. Essa intensidade de coloração aliada ao fenômeno natural do poente foram os aspectos que conduziram as reflexões para o campo do sublime. No entanto, o aprofundamento da teoria, o cruzamento das leituras das imagens com os discursos teóricos e a comparação das obras com as de artistas de diferentes tradições pictóricas, possibilitaram identificar outras características nas nuvens que conferiam o efeito do sublime a essas paisagens.

O olhar para as nuvens também não poderia ficar indiferente às paisagens noturnas. Estas se destacaram de imediato pelo simples fato de serem retratadas à noite, o que também já conferia a elas um ar de mistério. Com a observação mais atenta dessas imagens em conjunto, notou-se que a presença das nuvens poderia reforçar o seu caráter misterioso. Para embasar essa hipótese, os estudos incluíram questões sobre a escuridão e a sombra, para ir além da relação óbvia entre noite e mistério, o que permitiu novas reflexões sobre as imagens. As pinturas de paisagens noturnas eram muito poucas, mesmo se ampliado o período estudado, no entanto, as relações foram possíveis, com aproximações e oposições entre obras do mesmo artista e entre obras de artistas de diferentes tempos e lugares. Um conjunto de argumentos que se mostrou suficiente para demonstrar como as nuvens contribuíram para intensificar o mistério nessas paisagens.

Já as paisagens amplas, em que podemos vislumbrar o horizonte na distância, foram as mais comuns entre as pinturas desse gênero no período estudado. O olhar para elas foi mais demorado, talvez pela sua trivialidade e porque é o tipo de vista que mais faz jus à ideia de que as nuvens são elementos aparentemente irrelevantes. Mas o percurso realizado pela história da pintura de paisagem na tradição europeia, incluindo as questões sobre a representação do espaço e as nuvens, possibilitou um novo olhar para essas imagens, notando-se uma semelhança na atuação das nuvens, que estariam contribuindo para a noção de infinito da paisagem. Foi uma dinâmica que demonstrou a afirmação de Farge sobre a manipulação dos arquivos: “comparado com os discursos, o arquivo rompe as imagens prontas, e simultaneamente reforça a reflexão” (FARGE, 2009, p. 46). Dessa forma, as conexões com a teoria já vista sobre o infinito, agregada a reflexões sobre o horizonte e às comparações de obras, estipulou-se aspectos que fazem das nuvens um elemento que reforça a noção de infinito nessas paisagens.

Se as paisagens anteriores eram as mais comuns no período abordado, aquelas selecionadas para o último arquivo fugiram do habitual. Ou porque destoavam dentro da obra do mesmo pintor ou porque já faziam parte de uma mudança em curso nas artes visuais paranaenses. Dessa maneira, a liberdade formal é um aspecto que se sobressai nessas pinturas. Foi por meio de questões que envolvem a forma que se demonstrou o papel fundamental que a nuvem exerce na organização dos elementos artísticos dessas obras, contribuindo para princípios como a harmonia, o equilíbrio e o movimento das composições. O principal recurso para tanto foram as associações

entre obras de diferentes artistas e alguns breves estudos sobre as características formais dos períodos artísticos que os atravessaram.

Conforme exposto, algumas relações tecidas para a elaboração desses arquivos se basearam nas investigações teóricas e históricas realizadas na primeira parte do texto, provando-se de fundamental importância para apresentar conceitos e ampliar parâmetros e referências para o trabalho. Ambos capítulos dessa parte poderão, ainda, servir de apoio para futuras pesquisas, especialmente o primeiro, que trata da atuação das nuvens ao longo da história da pintura de paisagem na tradição europeia, com destaque para a relação das nuvens com as maneiras de se representar o espaço nos períodos abordados, uma organização de conceitos que não se viu em outros trabalhos ao longo da pesquisa.

Esses pequenos arquivos de imagens foram compostos sob o olhar da autora para as nuvens na pintura de paisagem, que constitui antes de tudo um ato contemplativo e afetivo e pressupõe uma relação subjetiva com o exterior, assim como o arquivo depende do arquivista, a mão que coleciona e classifica. A manipulação do arquivo é, segundo Farge, uma vida que o inunda e instiga aquilo que ele tem de mais íntimo: “Esse lugar é secreto, diferente para cada um, porém, em todo itinerário ocorrem encontros que facilitam o acesso a ele e, sobretudo, à sua expressão” (FARGE, 2009, p. 36). Portanto, esses pequenos arquivos são pessoais e a eles se deu o nome simbólico de “arquivos de nuvens”, afinal, refletem uma vontade secreta de se fazer olhar para esse fenômeno, que é tão espetacular na arte quanto na vida. Compactua-se com a suposição do criador do *Guia do observador de nuvens*: “Se um glorioso pôr-do-sol formado por nuvens [...] se espalhasse pelos céus apenas uma vez a cada geração, certamente o fenômeno se transformaria numa das principais lendas de nossa época” (Pretor-Pinney, 2008, p. 9).

O processo engendrou novas relações e gerou uma outra forma de saber. Por isso esses arquivos não são fechados, até porque o estudo não esgotou todas as possibilidades descobertas ao longo da pesquisa. Não se buscam respostas definitivas com eles, há plena consciência de que novos encontros podem acontecer, novas relações e sentidos. A constituição desse novo saber possibilita, ainda, que novas pesquisas se construam e novos sentidos sejam conferidos ao arquivo de pinturas de paisagens paranaenses ou a outros arquivos. Afinal, eles são como entendemos as imagens, repletos de tempos e possibilidades.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon B.. **Da Pintura**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

\_\_\_\_\_. **The ten books of Architecture: The 1755 Leoni Edition**. New York: Dover Publications, 1986.

ARAÚJO, Adalice Maria. **Arte paranaense moderna e contemporânea em questão 3.000 anos de arte paranaense**. Curitiba: Edição da Autora, 1974.

\_\_\_\_\_, Adalice. **Dicionário das Artes Plásticas no Paraná**. Curitiba: Editora do Autor, 2006.

\_\_\_\_\_. *et. Al.* (red.). **Referência em Planejamento: Arte no Paraná I**. Curitiba, v. 3, n. 12, jan./mar. 1980.

ARGAN, Giulio C.. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BADEP - Banco de Desenvolvimento do Paraná. **Panorama da arte no Paraná I – dos precursores à Escola Andersen**. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná, 1975.

BARBAS, Helena. **O Sublime e o Belo - de Longino a Edmund Burke**. CENTRIA E DEP/FCSH Universidade Nova Lisboa. Lisboa, Portugal, 2002. Disponível em: <[http://www.helenabarbas.net/papers/2002\\_Sublime\\_H\\_Barbas.pdf](http://www.helenabarbas.net/papers/2002_Sublime_H_Barbas.pdf)>. Acesso em: 20/04/2022.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa: o *spleen* de Paris**. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1937.

BELL, Julian. **Uma nova história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BESSE, Jean-Marc. **O Gosto do Mundo: exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014

\_\_\_\_\_. **Petrarca na montanha: os tormentos da alma deslocada**. In: **Ver a terra**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BINI, Fernando; CAMPOS, Heloísa. **Ida Hannemann de Campos: entre o pincel e a pena**. Curitiba: edição do autor, 2015.

BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni Biscouto. **A arte em seu estado: história da arte paranaense - Volume I e II**. Curitiba: Medusa, 2008.

BOCKEMÜHL, Michael. **J. M. W. Turner - O mundo da luz e da cor**. Tradução: Paula Reis. Lisboa: Taschen, 2010.

BRAGUEZ, Joana Rita Cerieira. **Do vazio ao sublime, percursos estéticos**. Coimbra : [s.n.], 2016. Tese de doutoramento. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/32236>. Acesso em:10/03/2021.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. Campinas-SP: Papirus: Editora da Unicamp, 1993.

\_\_\_\_\_. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução: Daniel Moreira Miranda. São Paulo-SP: Edipro, 2016.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Escolhas abstratas: arte e política no Paraná (1950-1962)**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

\_\_\_\_\_. **Paranismo: Arte, ideologia e relações sociais no Paraná 1853-1953**. Tese de doutorado de História. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

CASATI, Roberto. **A descoberta da sombra: de Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte**. Lisboa: Ulisseia, 1961.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

CORRÊA, Amélia Siegel. **Alfredo Andersen: Retratos e paisagens de um norueguês caboclo**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2014.

DA VINCI, Leonardo. **El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti**. Tradução: Don Diego Antonio Rejón de Silva. Madri: Imprensa Real, 1827.

D'AGOSTINO, Mário H. S.. **Geometrias simbólicas da arquitetura: espaço e ordem visual do Renascimento às luzes**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

DAMISCH, Hubert. **Theory of /Cloud/: Toward a history of painting**. Stanford: Stanford University Press, 2002.

DE BOTTON, Alain. **A arte de viajar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

EDGERTON JR., Samuel Y.. A perspectiva linear e o espírito ocidental. **Revista Prumo**, [S.l.], v. 3, n. 5, p. 29, dec. 2018. ISSN 2446-7340. Disponível em: <<http://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/article/view/855>>. Acesso em: 25 nov. 2021. doi: <http://dx.doi.org/10.24168/revistaprumo.v3i5.855>.

EVANS, Mark. **Constable's Skies: Paintings and Sketches by John Constable.** Londres: Thames & Hudson, 2018.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo.** São Paulo: EdUSP, 2009.

FREITAS, Artur. A natureza dispersa: Miguel Bakun. PORTO ARTE: **Revista De Artes Visuais**, v. 18, n. 31, novembro/2011. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.37942>. Acesso em 20/07/2022.

GILLIES, Ana Maria R.. Caroline Tamplin, uma imigrante britânica no Paraná Província (1868-1888). Anais do **XVI Encontro Regional de História da Anpuh – Rio: Saberes e práticas científicas.** Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <[http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400513573\\_ARQUIVO\\_GILLIES,AnaMariaRufino.CarolineTamplin,umaimigrantebritanicanoParanaProvíncia.TextoCompletoST025-ANPUHRJ2014.copia.pdf](http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400513573_ARQUIVO_GILLIES,AnaMariaRufino.CarolineTamplin,umaimigrantebritanicanoParanaProvíncia.TextoCompletoST025-ANPUHRJ2014.copia.pdf)> Acesso em: 01/11/2021.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **O jogo das nuvens.** Tradução: João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

GOMBRICH, Ernest H. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.

\_\_\_\_\_. **Arte e Ilusão.** São Paulo: Martins Fontes, 1986.

\_\_\_\_\_. **Norma e Forma.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GUERRA, Milla Bioni. Convergências entre o sublime e o grotesco na arte romântica. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 10, n. 21, p. 171-198, 2018. DOI: 10.5965/2175234610212018171. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/10457>. Acesso em: 20/07/2022.

JUSTINO, Maria José (Coord.). **De Bona: um exercício de criação.** Curitiba: Scientia et Labor, 1989.

KOBELINSKI, Michel. História, cultura e religião: a Cidade Imperial e a região do Contestado nas apreensões dos alemães Estanislau Schaette e Hermann Schiefelbein (1926-1950). **Ensino & Pesquisa**, v.14, Suplemento Especial. Revista da Universidade Estadual do Paraná – União da Vitória, dez. 2016. ISSN 2359-4381. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/ensinoepesquisa/article/view/1190/622>>. Acesso em: 21/04/2022.

KOSSOVITCH, Leon. **A emancipação da cor**. In: NOVAES, Adauto (org.) O olhar. São Paulo: Cia das Letras, 1988. pp.183-215.

LECHOWSKI, Wanda. **Bruno Lechowski**. In: Catálogo de exposição do artista. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2009.

LONGINO, Dionísio. **Do sublime**. Tradução: Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: [s.n.]. 113 p. ISBN 978-989-26-1092-4, 2015. Disponível em: <[https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/do\\_sublime](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/do_sublime) >.

LOURENÇO, Clediane. **Pelas dobras da cidade: Curitiba e seus artistas**. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. PPGAV/UDESC. Florianópolis, 2012. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/handle/handle/678>. Acesso em: 20/07/2022.

\_\_\_\_\_, Clediane. **Arcádia Obstinate: a Paisagem nas Artes Visuais do Paraná**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. PPGAV/UDESC. Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000058/0000580e.pdf>. Acesso em: 20/07/2022.

NORGATE, Edward. **Miniatura or the art of limning**. Ed: Martin Hardie. Oxford: Oxford University Press, 1919.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

PESSOA, Fernando. **Poesias Inéditas (1930-1935)**. Lisboa: Ática, 1955. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/853>. Acesso em: 01/12/2022.

PLATÃO. **A República**. Coleção a obra-prima de cada autor. Tradução de: Pietro Nas-setti. São Paulo, SP: Martin Claret, 2000.

PRADO, Ana Karina Tamoto do. Paisagens possíveis. In: **(Re)existências: anais do 30º encontro nacional da ANPAP**. João Pessoa – PB: ANPAP, 2021. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/30ENANPAP2021/383978-PAISAGENS-POSSIVEIS>>. Acesso em: 06/07/2022 14:27

PRETOR-PINNEY, Gavin. **Guia do observador de nuvens**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

RUSKIN, John; BAUDELAIRE, Charles. **Paisagem Moderna**. Trad: Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.

SECC - Secretaria do Estado da Cultura. **Pintores da paisagem paranaense**. Edição *fac-símile*. Curitiba: Solar do Rosário, 2001.

STOKER, Bram. **Drácula**. Edição eBooksBrasil, 2002. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/draculap.pdf>. Acesso em: 01/12/2022.

TRIGO, Natália Fernanda da Silva. A construção da imagem da noite nos Hinos à Noite de Novalis. In: **Anais do Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia – Poesia, Filosofia e Imaginário**. Uberlândia-MG: ILEEL, 2015. Disponível em: < [http://www.ileel.ufu.br/anaiscoloquiodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv\\_artigo\\_043.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaiscoloquiodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv_artigo_043.pdf) >. Acesso em: 06/07/2022.

VAZ, Adriana. **Artistas plásticos e galerias de arte em Curitiba: Consagração simbólica e comercial**. 2004. XIII, 284f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Sociologia. Defesa: Curitiba, 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1884/33899>. Acesso em: 20/07/2022.

VÁZQUEZ, Adolfo S. **Convite à Estética**. Tradução: Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

WILDE, Oscar. **The decay of lying and Other essays**. London: Penguin Books, 2010.