

utilizá-la no tratamento de um tema profano; evita regras de perspectiva e de proporções canônicas; concentra-se na expressividade da linha, do monocromatismo, do gesto marcado sobre o suporte. Uma rejeição ao mundo contemporâneo e à arte da sociedade burguesa é percebida em *Retrato de Suzanne Bloch*, na técnica, no estilo de Picasso e na ausência de uma caracterização contemporânea, o que não quer dizer que o mundo contemporâneo não seja atuante na obra. Como vemos no *Retrato de Suzanne Bloch*, o estilo que Picasso desenvolve nos anos formativos serve aos seus temas, vívidos e observados na vida contemporânea. Para isso, ele compõe suas imagens através de técnicas e formas que melhor servem à realidade que ele sofre no seu confronto com o mundo. É essa realidade que está presente na obra do MASP. Em um retrato de pose tradicional Picasso reflete sobre a arte na sociedade moderna, recusa a arte acadêmica e a luminosidade e o colorido impressionista e pós-impressionista, em função do monocromatismo azul, da linha e do gesto dramático marcados na tela, trazendo-nos sua condenação e recusa à civilização industrial e às condições desumanas e excludentes dessa civilização.

BIBLIOGRAFIA

- BLUNT, Anthony e POOL, Phoebe. *Picasso: The formative years, a study of his sources*. New York: New York Graphic Society, 1962. 32p.
- BOARDINGHAM, Robert. *The Young Picasso*. New York: Universe Publishing, 1997. 80p.
- GONZÁLEZ, J. J. Martín. El concepto de retablo en El Greco. *Studies in the History of Art*, Washington, v. 13, p. 115- 119.
- KAPLAN, Temma. *Red city, blue period: social movements in Picasso's Barcelona*. Berkeley: University of California, 1992. 266p.
- LEIGHTEN, Patricia. *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989. 198p.
- MARQUES, Luiz (coord. geral). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Arte Francesa e Escola de Paris*. São Paulo: MASP, 1998. 303p.
- MCCULLY, Marilyn. *Picasso: The Early Years 1892-1906*. Washington: National Gallery of Art; New Haven and London: Yale University Press, 1997. 374p.
- MILICUA, José...[et alii]. *El Greco: Su revalorización por el Modernismo catalán*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996. 247p.
- REFF, Theodore. Temas de amor y muerte de las obras juveniles de Picasso. Trad. Justo G. Beramendi y María Victoria Matanida. In: PENROSE, Roland e GOLDING, John. *Picasso 1881-1973*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974. p. 11-47. 284p.
- RICHARDSON, John. *Picasso: Una Biografía 1881-1906*. Versión española de Adolfo Gómez Cedillo, Esther Gómez Parro y Rafael Jackson Martín. v.1. Madrid: Alianza Editorial, 1995; 547p.
- RUBIN, William. *Picasso and Portraiture: Representation and Transformations*. London: Thames and Hudson, 1996. 495p.
- SANCHEZ, Alfonso E. Pérez. Picasso y la pintura "antigua". In: *De pintura y pintores: La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza Forma, 1993. p.159-173. 195p.
- ZERVOS, Christian. *Pablo Picasso*. Paris: Cahiers D'art, 1932. v.1 (1895-1906).

Luciana Bicalho Piacenza. A autora é graduada em História pela PUC-M.G e mestre em História da Arte pelo IFCH – UNICAMP.

ENTRE O CLÁSSICO E O SUBLIME: SOBRE A OBRA DE WILLIAM TURNER E SUA RELAÇÃO COM AS TEORIAS DA PAISAGEM DO FINAL DO SÉCULO XVIII E INÍCIO DO SÉCULO XIX

Luciana Taniguti Bertarelli
lu_bertarelli@yahoo.com.br

O projeto de pesquisa em andamento tem como foco a obra do pintor de paisagem inglês William Turner produzida entre os anos de sua eleição como membro da Royal Academy, em 1799, e sua primeira viagem à Itália, em 1819.

Desde o início de sua formação como artista Turner demonstrou grande interesse por catástrofes que, em suas primeiras obras, aparecem ligadas principalmente a temas literários (bíblicos ou mitológicos)¹. Nesse período, ele procurou desenvolver um instrumental pictórico e plástico capaz de transmitir essas questões trágicas sem o auxílio de recursos literários. Assim, elaborou um conjunto de obras que se ligaram a dois modelos antagônicos de arte: a tradição da pintura de paisagem clássica (mais precisamente, a tradição pastoril) e as novas idéias românticas sobre arte, particularmente a representação do Sublime, teorizada por Edmund Burke.

Tentaremos mostrar a seguir, a partir da análise de três pinturas, como Turner preservou a questão da catástrofe ao longo de toda a sua obra, no entanto alterando os meios de representação da mesma.

O ano de 1799 pode ser considerado um ano decisivo na carreira de Turner. Primeiramente porque ele é eleito membro associado da Royal Academy de Londres, consagrando-se entre os mestres que representavam a tradição da pintura na Inglaterra (como Joshua Reynolds e Richard Wilson). Em segundo lugar porque, dentro da academia, passou a ter contato com obras primas de grandes mestres, sendo assim introduzido às pinturas de Claude Lorrain ², um dos maiores representantes da tradição pastoril de pintura de paisagem. É provavelmente nesse momento que Turner percebe que pode unir os temas trágicos de seu interesse (provenientes do Sublime) à tradição pastoril clássica que seguia até então.

Ao longo do século XVII, a concepção da pintura de paisagem como mimesis da natureza foi aos poucos dando lugar a uma nova concepção, de criação ideal. Essas novas idéias inspiradas na tradição clássica da poesia pastoril e também na cena bíblica da anunciação aos pastores, conseguiram ser

¹ Weelen, G. *Turner*. Londres: Tiger Books, 1992

² Bockemuhl, Michael. *Turner*. Lisboa: Taschen, 1993

reconhecidas como uma forma mais ou menos erudita de arte, dando início ao que chamamos de tradição pastoril ³.

Essas pinturas tinham a Arcádia, ou o mundo de pastores da antiguidade, tal como fôra descrito por Virgílio nas *Georgias*, como modelo de paisagem ideal, na qual todas elas deveriam ser moldadas. No contexto desse novo gênero de pintura, praticado por artistas como Poussin e Claude Lorrain, a cópia da natureza deixou de ser o objetivo último da pintura de paisagem, passando a servir apenas como ponto de partida para a construção de uma visão idealizada de mundo. Os elementos da natureza eram agora selecionados, depurados e reorganizados em uma composição artificialmente arranjada, capaz de ser percorrida passo a passo. Os planos intercalados obrigavam a uma leitura lenta e gradual da paisagem, transmitindo assim uma sensação de equilíbrio e harmonia.

Nessas pinturas, os pastores eram sempre representados em atividades calmas ou de lazer, em paisagens agradáveis aos olhos e em dias belos, de clima estável. Nessas paisagens pastoris, o homem reconciliava-se com a natureza.

Nicolas Poussin e Claude Lorrain também inovaram no gênero da pintura de paisagem ao introduzirem nessas cenas idílicas, temas históricos e mitológicos que aproximavam a pintura de paisagem do gênero mais nobre da pintura de história ⁴.

No momento de maior contato com os grandes mestres da tradição paisagística italiana, Turner seguiu sua atração por temas de catástrofes, concentrando-se assim na representação de paisagens que compreendessem histórias de conteúdos especialmente trágicos, em geral derivados do cânone antigo. Esta solução permitia projetar nas paisagens construídas uma atmosfera Lorrainiana, uma marcada trágica revelada por uma virada inesperada do destino, que permitia a ele alcançar em sua pintura algo de um efeito sublime que ele desejava retratar.

Um exemplo típico dessa síntese original de Turner entre elementos da pintura de paisagem ideal e sentimentos sublimes pode ser encontrado no quadro *Dido Construindo Cartago ou o Nascimento do Império Cartaginês*, de 1815. A pintura certamente não pode ser considerada uma típica pintura pastoril, mas apresenta elementos que se ligam a essa tradição, como veremos. O quadro encontra-se hoje na National Gallery de Londres, ao lado da pintura de Claude Lorrain, *Porto de Mar com Embarque da Rainha do Sabá*, de 1648. A associação foi na verdade uma exigência de Turner, que via em Claude uma meta a ser alcançada

e superada. Essa pintura pode ser entendida como um estudo do quadro do velho mestre, mas também e acima de tudo, como uma declaração do desejo de Turner de ser digno de postar-se a seu lado ⁵.

A pintura é também a primeira de uma série de três sobre a *Eneida*, de Virgílio (escrita no século I d.C.): *O Declínio do Império Cartaginês*, de 1817 e *Dido Ordenando o Equipamento da Frota*, de 1828. O livro narra a história de Enéias, filho de Anquises e Afrodite, destinado a casar-se com Lavínia e a fundar assim, uma nova e maior Tróia, parte de uma grande nação que viria a ser Roma. Ao longo de sua viagem pelo ocidente, Enéias passa por Cartago, na África, onde conhece a Rainha Dido, que se apaixona por ele. Os deuses, não desejando o casamento entre Dido e Enéias, ordenam que ele vá embora, deixando a ela o final trágico: a rainha queima o próprio corpo em uma fogueira feita com os objetos do casal ⁶.

O quadro *Dido Construindo Cartago*, por si só, não nos transmite a tragicidade da história literária, que se torna presente apenas em associação com os dois outros quadros da série. É portanto interessante que Turner tenha escolhido este quadro para ser exposto ao lado de Lorrain, pois de todos da série é o que mais se aproxima de seu espírito de tranquilidade. Tanto a escolha do momento narrativo quanto a própria composição da pintura demonstram que Turner, em 1815, encontrava-se ainda muito ligado à tradição pastoril, que via no equilíbrio e na harmonia qualidades essenciais para a construção de uma paisagem ideal. Por mais que desejasse abordar temas de conteúdo sublime, sentia-se impelido a aproximar-se do universo harmônico de Claude Lorrain.

Nessa pintura o espectador é colocado em uma cena quase cotidiana da construção de Cartago – ela não indica um momento específico da história e nem prenuncia um acontecimento.

A calmaria do quadro revela que Enéias ainda não passou pela cidade. A rainha Dido, luminosa em um vestido azul e dourado, caminha em meio às obras da margem esquerda, supervisionando a construção da cidade. Mais à frente, quatro crianças observam um barco de brinquedo, uma cena tipicamente pastoril que transmite alegria e nos dá a sensação de que a cidade está tranqüila. O rio calmo mal perturba os barcos, aglomerados ao fundo, e o sol, de uma luminosidade dourada, é refletido harmoniosamente em toda a composição.

Os planos são organizados de forma clássica, levando o olhar de um lado ao outro. A leitura gradual sai do primeiro plano, de cores vivas e maior nitidez, passa por um plano intermediário mais pálido até chegar ao fundo, onde a cidade é representada como uma mancha cinzenta. É interessante notar

³ Hunt, John Dixon (org). *The Pastoral Landscape*. Studies in the History of Art, n°36, National Gallery, Washington, 1992

⁴ Askeen, Pâmela. *Claude Lorrain (1600-1682): A Symposium*. Studies in the History of Art, n°14, National Gallery, 1984

⁵ Bockemuhl, Michael. *Turner*. Lisboa: Taschen, 1993

⁶ Schmidt, Joel. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70, 1985

como Turner posiciona cada uma das construções em um ângulo diferente – uma clara demonstração de seu domínio sobre a perspectiva linear, matéria que depois, em 1911, passaria a ensinar na Royal Academy.

Em todas as pinturas desta série sobre Dido vemos a cidade em seu limite, no encontro com as águas – essa é uma das alusões à *Porto de Mar com Embarque da Rainha do Sabá*. A já citada sobreposição de planos, a composição em forma de “u”, com dois blocos verticais à esquerda e à direita, a paleta de cores (azul, verde, marrom, amarelo e branco) e principalmente a vista do sol direto, sem intermediação de nuvens, são também referências ao quadro de Claude Lorrain.

Todas essas características citadas aproximam Turner da tradição pastoril, pois em geral, transmitem ao espectador a sensação de harmonia do homem com a natureza. Mas ainda que neste quadro que ele escolheu para ladear a pintura de Claude Lorrain, o momento representado não seja trágico em si, não há como separar a personagem de Dido de seu final catastrófico. Podemos até dizer que a Rainha Dido é uma alusão à Rainha do Sabá, de Lorrain – mas a temática escolhida por Turner se aproxima muito mais do sublime.

No livro *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, escrito em 1757, o teórico Edmund Burke busca formas de representar o sentimento que chama de sublime. Segundo ele, certas idéias incompreensíveis à mente humana, como as forças da natureza, Deus e a morte provocam um conjunto de sentimentos e sensações que misturam deslumbramento e horror. O livro debruça-se sobre correspondentes em forma, cor e composição desses sentimentos, além de descrever inúmeras situações geradoras do sublime. Nas palavras do próprio Burke:

“Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do Sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz.”⁷

Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo é apenas um exemplo das novas idéias sobre arte que surgiram ao longo do século XVIII. A pintura, que até então representava a realidade (ainda que idealizada), passou a ser vista como um veículo de compreensão do sentimento interior do artista⁸. A tradicional hierarquia de gêneros foi sendo modificada, pois desse ponto de vista, uma pintura de paisagem estava apta a transmitir sentimentos tanto quanto uma pintura de história. O assunto por detrás dos

temas e gêneros era o próprio subjetivismo do artista, a tradução (em sentimentos e sensações) de sua relação com o mundo⁹.

O sublime, por exemplo, definiu a relação do homem com a natureza de uma forma negativa. É muito provável que Turner tenha tido contato com essas idéias logo no início de sua carreira, identificando-se com os temas trágicos. Poderíamos dizer que mesmo em suas primeiras pinturas de paisagem (que aderem a um modelo narrativo) Turner já se encontrava preocupado com a transmissão de sentimentos sublimes através da pintura.

A análise de um outro quadro, anterior à série sobre a rainha de Cartago, pode nos mostrar o quanto as questões relativas à representação de sentimentos encontravam-se no universo imediato das preocupações do artista (mais especificamente, a questão da representação de sentimentos sublimes em pintura). *Tempestade de Neve: Aníbal e o Exército atravessando os Alpes*, de 1812, é uma obra significativa de Turner, pois ela prenuncia de forma espantosa os trabalhos do fim de sua carreira. O tema refere-se a uma passagem da *História de Roma* de Tito Livio e conta como o líder cartaginês, enfrentando inimigos e todas as adversidades de tempo, incluindo uma das mais pesadas nevascas registradas na região alpina, atravessou as enormes montanhas com seus 38 elefantes em direção à Itália. Seu exército foi largamente dizimado nessa travessia, e Tito Livio vincula esse episódio ao início da II Guerra Púnica¹⁰.

O quadro pode ser dividido em dois planos. À frente, vemos uma cena detalhada: um homem protege corpos caídos contra a agressão de um soldado, à esquerda pessoas socorrem mortos e feridos e à direita, três figuras observam o exército cartaginês, que avança por todos os lados, aparecendo mais nitidamente no canto inferior direito da composição.

O plano de fundo lembra um vale, com montanhas à direita e ao centro, encobertas pela massa escura da tempestade. O sol, também envolto em uma cúpula de nuvens, abre uma grande clareira que se reflete na massa branca da neve à direita.

A grande importância desse quadro está na representação da tempestade de neve. Aqui, o problema do movimento presente em pinturas anteriores é resolvido por Turner de forma inovadora, pois ao invés de buscar uma representação realista, o artista transforma o próprio quadro numa composição tempestuosa.

A pincelada aparente conduz o olhar ao movimento circular que acompanha o desenho em espiral da tempestade. Com esse movimento o plano de fundo avança em direção ao espectador, num efeito oposto ao que se buscava

⁷ Burke, Edmund. In: *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. São Paulo: Papirus, 1993

⁸ Argan, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992

⁹ Gombrich, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Ltc Editora, 1993

¹⁰ Schmidt, Joel. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70, 1985

nas composições pastoris. Além disso, há um forte contraste de luz e sombra, que gera uma profundidade temporal. Diferentemente de uma perspectiva linear, que cria uma profundidade física ilusória, o contraste de luz e sombra realiza um movimento de avanço e recuo, que resulta numa perspectiva dinâmica¹¹.

Assim, o espectador compreende a tempestade de neve não pela sua representação, mas pela turbulência e instabilidade que sente – muito similar ao que sentiria se a presenciasse ao vivo. Nessa pintura, Turner ainda recorre à literatura, mas se aproxima plasticamente das idéias românticas. Interessante é a convivência entre esses dois modelos de representação (clássico e romântico) na obra desse período. Mesmo após ter alcançado uma solução tão dramática quanto a que vemos na tempestade, ele ainda retornaria muitas vezes ao modelo pastoril, mostrando-se dividido entre a tradição e as novas concepções artísticas.

Foi depois de sua primeira viagem à Itália, em 1819, que Turner começou a abandonar os temas literários. As histórias trágicas foram aos poucos sendo substituídas por catástrofes naturais como incêndios, tempestades, avalanches e naufrágios. Ainda que não tenhamos tido tempo de aprofundar a questão em nossa pesquisa, sabemos que na Itália Turner se deparou com clima e paisagem completamente diversos e opostos ao clima e à paisagem que conhecia da Inglaterra¹².

Questões relacionadas à atmosfera Italiana também chamaram muito a sua atenção. Nos esboços de viagem podemos perceber que ele se ateu muito mais a ela do que aos detalhes compositivos. A grande quantidade de aquarelas feita por ele nesse período mostra uma busca por captar a luz e as cores da Itália em apreensões rápidas, espontâneas¹³. Temos a impressão de que durante a viagem Turner permitiu-se grande liberdade e a partir daí elaborou esboços sensíveis, que captaram seu sentimento em relação àquelas paisagens.

O Incêndio da Casa dos Lordes e dos Comuns, 16 de Outubro de 1834 é um quadro que não pertence ao período estudado nesta pesquisa. Pintado em 1835, faz parte da fase madura de Turner, sendo um pouco anterior aos quadros mais famosos do fim de sua vida. Nele, Turner se liberta completamente das referências literárias, pintando um incêndio real, presenciado por ele no dia 16 de outubro de 1834, como indicado no título.

A composição também se difere dos quadros anteriores pela ausência de um sistema de planos em seqüência, que antes norteava a construção das paisagens. Há uma certa desordem que confunde a percepção do espaço e que

se dá principalmente pelo desenho da ponte à direita. Esta segue uma perspectiva linear somente até uma parte do quadro, gerando uma certa disparidade entre as metades da esquerda e da direita.

A compreensão do resto da pintura também é obstruída pela falta de nitidez. Tal falta de nitidez contribui muito para o sentimento de instabilidade e insegurança que o artista desejou criar, associando-os ao episódio trágico do incêndio. No início de sua carreira, Turner se utilizava do recurso de diminuição da nitidez dos elementos representados para indicar distância: quanto mais ao fundo se encontrasse o objeto, menor a compreensão de sua forma, de acordo com a tradição da perspectiva aérea inventada por Leonardo. No *Incêndio*, a falta de nitidez é usada como uma característica expressiva, que aparece no primeiro plano à esquerda, nos barcos ao centro e no incêndio ao fundo.

De uma forma contraditória, sentimos também um certo deslumbremento diante de tanta turbulência. O movimento circular, o calor das cores e o contraste de luz e sombra nos geram uma inquietude que mistura medo e admiração. O incêndio nos liga a Turner e à multidão que se amontoa para admirar a beleza e lamentar a destruição causada pelo fogo, uma força de certa forma incontrolável. Assim, Turner consegue transmitir plenamente o sentimento Sublime, libertando-se dos recursos literários e também da tradição pastoril, onde o homem e a natureza coexistiam em harmonia. Em outras palavras, o artista descobre o potencial que se encontra nos recursos formais da própria pintura, fazendo dos elementos de luz e cor o veículo de comunicação direta de seus sentimentos ao espectador. Entender como essa passagem ocorreu na produção de Turner, é o que nos levou a trabalhar com o período entre 1799 e 1819, onde os dois modelos de pintura de paisagem: o clássico e o romântico aparecem associados de forma inusitada em sua obra.

Luciana Taniguti Bertarelli. Cursa o segundo ano de Artes Plásticas na Unicamp e realiza o projeto de Iniciação Científica com financiamento da Fapesp. Orientadora: Claudia Valladão de Mattos.

¹¹ Ostrower, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1983

¹² Powell, Cecília. *Turner in the South: Rome, Naples, Florence*.

¹³ Dias, João Carvalho (trad.). Catálogo da Exposição: *O Mar e a Luz. Aquarelas de Turner na Coleção da Tate*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003