

# **A imagem e a paisagem em John Constable: uma leitura**

Ayao Okamoto

Recebido: 15 maio 2014      Aprovado: 27 maio 2014

Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. SP. Brasil.  
Contato com o autor: ayao15@gmail.com

**Resumo:** Este texto apresenta uma leitura sobre a pintura *Seascape Study with Rain Cloud*, 1824, de John Constable, (1776-1837), ao levar em conta duas categorias crítico-conceituais: a imagem e a paisagem. Ao contextualizar historicamente a obra daquele que teria sido um dos precursores do Impressionismo, este trabalho descreve em quais condições foi desenvolvido tal estudo visual e a importância da natureza e do campo nesse período. De certa forma, essa situação permeia a visão europeia do Romantismo, tanto na literatura (a poesia, em especial) quanto na pintura. Os referenciais teóricos são Kenneth Clark (1961) e Keith Thomas (1989).

**Palavras-chave:** John Constable. Imagem. Natureza. Paisagem. Pintura.

**Abstract: The image and landscape John Constable: a reading.** This text presents a contemporary reading about the painting *Study marine landscape with rain clouds*, 1824, John Constable (1776-1837), by taking into account two critical-conceptual categories: the image and the landscape. To historically contextualize the work that would have been one of the forerunners of Impressionism, this paper describes under what conditions was developed this visual study and the importance of nature and the countryside in this period. This situation, somehow permeates the European view of Romanticism, both in literature (poetry in particular) and in painting. Theoretical frameworks are Kenneth Clark (1961) and Keith Thomas (1989).

**Keywords:** John Constable. Image. Nature. Landscape. Painting.

## Introdução

O único, o inédito, o exclusivo e o original são categorias desaparecidas no universo da metrópole. Como ela opera na lógica da imagem – presença de uma ausência – opera na lógica do paradoxo. E tudo que se perdeu se multiplica e reverbera sobre a forma de eco. Ora, o eco é propriedade dos grandes espaços vazios. É com uma imagem que se represente à exaustão, até o desaparecimento total. As repetições e reproduções reafirmam e realimentam a falta do único, seu *déficit* se supre com as repetições obsessivas, gerando mais falta, aumentando e reiterando o *déficit*. Se a imagem é o registro de uma falta, as reproduções são a exorcização definitiva do corpóreo em favor do imaterial e do imagético. Com elas inaugura-se uma nova ordem e uma nova ciência: a ecologia, como novo *locus* do eco, das reverberações vazias, das séries e repetições, as ciência das reproduções de reproduções, algo que faz parte da natureza do midiático (BAITELLO, 2010, p. 97).

Este texto apresenta uma leitura da pintura *Seascape Study with Rain Cloud* (em uma livre tradução seria: *Estudo de paisagem marinha com nuvens de chuva*), 1824, de John Constable (1776-1837), pintor inglês, ao levar em consideração duas categorias críticas: a imagem e a paisagem. Dessa maneira, verificam-se duas características fundamentais na pintura inglesa daquele período, a natureza e a luz. Esse entrecruzamento de natureza e luz remete a uma composição, até certo ponto, atípica para os padrões estéticos da época. Ou seja, configura-se uma nova maneira de olhar, sentir e expressar a natureza na pintura, trazendo elementos visuais que já não são apenas representações formais captadas pelos pintores de paisagem.

Para Norval Baitello Jr. (2010), tanto paisagem e cenário como ambiente denotam a presença de uma intencionalidade subjacente à criação de um entorno. Na *Antropologia del paisaje* (2006), o filósofo japonês Tetsuro Watsuji afirma essa intencionalidade presente nas coisas que criam ambiente, definindo-a como “um estar fora de si mesmo, um existir voltado para o outro, um *ex-sistere*” (BAITELLO, 2010, p. 83). Tal estudo representa um estado de espírito, uma empatia entre o mundo natural e seu observador, que envolvem aspectos subjetivos, como a individualidade, perplexidade e, finalmente, a aceitação de uma nova e complexa visão da existência terrena, amalgamando, constituindo e afirmando assim, o indivíduo e a paisagem na arte enquanto gênero. São sensações transformadoras frente a um acontecimento da natureza. Ou seja, a relação entre a paisagem e o observador (o pintor) pode ser explorada de diversas formas, em que é possível se colocar, também, dentro desse lugar ou nas bordas, um outro local. Essa aproximação, esse mecanismo perceptivo, curioso e inventivo, faz surgir um olhar criador.

Ao contextualizar historicamente a obra daquele que teria sido um dos precursores do Impressionismo, este trabalho descreve também em quais condições o artista se faz emergir frente a esses acontecimentos, a importância da contemplação, da fruição e da empatia entre o mundo natural e o seu observador. Tal situação, de certa forma, permeia a visão europeia do Romantismo, tanto na literatura (a poesia, em especial) quanto na pintura.

Os referenciais teóricos são Kenneth Clark (1961) e Keith Thomas (1989). Ambos, historiadores/pesquisadores do século XX, são autores fundamentais dos estudos da pintura de paisagens e dos estudos da natureza.

### **Anotações sobre a imagem**

Como artista visual e pesquisador, investigo o processo de criação das artes na produção do conhecimento e da subjetividade. Disso, observam-se artistas capazes de refletir e fazer arte, sobretudo no âmbito da arte contemporânea. Seria considerar, possivelmente, o cuidado na discussão e na compreensão da crítica quando se escreve acerca de um objeto artístico – nesse caso a pintura. Ou seja, seria um posicionamento estabelecido nos domínios de uma pesquisa a respeito da imagem, que pontua a poética do artista.

Por isso, trata-se de um olhar sensível de um artista para a leitura de uma imagem. E, nesse movimento, acrescenta-se a dimensão da paisagem pela paisagem. Consequentemente, os parâmetros que se propõem, neste artigo, abordam uma livre possibilidade de leitura sobre a pintura como mecanismo de um diálogo visual ou, ainda, um pensamento visual (FABRIS, 2003). Dito de outra forma, configura-se uma leitura independente de conceitos, escolas ou períodos que formalmente engessam e cristalizam as ideias. A preocupação é tematizar a paisagem como gênero e espaço de fruição particularizada, tanto no cenário dos acontecimentos quanto na ausência dela (a paisagem), ao imbricar o olhar do artista e seu envolvimento sobre o mundo.

Para o desenvolvimento dessa leitura torna-se imprescindível apresentar uma noção de imagem (AUMONT, 2000, 2004; FABRIS, 2003, HOCKNEY, 2001), uma vez que o objetivo é pesquisar um estudo de pintura da paisagem. É uma tentativa de aproximar as experiências de artista e pesquisador. De um lado, isso auxilia o leitor a considerar as perspectivas da leitura proposta como desafio estratégico, o *modus operandi*, de refletir sobre o referido estudo da paisagem, de Constable. De outro, esta possível localização conceitual fundamenta a dimensão crítica e criativa que se almeja para prosseguir com o escopo firmado.

Por sua vez, a imagem constitui-se a partir de experiências visuais. Portanto, a imagem nasce na retina. Efetiva-se, enquanto imagem, o que permanece acoplado aos olhos. O que o observador é capaz de enxergar, de fato. Isso tem a ver com a natureza humana. O ver/ler expressa uma atividade do corpo atento ao eixo da cultura, como perspectiva artificial de uma proposição subjetiva, que constrói a imagem. Nessa linha de pensamento, pressupõe-se que a dimensão do olhar contribui, diretamente, à composição efetiva da imagem.

Conforme Vilém Flusser (2002, p. 9),

Imagens são mediações entre o homem e seu mundo, um mundo que, de outra forma, não seria acessível a ele. As imagens são ferramentas para o homem combater a alienação. Permitem ao homem praticar ações num mundo ao qual o homem não mais pertence mas que paradoxalmente tem que encarar.

Por exemplo, para um esquimó a qualidade do branco (o *qualia*) é a força necessária que diferencia sua ideia de imagem, na abrangência da cromatização. A claridade do gelo ou da neve, em consonância com a ausência de luz, opera uma sistematização vibrante do branco sobre o branco. Seria a capacidade de perceber as gradações e as derivativas da cor branca, além de atribuir diferentes valores tonais. Para a sociedade, em geral, o esquimó vivencia uma especificidade do olhar e, conseqüentemente, uma forma de experienciar a imagem. O que permanece em sua retina deve ser considerado como imagem. Essa capacidade de prever e assumir um tipo de educação visual, a qual apre(e)nde a visualidade. De fato, isso comporta variáveis possíveis e inimagináveis, que deflagram a linguagem visual, no entrelaçamento de codificação, decodificação e código.

Norval Baitello Jr. (2010, p. 96) indica que:

O primeiro sintoma de um aprisionamento é a ânsia pela imensidão. A visão do amplo, do aberto e do grandioso se apresentam como formas de recordação do amplo e imenso que conduzia ao horizonte. E uma das manifestações substitutivas desse horizonte é a paisagem, uma imagem e um artifício. A paisagem–imagem presente de uma ausência-se oferece como um reduto de fuga imagética de um beco sem saída, sem paisagens. Mas nem sempre a fuga imagética nos basta. Então, se oferecem os corredores de fuga do cenário urbano. Pois a imensidão também aprisiona como uma rede ou uma teia, ambas metáforas do cair aprisionado. Assim, os corredores se entopem ao menor sinal de alforria. E todos se quedam presas novamente. Redes e teias ou corredores tornam-se ciladas, das quais só se escapa mesmo pela fuga imagética das realidades sintéticas das paisagens e dos cenários.

Dessa breve exposição sobre a imagem, pressupõe-se a pintura retínica (testemunhal) que se diferencia da pintura mental (imaginada) (AUMONT, 2004). Pintura retínica emerge como agradável imagem para ser observada. A elaboração da pintura, que surge do cotidiano, destaca-se da possibilidade de abstrair um quadro da projeção do pensamento, que não seria

propriamente espontâneo. Com isso, a imagem/paisagem ressalta aos nossos olhos como sentimento, um componente/dispositivo a mais para se considerar.

O pensador francês Jacques Aumont (2004, p. 51), ao escrever sobre o olhar variável ou a mobilização do olhar, admite que Constable, assim como outros pintores, trabalha a paisagem para além de uma questão que não seria da objetividade, exclusivamente.

Olhar a natureza “tal como ela é”, isso se aprende. (...) Mas, o esforço de apreender, a um só tempo, o momento que foge e compreendê-lo como momento fugidio e qualquer – para se livrar do “instante impregnante” –, o que se constitui é o ver: uma confiança nova como instrumento do conhecimento, e por que não da ciência. Aprender olhando, aprender a olhar: é o tema, também gombrichiano, da “descoberta do visual por meio da arte”, da similitude entre ver e compreender. O tema do conhecimento pelas aparências, que é o tema do século XIX, e o do cinema.

A citação acima remete aos desafios de pensar a respeito da imagem como possibilidade de elaboração de um diálogo visual. Ao escrever sobre a experiência do olhar, Aumont (2004) convida o leitor a aprender a observar a visualidade da paisagem. O ver seria uma relação entre tentar reter aquilo que escapa ao olhar e a própria imagem.

### **Possibilidades de leitura**

**Figura 01: John Constable, *Seascape Study with Rain Cloud*, 1824.  
Acervo da Royal Academy of Arts, Londres.**



É cultura antes de ser natureza, um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha. No entanto, cabe também reconhecer que, quando uma determinada idéia de paisagem, um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, ela mistura categorias, torna as metáforas mais reais que seus referentes, tornam-se de fato parte do cenário (SCHAMA, 2009, p. 70).

A partir desta citação, pode se inferir que a cultura faz parte do olhar sobre a imagem. De certa maneira, determina as várias possibilidades de formalização de uma visão, tanto pela empatia, estado de espírito ou pela simples constituição emocional de uma imagem. Esses mecanismos de observação provocam desdobramentos para uma profunda contemplação e para uma atenta leitura imagética. Há uma paisagem da memória desconstruída a partir da contemplação.

Tudo leva a crer que a obra *Estudo de paisagem marinha com nuvens de chuva* (1824) é uma produção pictórica executada ao ar livre e sem a preocupação com a representação da realidade. Trata-se de uma tentativa de representar a realidade, mesmo contento variações subjetivas no decorrer do exercício de pintar. É apenas uma expectativa, porque contém, por exemplo, traços da imaginação do artista.

Nesse caso, a paisagem pintada remete ao exercício de observação e pressupõe a captura da natureza, a partir de um contexto que manifesta, também, certo espírito da época. Como dado de cultura, seria olhar para a natureza mediante as implicações que testemunham, comovem e afetam o pintor, conseqüentemente, o observador da obra.

John Constable, atento aos desafios que compreendem a variação de cores e formas – seja na luminosidade e na inscrição da atmosfera na pintura, seja na captura da natureza eloquente ou no enquadramento – imaginou e praticou, de modo quase inconsciente, o instantâneo, a retenção das imagens, algo que só a pintura podia propiciar até então. Sendo assim, sua perspicácia no olhar contribui significativamente para que outros artistas, também, pudessem refletir a respeito da natureza e da paisagem.

Essas condições e características elencadas contribuíram no desenvolvimento de percursos criativos a estabelecer caminhos para a imagem técnica, denominada fotografia (FLUSSER, 2002). Tal circunstância mostra características poéticas e pictóricas em voga, sobretudo a aproximação da pintura com a fotografia e a poesia, destacadas na maioria das cenas de representações. Se Nièpce, Daguèrre e Talbot no século XIX aperfeiçoaram os complexos processos de registro e fixação de imagem – o que viria a ser a fotografia – na pintura vinha sendo experimentada com o nome de câmara escura, por alguns artistas. De acordo com David Hockney (2001), essa prática da projeção com a câmara escura já era bastante utilizada nos séculos XVI e XVII.

Apesar de ser considerado um dos pintores do romantismo inglês, a pintura de Constable acaba por ser precursora do naturalismo e do impressionismo. Ao estudar as pinturas de paisagens holandesas do século XVII (período em que o gênero paisagem, ganha autonomia na produção pictórica na Europa), o historiador inglês, Kenneth Clark (1961, p. 19) afirma que: “a pintura na paisagem marca as fases de nossa concepção de natureza. Toda arte é, até certo ponto, simbólica e a prontidão com que aceitamos os símbolos como realidade depende de certo modo de nossa familiaridade com eles”.

Os temas voltados ao sacro foram abolidos por convicções religiosas dando lugar ao tema da paisagem que, retratada como algo transcendental, colocava em pauta a insignificância do humano ante a força da natureza. Observam-se essas características, principalmente, em pintores holandeses do Século XVI – artistas como Frans Post (1612-1680) e Albert Eckhout (1610-1666) – cujas composições utilizavam uma baixa linha do horizonte, nuvens em movimento, paisagens transfiguradas e idealizadas. Ou seja, Constable foi um artista que, também, explorou e documentou a passagem do Romantismo para o Realismo. Na realidade, suas obras são a própria expressão do período dessa passagem. E as pinturas realizadas por paisagistas ingleses e alemães um século depois, já apontavam certa insatisfação, misticismo e fuga da realidade.

Constable tinha obsessão pelo tema da natureza a ser traduzida pela pintura. Marinhas, paisagens de cenas campestres, céus em mutações, luminosidade e a atmosfera em transformação criavam a sensação de irrealidade e sonho. Também, tinha afinidade com a literatura (em especial a poesia) e apresentou, restritamente, seus escritos. Tornou-se referência para jovens pintores e poetas do Romantismo, bem como da paisagem de forma geral.

A exemplo dos impressionistas, o artista trabalhou *en plein air* antecipando, de certa forma, uma prática que apenas no final do século XIX se tornaria popular. Devoto às atividades da pintura ao ar livre e ao campo, estudou e dedicou-se profundamente aos paradoxos da natureza e da pintura.

Os franceses introduziram a pintura *en plein air* para perceber melhor as cores sob o efeito da luz natural, enquanto que os ingleses, tradicionalmente, observavam mais a paisagem. Esses pintores de paisagens dependiam do clima e tiveram que estabelecer novas maneiras de lidar com as mudanças climáticas, assim como as variações da luminosidade e da atmosfera. Já para os pintores que retratavam naturezas mortas, retratos variados ou históricos, acostumados à luz homogênea do ambiente do atelier, acabaram por se tornar um

problema essa exposição à luz solar e às situações diversificadas que as próprias alterações climáticas proporcionavam. Além do que, o estudo do céu, também, foi largamente difundido e executado nesse período.

No início da década de 1.800, embora em termos teóricos, o gênero paisagem tenha sido considerado de certa maneira inferior às demais temáticas, houve uma profusão de pinturas voltadas às paisagens de diversas categorias e vertentes, tornando-se de fato, um gênero. Desde então, a produção do tema da paisagem na pintura, hierarquizou-se definitivamente na história da arte.

Sabe-se que na Inglaterra do século XVII, com o crescimento das cidades, os prazeres rurais e a idealização dos atrativos espirituais e estéticos do campo se intensificaram. Essa mistificação e escapismo voltados para o culto da vida campestre acabaram por provocar uma espécie de tensão social. Artistas e poetas que se alimentavam dos ares do campo ocultavam tais realidades ásperas nas obras produzidas. Esse dilema entre cidade ou campo, vivido pelos ingleses, é descrito por Keith Thomas (1989, p. 301) nos seguintes termos:

Por volta do século XVIII, assim, uma combinação de voga literária e fatos sociais criara genuína tensão entre o infatigável progresso da urbanização e o anseio rural a que um número crescente de pessoas estava sujeito. Tais anelos indicavam claramente que não eram poucos os que entendiam que, embora o mundo da natureza devesse ser domesticado, não devia ser completamente dominado e suprimido. Esse antigo ideário pastoral sobreviveu moderno mundo industrial adentro (*sic*). Pode ser visto nas imagens do campo tão utilizadas para anunciar bens de consumo; e no vago desejo de tantas pessoas de findar seus dias numa cabana no campo. Por sentimentais que sejam, tais sensibilidades refletem o desconforto gerado pelo progresso da civilização humana; e uma relutância a aceitar a realidade urbana e industrial que caracteriza a vida moderna.

Para Lilian Moritz Schwarcz (2003, p. 12), no século XIX há uma influência crescente dos naturalistas da paisagem. Em 1815, uma nova forma de naturalismo ressurge, ainda mais na paisagem holandesa, ao repassar o neoclassicismo como o estilo de época – a objetividade quase científica inclui projeções de perspectivas e composições balanceadas. Em contraponto ao classicismo, que acentuava a paisagem na abstração. Os novos naturalistas baseavam seu estilo na observação direta e imediata.

Constable parece ver além da paisagem. Ressalta *a paisagem pela paisagem*, quando evoca em seu estudo a capacidade de traduzir o que considera pintura para além da paisagem, no processo entre o provisório e o pronto. Afinal trata-se de um estudo, ou seja, um exercício inacabado a ser desdobrado por etapas. Um percurso de produção ambiental variações



subjetivas para o processo de criação. Logo, seria um estudo a se incorporar de experiências que tangem a obra.

Elege a possibilidade da imaginação e da inventividade em detrimento do idílio e da nostalgia, sentimentos comuns aos ideais românticos, isto é, bucólicos. Do que vê, o artista aposta na experimentação pictórica que tenta capturar a transfiguração visual entre o romantismo e o realismo. Por isso, opta por pintar o que está a sua frente, como validação quase testemunhal de suas habilidades sensíveis para com a natureza humana.

No ensaio *On Love*, o poeta Percy Shelley (1880) descreve da seguinte maneira seu sentimento pela natureza: “na solidão, ou nesse estado deserto em que estamos cercados de seres humanos que, porém, não simpatizam conosco, amamos as flores, a relva, a água e o céu”.

Contudo, na pintura *Estudo de paisagem marinha com nuvens de chuva*, de 1824, nota-se que Constable tenta captar a fluidez e o que há de mais instantâneo de uma visão devastadora, tempestuosa, turbulenta e misteriosa. Tais características enunciam uma noção de violência que gera criatividade. Isto é, a intensidade dos traços contorcidos, que mostram a chuva forte, resgata uma beleza eloquente com a ebulição que transforma o momento específico da tempestade. Logo depois sugirá um clarão no céu, mas agora há uma pressão significativa exposta pelo cinza da chuva que cai fazendo estragos. Verifica-se uma transposição violenta da tensão à distensão. A brutalidade da cena não é sutil, pelo contrário é impactante. Assim, nessa tempestade existe uma beleza e o artista tenta tanger, exatamente, esse instante.

Desse modo, afasta-se de preceitos e convicções pictóricas formais, e se envereda por um universo dramático, fustigante e desconhecido, como aventura. Nota-se que a interpretação do pintor desnorteia-se face à atmosfera em processo de transformação. E é a abstração da forma e cor que confere ao “Estudo” uma qualidade quase espiritual, porque se eleva ao plano mais intersubjetivo da imagem.

É possível especular as direções variadas dos traços que percorrem a linha do horizonte baixa ainda visível, a percepção da força, da energia dos ventos com nuvens tumultuadas e carregadas em direção à praia. Nesse caso, o observador consegue dimensionar o que está localizado abaixo, acima, no meio, no centro ou nas laterais. Também, isso confirma a força da natureza apontada por este estudo. No meio da paisagem a chuva se faz presente, vertical e violenta. As pinceladas grossas provocam texturas como ranhuras ao registrar, visualmente, a intensidade abrupta em que surge a tempestade. Aqui, riscos, traços,

linhas e marcas formalizam um empreendimento visual do artista, em busca de captar a paisagem diante de seus olhos.

Em relação às cores, agora, já sem a luminosidade e o brilho de uma pacata paisagem de campo, mostra sim, a manifestação de vigor tenebroso, absoluto da natureza, tal qual ela é.

A partir dessas descrições, podemos afirmar que a obra John Constable rompe com concepções morais, religiosas e burguesas próprias da tradição inglesa de pintura da paisagem. E, talvez, tenha sido este estudo, um dos principais na sua extensa produção de paisagens. Todavia, esse estudo de marinha não deixa de ser emblemático, porque expressa o devir da arte do século XIX, o moderno, o industrial, o eminentemente urbano naquele momento.

Como podemos notar a natureza e a pintura de paisagens sempre foram gêneros em constante transformação, assim como elas próprias. Desde as escrituras romanas de Sêneca, passando pelas imagens místicas das paisagens dos alquimistas, pelo olhar de Giorgione em *A tempestade* (1508) – considerada uma das primeiras paisagens com figuras da arte ocidental – a culminar com as paisagens idealizadas do artista alemão Albrecht Dürer.

Dessa maneira, no final do século XVIII, a ideia de *constructo* na pintura de paisagens e marinhas foi lentamente sendo considerada um trabalho de artífice (artesão), proporcionada, entre outras coisas, pela junção do progresso técnico e da ascensão das máquinas. Ou seja, o artífice é o sujeito especialista que manipula com qualidade diversas técnicas artísticas. Tem domínio no manuseio de diferentes ferramentas para a produção imagética e estética. Artífices não são, contudo, novidade na história cultural da humanidade, os registros atestam a longa convivência do homem com a profusão de imagens nos mais diversos ambientes comunicacionais.

Com a transformação das cidades, da cultura e da conseqüente mudança de hábitos, muda também a visão da própria natureza enquanto metáfora. Os pintores paisagistas passaram a executar suas criações, ao utilizar os mais diversos componentes imaginativos e especulativos na apreensão e no olhar de uma paisagem.

John Constable, com suas pinturas sublimes, contribuiu para a transformação e o entendimento da pintura de paisagens do início do século XIX. Em 1824, uma exposição de suas obras no Salão de Paris, definitivamente, influenciou pintores a romperem com a hegemonia na pintura, o formalismo e o academicismo, voltando-se assim para a temática da natureza.

Na realidade, suas pinturas representavam a captação temática, pictórica, gestual e instantânea daquele momento único e emblemático da atmosfera em movimentos fugidios.

Cumprido, entretanto, ponderar que o sublime na paisagem revelava o lado dramático da visão da natureza, enquanto que a paisagem idealizada significava o outro lado dessa forma de representação, a do prazer visual e da beleza suave e prazerosa.

### **Considerações finais**

O que se tentou realizar neste trabalho é uma proposta de leitura acerca de determinada obra de John Constable, ao explorar alguns aspectos tocantes à pintura de paisagem desde o século XV até o XVII. É apenas um ponto de vista de leitura, entre outros tantos possíveis. Toma-se o cuidado de observar que seria apenas uma tentativa, uma argumentação sobre a atividade visual, que aproxima a imagem e a paisagem na pintura. Portanto, tal empreendimento intelectual não esgota com o olhar crítico, porque não chega à exaustão do objeto lido.

O estudo sobre paisagem, aqui estabelecido, foi considerado uma forma especializada de pintura que exigia baixo investimento de tempo e preparação, comparada à pintura chamada histórica, que necessitava de um ambiente interior adequado e luz artificial constante. O ideal de representação da paisagem no período era a pintura realística e etnográfica. Nem por isso a pintura de paisagem era considerada de menor valor ou inferior tecnicamente. Dessa maneira, era disseminada a ideia e o entendimento de paisagem até então.

Esta pesquisa tenta ampliar o entendimento sobre a ideia da natureza no século XVIII e seus reflexos na disseminação da pintura de paisagem na arte e o debate estético que começava a fluir nos meios artísticos e acadêmicos, mostrando à verdadeira e real face e a importância que o tema paisagem viria a suscitar. John Constable foi um artista que explorou, registrou e documentou a passagem conturbada desse momento de transformação, a da pintura de paisagem histórica para a pintura de paisagem sublime, da transformação da própria paisagem e da natureza, e por que não dizer, da própria sociedade do período.

Em síntese, a partir disso as resultantes apontam para uma possibilidade de produção no campo das poéticas visuais, cujos desmembramentos permeiam a (re)apropriação do referido estudo. Nesse sentido, essa pesquisa auxilia a repensar a construção da paisagem, no campo da arte – traduzido pelo fazer, dimensionando a função do tema na atualidade.

Assim, tentou-se empreender novas possibilidades de mediação e criação no campo das artes visuais, tendo como enfoque a estratégia de apropriação. Fragmentar e destruir a

forma, a representação, até o limite da legibilidade, tornando essa imagem geradora de outra imagem técnica, *ad infinitum*.

A questão da similaridade e da hegemonia nas representações da paisagem de determinado período da história da arte, a multidisciplinaridade e a visão prospectiva voltada aos desdobramentos da criação resultam um acréscimo para ampliar a discussão e a produção contemporânea. Isso estende o debate visual, de modo paródico, com a citação iconográfica e a fruição artística particularizada e testemunhal da tríade: imagem, paisagem e pintura.

### Referências

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. Trad. Eloísa Araújo. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santos. 4. ed. Campinas: Papyrus, 2000.

BAITELLO Jr., Norval. **A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia**. São Paulo: Paulus, 2010.

CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte**. Trad. Rijo de Almeida. Lisboa: Ulisseia, 1961.

FABRIS, O pensamento visual. CATANI, Afrânio Mendes et al (orgs.). **Estudos Socine de cinema**. 2003.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 2002.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay**. Working Paper Number CBS-49-04, Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, 2003.

SHELLEY, Percy Bysshe. On love. In: FORMAN, H. Buxton (ed.). **The works of Percy Bysshe Shelley in verse and prose**. 1880.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

WATSUJI, Tetsuro. **Antropología del paisaje**: climas, culturas y religiones. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.