

John Constable e as imagens que *nada contam*



John Constable
Óleo sobre tela 25.4 x 30 cm.

Branch Hill Pond, Hampstead

1819
Victoria and Albert Museum, Londres

1

A primeira vez que vi as nuvens em uma pintura de John Constable, elas ainda pairavam sobre a linha do horizonte. Tomavam existência sobre uma pequena superfície de tela pintada, um retângulo tramado de limites emoldurados. Nela, o céu – assim como o dos holandeses do século XVII – ocupavam grande parte do espaço pictórico. *Ali*, a materialidade da imagem diante do meu olhar já instituía um tempo outro: o do “olhar pensativo”, momento no qual o pensamento existe numa zona indeterminada entre pensamento e não pensamento, entre arte e não arte e que, para Roland Barthes, seria aquele no qual toda imagem se faz subversiva por sua força de afecção.¹ Sim,

¹ BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da obra de Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

afetada pela imagem icônica de *Branch Hill Pond, Hampstead*, pintada em 1819, meus olhos agora viam nuvens que se moviam e não permitiam ao olhar nenhum repouso: deslocavam-se por entre os fachos de luz que atravessavam diagonalmente a imagem e que definiam para o meu olho um caminho instável a seguir, perturbando, assim, a estabilidade e toda a calma que a perspectiva e a linha do horizonte pretendiam impor à paisagem. As aparências instauravam, já ali, o próprio entendimento de transitoriedade dos fenômenos atmosféricos e de movimento da imagem.

Aquelas nuvens, dotadas da forte intensidade e materialidade dos céus que antecedem as tempestades com seus ventos e luzes dramáticas em claro-escuro, iam e vinham. Eram providas de duração porque oriundas de um tempo outro e reaparecidas aqui, diante dos meus olhos. Mas duração oscilante. Seu movimento incessante partia de lá, do lugar que visto pelo artista se torna então pintura, materialidade e, como mágica, chegava diante de mim em outro tempo, agora como *imagem outra* porque vista num vácuo temporal. Imagem sobrevivente, portanto: chegava de longe, lembrava, indiciava e enganava (contrariando o próprio Constable que disse, se contrapondo à imagem que viria a ser, num futuro breve, a fotografia, que “a arte deleita porque lembra, não porque engana”)², misturava as lembranças de John Constable com as que me concerniam e, ali, lugar indeterminado, se formava: no intervalo de tempos distantes que, no choque do encontro que então se fazia, tornavam-se próximos.

Aquelas nuvens – pesadas *cumulonimbus* que são o sintoma de condições climáticas extremas – apontavam uma instabilidade em seus fortes movimentos, assim como o movimento da mão do artista, que marcava a superfície na imprecisão dos seus gestos rápidos para capturar o que vai desaparecer: a luz, as próprias nuvens, a *cena* causada pelas frestas que deixam por um breve instante passar os raios de luz.

Todos aqueles elementos atmosféricos flutuantes e efêmeros ali fixados na parte superior da pintura contaminavam aquilo que abaixo deles existia: o céu trabalhava a terra e vice-versa. Os corpos celestes que imediatamente desapareceram no momento em que foram vistos pelo pintor – e que são sempre a invenção de um corpo imediatamente inexistente – e os corpos terrestres que compõem a parte *duradoura* da paisagem, mostrando um certo estado bucólico, tornavam-se igualmente inquietantes e

² Constable relata em carta escrita ao seu amigo, o pintor e reverendo Fisher, em 30 de setembro de 1823, que tinha visto a exposição *Diorama* (de Louis Daguerre, o inventor do daguerreótipo): “[...] é, de certo modo, uma transparência; o espectador fica num quarto escuro, é muito agradável e produz muita ilusão. Está fora do domínio da arte, porque a finalidade aqui é enganar. A arte deleita porque lembra, não porque engana”. (tradução livre) Cf. LESLIE, C. R. *John Constable d’après les souvenirs recueillis para C. R. Leslie*. Paris: H. Floury, 1905. Pág. 112. Reedição do original por BIBLIOLife – Old Books Deserve a New Life, e GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. Pág. XXVI.

passageiros: os seres todos que estiveram, estavam ali, em breve não estariam, não estarão mais (mas estarão enquanto *dure* a imagem e novamente ela se re-faça diante de outros olhos).

Assim, *Branch Hill Pond, Hampstead*, se mostrou perante meus olhos um imenso turbilhão, a presentificação e o fulgor de um instante que, tramado pelo artista, não só descrevia o mundo tal como era frente a seus olhos que o viam, mas também engendrava um espaço de trocas possíveis feito para lembrar algo ao outro, para no outro sobreviver a qualquer lacuna do tempo, se fazendo e se refazendo entre o passado e o presente ante aquele que o vê.

John Constable nasceu e cresceu em East Bergholt, norte da Inglaterra, em 11 de junho de 1776. Sua forte relação com a natureza havia se iniciado nas terras amplas e cultivadas de Suffolk, condado da Inglaterra localizado no fértil vale do Stour, rio que separa Suffolk de Essex. Foi a paisagem de sua terra natal, onde passou sua infância e adolescência que, segundo Constable, o fez pintor.

3



John Constable *East Bergholt House* cerca de 1811
Óleo sobre papelão colado em painel 50,5 x 18,1 cm Victoria & Albert Museum, Londres

As terras nessa região, seu pai, Golding Constable, havia herdado de um tio e nelas já havia Flatford Mill, um moinho movido a água construído em 1733. Com o passar do tempo Golding adquiriu ainda mais três moinhos, sendo um movido a água na região de Dedham, e dois movidos a vento, na vizinhança de East Bergholt. Ali, naquela paisagem, John cresceu em torno de sua família – três irmãos e três irmãs, sendo ele o segundo filho – rodeado por moinhos nas terras produtivas do pai.



John Constable
Óleo sobre tela 29,8 x 24,8 cm

Flatford Mill from a Lock on the Stour

cerca de 1811
Victoria & Albert Museum, Londres

Aos sete anos de idade, John foi estudar nas cercanias de Bergholt e por volta dos dezessete já mostrava seu grande interesse pela pintura. Foi quando conheceu John Dunthorne, um vizinho da casa paterna que se dedicava nas suas horas vagas a executar estudos da paisagem local. Com ele dividiu seu primeiro espaço para pintar e manteve forte amizade e diálogo através de cartas durante toda sua vida. Porém, nessa época, Golding Constable não via a carreira de artista como algo seguro para o filho e pensou, então, preparar John para a Igreja. Mas, vendo que este não apresentava nenhuma afinidade com os estudos relativos e necessários para tal, resolveu formá-lo moleiro.

John permaneceu, nessa época, por volta de um ano trabalhando junto com o pai em seus moinhos e foi ali que se familiarizou não só com o maquinário envolvido, mas com o movimento das nuvens, sobretudo das “mensageiras”, que são as que diretamente agem sobre os moinhos, pois elas são o index do vento. John tinha já e desde então os olhos sempre em trânsito entre a terra e o céu.

Abram Constable, seu irmão, em certa ocasião comentou com Charles Robert Leslie, artista, amigo e primeiro biógrafo de Constable: “Quando olho um moinho pintado por John vejo que ele vai girar, o que não é sempre o caso com o de outros artistas.”³

Esse conhecimento de como representar o movimento, John adquiriu ainda muito jovem a partir de sua experiência com o funcionamento dos moinhos do pai e, depois, talvez tenha o ampliado com seus estudos de meteorologia e geologia, seus *sketches* e pinturas. Os céus turbulentos, seu movimento que faz girar os moinhos, John os descreveu ao comentar uma de suas gravuras intitulada *Spring* (Primavera):



John Constable / David Lucas
Água-tinta sobre papel 12,7 x 24,5 cm

Spring

primeira publicação em 1830-2
Tate, Londres

Essa prancha pode dar, talvez, alguma ideia de um desses dias brilhantes e prateados de primavera, quando ao meio-dia grandes nuvens carregadas de granizo varrem os campos, os bosques e as colinas com suas amplas sombras e que, por sua espessura, realçam o valor dos verdes e amarelos vivos tão particulares a essa estação. A “história natural” dos céus – se podemos nos servir dessa expressão – que são neste momento do ano tão particularmente caracterizados pelas fortes chuvas, é esta: as nuvens se acumulam em massas muito amplas e como resultado de sua elevação, parecem se mover muito lentamente: nessas nuvens aparecem, imediatamente, numerosos pedaços opacos, pequenas nuvens que passam lentamente diante delas e que são feitas de fragmentos isolados, provavelmente destacados da

³ LESLIE, C. R. John Constable. BAZALGETTE, Léon. *John Constable*, d'après les souvenirs recueillis par C. R. Leslie. USA: Bibliolife, s/d. Pág. 6. (tradução livre)

maior. Pode ser que essas, flutuando muito mais perto da terra, encontrem uma corrente mais forte de vento que, assim, com sua leveza relativa, as faz mover com maior velocidade; é por isso que os moleiros e os marinheiros as nomeiam “Mensageiras”, e sempre elas anunciam tempo ruim. Elas flutuam a meia altura no que poderíamos nomear de caminho das nuvens, parecem negras, mas passando sobre as partes escuras elas tomam uma tonalidade cinza, pálida ou amarelada.⁴

O pesado céu da imagem descrita por Constable *pode dar a ideia*, trazer até nós um pouco da luz de um dia de primavera de seu país tal como ele o observou, mas também nos mostra que foi feito por olhos de quem viu e deslocou o mundo para um suporte a partir de um saber particular: aquele adquirido por suas experiências em Bergholt em consonância com o conhecimento e o pensamento de seu próprio tempo.

Se sua experiência no campo em torno dos moinhos foi um fator marcante e de algum modo determinante nas imagens que produzirá, a aproximação a Sir George Beaumont – pintor, mecenas e grande colecionador de arte que contribuiu na criação e formação do acervo da Galeria Nacional de Londres – também o será. Através dele, Constable terá o primeiro contato com obras de Rubens, Salomon van Ruysdael, Claude Lorrain, Thomas Girtin (de quem Sir George possuía trinta aquarelas), Richard Wilson e Poussin, entre outros. Deles, John fará muitas cópias e elas serão um mecanismo auxiliar na formação e consolidação de seu pensamento, ressoando nele por toda sua vida.

Aos vinte anos de idade, diante do crescente e insistente interesse do filho por arte, Golding Constable consente que ele vá para Londres. Lá, John passará inicialmente pela orientação de Joseph Farington, pintor de paisagens que lhe apresentará as técnicas de Wilson. Nessa época, ele se dividirá entre Londres e Bergholt e trocará intensa correspondência com John Thomas Smith, desenhista, gravador e antiquário que conheceu após sua chegada em Londres. Numa carta durante o tempo que se encontra em Bergholt, John solicita ao amigo que lhe envie alguns livros, entre eles o *Carta sobre a Paisagem*, do pintor e poeta suíço Salomon Gessner, um ensaio em forma de carta escrita a M. Fueslin (Johann Heinrich Füssli, também conhecido como Henry Fuseli ou Fusely), seu compatriota e igualmente pintor.

Sabemos que, ao longo de sua vida, Constable formou uma rica biblioteca, que conheceu pessoalmente Wordsworth e Coleridge⁵ ao frequentar o meio artístico de então, e sabemos, igualmente, que seu tempo inicial em Londres foi sempre de grande

⁴ *Idem*. Pág. 7. (tradução livre)

⁵ Poetas que como Byron e Keats deram, de diferentes formas, voz ao romantismo inglês.

dedicação, seja à leitura, à pintura ou ao desenho, e que a partir de sua entrada como aluno na Academia Real ele passou a frequentar e ter mais acesso às obras de arte. Em carta a Dunthorne ele diz que em seu retorno a Bergholt terá poucos trabalhos a mostrar, “pois eu vejo que meu tempo será usado para “ver” mais do que para pintar.”⁶

Sim, John Constable se dedicou intensamente a ver e a produzir conhecimento do que viu. Muitos foram os estímulos que nele, desde muito cedo, geraram questões e conseqüentemente imagens. E é através da rica correspondência que manteve ao longo de sua vida e dos seus relatos nela documentados que podemos acessar como suas experiências e o contato com obras de outros artistas foram insistentemente por ele desmontados e armados novamente, num exercício prático em desenho e pintura na tentativa de compreender e ajustar o que via à *verdade da natureza*.

Ajustar, é importante dizer, pois se há um deslocamento, um desajuste entre a imagem na retina e a imagem na mente, há ainda outro ao transportá-la para um suporte com limitados materiais, seja os do desenho ou da pintura: a coisa vista deve passar de luz para cor e, depois, tinta sobre um suporte.

Como ver o mundo e como representá-lo com os materiais da arte – questão que em sua época foi amplamente debatida entre os artistas – nunca foi para Constable tarefa fácil. A *verdade* do olhar – ideia herdada do que os gregos chamaram *mimesis* (a imitação da natureza), o pensamento de *fidelidade* à natureza na representação tão almejada pelos clássicos, tão questionada por Platão e novamente pretendida pelos neoclássicos – foi colocada então em xeque, rebatida e contestada em sua época.

E John Constable queria representar a tal *verdade da natureza* que viesse de uma profunda investigação de suas leis, o que nele resultou em uma nova maneira de ver (e então representar) a luz e as cores; o *chiaroscuro* – por ele tão perseguido – e *os efeitos evanescentes* que causam na paisagem.

Constable desejava colocar em suas paisagens novos verdes (sim, por que não o verde, ao contrário dos ocres, amarelos e marrons das pinturas de Claude Lorrain?), e modular os tons à medida que se afastavam em direção ao longínquo de outra maneira que não em azuis pálidos e castanhos suaves como o faziam os artistas dos séculos XVII e XVIII. Recusando o mecanismo do chamado *Espelho de Claude* – espelho curvo com superfície levemente tingida muito utilizado por artistas para reduzir a gradação de tons

⁶ LESLIE, C. R. John Constable. BAZALGETTE, Léon. John Constable, d'après les souvenirs recueillis par C. R. Leslie. USA: Bibliolife, s/d. Pág. 12. (tradução livre)

à medida que se afastava – ele pintou de modo particular numa execução que, por vezes, ofendia àqueles que ainda estavam presos aos preceitos da pintura clássica.⁷



Claude Lorrain

The Mill

1631



John Constable

Dedham Vale

1822

Escutar a natureza através de sua observação direta e sem subterfúgios, essa era a premissa fundamental desde sua formação inicial, mas igualmente ver e copiar a obra de outros artistas, afinal, isso lhe dava acesso a diferentes formas de pensar a pintura e a diferentes maneiras de executá-la. Esse foi um exercício constante e que Constable fez, por vezes, apaixonadamente, como quando copiou um Claude Lorrain de propriedade de Sir George Beaumont. Mesmo que sobre isso – copiar a obra de outros artistas – tenha se pronunciado repetidamente contra. Ele chegou também a declarar que ao se sentar frente à Natureza, a primeira coisa que buscava esquecer é que um dia tinha visto um quadro. Ora, isso pode parecer contraditório, mas, convenhamos, John Constable não era uma pessoa ingênua.

Ele sabia que não se pode esquecer a tradição e ser original incondicionalmente. Ele já havia declarado que “um artista que aprende sozinho aprende com alguém muito ignorante” e que era preciso “paciência na busca da profissão”⁸, tempo e labor para que o olhar sobre o mundo se formasse. Ele seguiu com respeito e profunda convicção o conselho de Sir Joshua Reynolds, para quem não havia “um meio fácil de se tornar um bom pintor”⁹. E a cópia era, assim, um exercício necessário à aprendizagem. Mesmo William Blake, que refutou com forte convicção as

⁷ Em seu livro, *Arte e ilusão, um estudo da psicologia da representação pictórica*, Gombrich nos conta sobre uma passagem na vida de Constable quando o artista foi jurado da Royal Academy de Londres: uma das pinturas de John havia sido colocada por engano diante do júri para ser analisada, e um de seus colegas havia dito, sem saber o nome do autor: “Levem embora essa coisa verde horrósa”, mas que, em compensação, sua pintura *Hay Wain*, quando foi exibida em Paris, estimulou profundamente os artistas franceses justamente por suas cores, o que os levou a repetir as experiências de Constable e clarear igualmente suas paletas. Os métodos de Constable haviam, definitivamente, mudado os modos de ver e representar o mundo, expandindo dele a percepção. Pág. 43.

⁸ LESLIE, C. R. John Constable. BAZALGETTE, Léon. *John Constable, d'après les souvenirs recueillis par C. R. Leslie*. USA: Bibliolife, s/d. Pág. 15.

⁹ *Idem*. Pág. 20.

ideias de Reynolds, acreditava que “aprender para sempre a linguagem da cópia de arte é uma regra”¹⁰, mas essa cópia não deveria ser uma cópia servil.

Constable, muitas vezes revoltado com o público que concedia muita importância à tradição, declarou:

Em Arte, como em Literatura, há dois meios pelos quais os homens visam à excelência. No primeiro, o artista, pela cuidadosa aplicação ao que outros fizeram, imita a obra deles ou seleciona e combina as suas diversas qualidades; no segundo, ele busca na arte a sua fonte primária, a Natureza. O primeiro forma um estilo pelo estudo dos quadros e produz uma arte imitativa ou eclética, como já tem sido chamada; o outro, por uma observação detida da Natureza, descobre nela qualidades nunca retratadas antes e, assim, forma um estilo original.¹¹

Todavia o artista encontrou uma maneira de conciliar os dois meios. Mesmo que isso lhe parecesse conflituoso no início, depois tornou-se consciente de que “não podemos fazer Shakespeare, nem Burns, nem Claude Lorrain, nem Ruysdael, e declara que tinha levado vinte anos para descobrir isso.”¹²

Sabemos que ninguém constrói imagens do mundo sem referências do passado – pelo menos não a partir do momento que elas passaram a circular – e o fato de ver e mesmo usar essas imagens não nos torna escravos delas, mas conscientes de que as realizações de observadores do mundo antes de nós são, de alguma forma, aproveitadas, acrescidas, modificadas, ou mesmo negadas, pelo próximo observador que delas se contamina.

Constable, como muitos outros artistas de sua época, criticou fortemente os que seguiam com submissão a tradição sem se lançar também à experimentação. Alguns o fizeram de forma muito mais intransigente, como William Blake e Lord Byron, mas a verdadeira radicalidade deles se mostrou em suas poéticas e nas novas ideias que elas trouxeram para seu tempo, abalando-o igualmente.

John Constable foi um observador das proximidades – seja da natureza ou de obras – e um coletor de coisas que encontrava na natureza. Diz-se que durante sua estadia em Petworth ele recolheu em seu quarto penas de pássaros, líquens, pedras; e de Fittleworth Common transportou para sua casa diferentes areias e terras de variada gradação. Mas ele nunca viajou para fora da Inglaterra. John não poupava provocações

¹⁰ Para Blake “a diferença entre um Mau e um Bom Artista é que o Mau Artista Parece Copiar Muito. O Bom Artista Copia Realmente Muito”. Cf. WAT, Pierre. Pág. 198.

¹¹ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. Pág. 150.

¹² Carta de John Constable a seu amigo Fisher, arqui-diácono de Salisbury, de 1822. Cf. LESLIE, C.R. Pág. 97.

sobre os artistas errantes da sua época dizendo que aquele que não tem seus olhos primeiro para o que está em torno, nunca os terá para o que está distante¹³.

Em sua juventude, ele havia passado um mês a bordo do *Coutts*, navio das Índias Orientais de um amigo de seu pai, mas navegou somente dentro de território inglês. Ali, ele se ocupou com esquemas e desenhos de caráter analítico, num total de cento e trinta que, ao final da viagem, ele esqueceu dentro do navio, felizmente os recuperando mais tarde. Sobre a viagem ele conta em carta a seu amigo Dunthorne:

Vi todo tipo de tempo. Alguns os mais belos, outros os mais melancólicos. Mas tal é a posição invejável de um pintor que encontra seu prazer em cada roupagem que a natureza pode se cobrir. [...] eu vi aqui grandiosos efeitos de nuvens de tempestade.¹⁴

Assim, John seguirá seu eterno aprendizado, por vezes fazendo algumas viagens, mas sempre dentro de seu próprio país, e nelas produzirá muitos de seus cadernos de esquemas a lápis, em aquarela ou *lavis* (aguada em uma só cor) e mesmo esboços de grandes dimensões sobre papel tingido, como os que fez nas regiões montanhosas entre Westmoreland e Cumberland, e também estudos a óleo, experimentando sempre novas maneiras de ver, pensar, sentir e representar a natureza.

Diz-se que a Constable nunca agradou a solidão das montanhas, que sua natureza era “particularmente social e não poderia se satisfazer com uma paisagem, fosse ela mesmo grandiosa, que não fosse rica em associações humanas.”¹⁵ Segundo Leslie, Constable precisava do ambiente das aldeias, das igrejas, fazendas e casas no campo. E a maior parte de suas pinturas e imagens vieram das relações amorosas que estabeleceu com as pessoas e os lugares onde essas estavam. Esse, parece, era o seu fim: construir imagens que contassem “uma história de seus afetos”, como disse Leslie, como num vasto diário íntimo: East Bergholt e Hampstead, lugares onde viveu; Brighton, onde ele passou uma temporada buscando o sol para a recuperação de sua esposa, Maria Bicknell, quando ela contraiu tuberculose; Folkstone, onde seus filhos frequentaram a escola; Salisbury, onde o bispo era tio de seu grande amigo e também pintor, John Fisher; Osmington (Weymouth), onde passou sua lua-de-mel na casa de John Fisher; Cole-Orton, no condado de Leicester, onde encontrava-se o castelo de Sir George e Lady Beaumont, entre outros. Ao longo de sua vida, os lugares *grandiosos* não interessaram a Constable.

¹³ BAZALGETTE, Léon. *John Constable* d'après les souvenirs recueillis par C.R. Leslie. USA: Bibliolife, s.d. Pág. XI.

¹⁴ *Idem*. Pág. 22.

¹⁵ LESLIE, C. R. op. cit. Pág. 26. (tradução livre)

Em 1932, Leslie havia lhe escrito de Petworth, onde estava hospedado, descrevendo algumas obras da vasta coleção de arte do conde de Egremont abrigadas em sua mansão¹⁶ e que incluía Ticiano, Reynolds, Van Dyck, Turner, Claude Lorrain, Carr, Hobbema, Gainsborough, entre muitos outros. John, então doente e acamado em sua casa em Charlotte Street, Londres, responde ao amigo e comenta essas obras e ao final diz:

E quanto a nos juntarmos entre esses espetáculos grandiosos, lembre-se, meu caro Leslie, que o Grande não foi feito para mim e que eu não fui feito para o Grande; as coisas são melhores como elas são. Minha arte, limitada e particular, encontra-se ao pé de cada grupo de arbustos e em cada caminho do campo, ali onde, conseqüentemente, ninguém pensa que vale a pena ir buscá-la.¹⁷

O *Grande* ao qual se refere Constable é a pintura de história tal qual a definiu a tradição clássica, aquela que ordena o mundo e o pensa de forma idealizada, e esta não será a pintura que ele fará. Recusando-a, John se interessará, na construção de sua obra, por uma *história natural*, aquela que une as partes visíveis e as invisíveis do mundo e na qual o *eu* do pintor é também natureza. Sua concepção de natureza era, pois, atravessada pelo signo do particular e não do ideal.

11



John Constable
óleo sobre tela 10 x 185 cm

The Hay Wain (La charrete de foin)

1821
National Gallery, Londres

¹⁶ Pelo que nos relatam Constable e Leslie, me parece que esses ambientes, como o da mansão do conde de Egremont ou da casa de Sir George Beumont, tão frequentados por artistas, escritores e poetas, eram dignos das melhores histórias de Jane Austen. Constable tinha vinte e cinco anos quando ela escreveu *Sense e Sensibility* e vinte e sete quando publicou o famoso *Pride & Prejudice*.

¹⁷ LESLIE, C. R. John Constable. BAZALGETTE, Léon. *John Constable, d'après les souvenirs recueillis par C. R. Leslie*. USA: Bibliolife, s/d. Pág. 212. (tradução livre)

Pintar os lugares simples de seu país era o que ele considerava fazer melhor, aqueles pelos quais ninguém se interessaria por não serem *grandiosos* frente à história. E isso se tornou motivo de forte crítica quando Constable envia ao Salão de 1824, em Paris, obras que mostravam o vale de Dedham e o caminho de East Bergholt a Flatford, uma vez que elas apontavam para o que, na época, não era considerado tema de grandeza suficiente para ser representado em pintura. Assim, Stendhal comentou no jornal esses trabalhos:

Nos quadros da antiga escola, as árvores têm “estilo”; elas são elegantes, mas faltam nelas verdade. M. Constable, ao contrário, é verdadeiro como um espelho; mas eu queria que o espelho fosse colocado frente a um lugar magnífico, como a entrada do vale da Grande-Chartreuse, perto de Grenoble, e não frente a uma charrete de feno que atravessa um canal de água parada.¹⁸

No que disse Stendhal há uma verdade: o trabalho de Constable é “verdadeiro como um espelho”, mas um espelho voltado para o observador, para o que nele pode existir a partir da natureza e da paisagem que o afeta e que, para a crítica, não *significa nada*. Constable comenta essa crítica em carta a John Fisher, dizendo:

É justo admirar a verdade, a cor, a vivacidade geral e a riqueza das superfícies, entretanto, estão lá como prelúdios de música e os cantos abundantes e harmoniosos da lira do vento que não “significam nada”.¹⁹

E aquelas imagens que para a crítica não *significam nada* são posteriores às suas imagens que *nada contam*. Como esta crítica, John já havia recebido anteriormente inúmeras outras que o reprovavam por conceder, em suas pinturas, uma importância muito grande aos céus em relação aos elementos terrestres.²⁰ Por volta mesmo de 1821, Benjamin West, pintor anglo-americano, o aconselhou, por esse motivo, a considerar os céus em suas obras como “uma folha branca colocada por trás dos elementos da paisagem”.²¹ Constable reagirá a esse conselho e às críticas recebidas dizendo novamente a Fisher que seus céus eram *indiscretos*, mas não *evitados* (afinal, é *elemento da paisagem*), e que para ele “seria difícil de nomear um tipo de paisagem na

¹⁸ STENDHAL. *Salon de 1824*. Journal de Paris, 27 de outubro 1824 apud WAT, Pierre. Pág. 213. (tradução livre)

¹⁹ WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, 2012. Pág. 214 (tradução livre)

²⁰ Com toques na matéria da pintura cada vez mais visíveis, fazendo assim com que a própria pintura se assemelhe e se torne aquilo que ela descreve, o caos da natureza, foi que, diante de *Cena de tempestade sobre a costa de Brighton*, pintura feita por volta de 1928, diante da violência dos elementos e da pintura igualmente tratada, Fuseli, pintor suíço radicado em Londres, pediu que lhe trouxessem um guarda-chuva. Cf. WAT, Pierre. Pág. 217, nota 541. Mas Constable, em carta a Fisher em 9 de maio de 1823, conta – inclusive imitando o sotaque de Fuseli – que este disse diante da pintura da catedral de Salisbury, exposta na Academia: “Amo as “baisagens” de Constable, ele é sempre pitoresco, suas cores são “pelas” e as luzes “zão” sempre no lugar onde é preciso; mas ele me obriga a pedir meu “zobretudo” e meu guarda-chuva”. Cf. LESLIE, C.R. Pág. 107. (tradução livre)

²¹ BECKETT, R.B. *John Constable's correspondence: the Fishers*. U.K.: Suffolk Records Society, 1962. Págs. 76, 77. (tradução livre)

qual o céu não seja a “tônica”, a base da “Escada” e o principal “Órgão do sentimento”. Diz ainda ao final dessa carta: [...] “você pode conceber, então, o que uma “folha branca” poderia me fazer, impregnado como estou dessas noções, e elas não podem estar erradas. O céu é a fonte de luz na natureza – e governa todas as coisas”.²²

Constable toma em suas imagens o que seria o tal *espaço branco* não como o lugar onde *nada se dá*, mas como lugar de adensamento: a *folha em branco por trás dos elementos* em sua suposta e aparente ausência de algo, sua suposta neutralidade, é onde se forma o corpo do céu com todos os *seus* elementos, que são também paisagem; esse corpo que, *parte efetiva da composição*, determina grande parte das relações entre os elementos da imagem e afeta o outro diante dela. Portanto, o *espaço branco* não é um espaço *por trás dos* objetos, ele é um corpo em relação a outros e gerador de relações. Corpo construído por seu conhecimento adquirido, desde muito jovem, dos fenômenos atmosféricos; por sua experiência sempre renovada diante do devir do mundo; por seus sentimentos e sua *escuta da natureza* e, igualmente, pelas sensações desconhecidas ao artista e que vêm dessa natureza da qual ele é parte.

Mas como se efetua essa *escuta da natureza*? Parece que é preciso que o artista primeiro *se encontre* com ela, coloque-se com ela *em relação*, passando a projetar nela sua “alma que vê, pois o olho interior mostra as coisas, mas é o espírito que as percebe”, diz Constable. Há por parte dos artistas dessa época uma redefinição da noção de natureza, logo, uma nova relação com ela; um investimento subjetivo e uma identificação. Como disse Blake: “tal é o olho, tal é o objeto”.²³

Ao recusar a seleção e a combinação idealizada neoclássica – uma vez que se oporiam ao caráter orgânico e contínuo da natureza –, as imagens geradas a partir dessa escuta e desse encontro, desse *colocar-se em relação*, não seriam mais subordinadas a ela: a natureza somente as induziria e o artista respeitosamente deduziria, e toda teoria artística encontraria, assim, seu fundamento na própria natureza.²⁴

E foi motivado por sua incessante busca de escuta da natureza, de representar e apreender como acontecimento o que ela lhe dava a ver, que, entre 1821 e 1822, Constable pintou e desenhou uma série de céus e nuvens que *nada contam* e que se

²² Cf. WAT, Pierre. Pág. 85. (tradução livre)

²³ *Idem*. Pág. 123. (tradução livre)

²⁴ Essa teoria, que recebeu o nome de *Fisiognomia*, foi desenvolvida pelo filósofo Johann Kaspar Lavater e teve grande aceitação entre os artistas da época, uma vez que estabelecia uma ligação com a prática artística ao pensar o fisiognomista como aquele que tem o talento do observador aliado à imaginação e ao conhecimento no domínio das artes. Em outras palavras, segundo ele, é preciso que o artista conheça bem a si mesmo, pois ele é a base do conhecimento do mundo. Cf. WAT, Pierre. Pág. 93. (tradução livre)

juntariam ao conjunto de suas amplas paisagens de céu e terra (que formavam a história de seus afetos) que *nada significam*.



John Constable

Clouds

Yale Center for British Art

Paul Mellon Collection

Baseado num novo tipo de observação empírica dos fenômenos atmosféricos com base científica, Constable queria fazer sua *história natural dos céus*²⁵ talvez à maneira do naturalista inglês Gilbert White, que no seu “História natural de Selbourne”, conta e registra com rigor suas minuciosas observações dos acontecimentos e das menores coisas ao seu redor na pequena cidade de Selbourne, de onde nunca saiu. White – conta Fisher a Constable em carta enviada em 6 de março de 1821 – “se ocupava em observar e anotar de perto todos os fenômenos da natureza que passavam sobre seus

²⁵ LESLIE, C.R. apud WAT, Pierre. Pág. 81. (tradução livre)

olhos [...]” E diz ao artista: “Ele, assim como você, pertence à observação escrupulosa”.²⁶

Sim, pertencente ao grupo daqueles que observam o mundo à sua volta meticulosamente, Constable queria – motivado por suas prováveis leituras e encorajado por uma longa tradição de pintores paisagistas que confrontavam, de alguma maneira, os problemas colocados pela representação dos céus e das nuvens – se empenhar a fazer um trabalho próximo ao de um meteorologista, se aprofundando no conhecimento e na observação cuidadosa dos fenômenos nebulosos. Assim, ele poderia *melhor ver*, lançando mão, a favor de sua pesquisa, de todas as ferramentas das quais dispunha: obras publicadas sobre os fenômenos atmosféricos, desenhos, pinturas de outros artistas, correspondências, e muita troca e diálogo com amigos e artistas naquele *longo e paciente estudo* aprendido com Reynolds e que desembocava em sua própria prática pictórica. Assim, também ele poderia constituir e aumentar sua consciência e compreender melhor o funcionamento dos elementos da natureza, uma vez que “a imaginação sozinha nunca produziu e nem pode produzir obras que possam sustentar a comparação com as *realidades*” (assim grifado pelo artista).²⁷ Pelas vias da dedução, tal como havia dito Lavater: a natureza deveria ser assim vista e compreendida pelo artista-observador-pesquisador quando se colocava à sua escuta.

E foi com esse compromisso que, instalado em Hampstead, lugar considerado como um observatório natural ao norte de Londres, que Constable passa a se dedicar, quase exclusivamente durante dois anos, ao estudo das possibilidades da luz e como essa se dá nos grandes espaços dos céus e das nuvens. Ali, a céu aberto e em reduzidos formatos feitos sobre fragmentos de papel, ele executará a série de cinquenta cuidadosos estudos de nuvens que ocupam a totalidade de seus pequenos suportes.

“Eu fiz cerca de cinquenta estudos cuidadosos dos céus, grandes o suficiente para serem tratados como eles são”, escreve ele em carta a Fisher, em 7 de outubro de 1822.²⁸ Esses estudos visavam entrar no âmago da existência daquilo que tem uma densidade de ser, mas também a capacidade de fugir, e representam sua busca de tornar visível e aparente – logo, conceder existência – “a um breve momento arrancado ao tempo que foge”.²⁹

²⁶ LESLIE, C. R. *John Constable*. USA: Bibliolife, s/d. Pág. 79. (tradução livre)

²⁷ *Idem*. Pág. 336. (tradução livre)

²⁸ Cf. LESLIE, C.R. Pág. 97. (tradução livre)

²⁹ CONSTABLE apud WAT, Pierre. Pág. 186. (tradução livre)

Se as paisagens de John Constable nas quais ainda vemos a linha do horizonte não contam algo grandioso para os críticos de sua época, para os observadores de terras estrangeiras à Inglaterra e para os que as veem depois de passado o tempo na qual foram feitas, elas narram. Sim, narram o que já não mostram – a experiência única e singular que o artista desejou captar e conservar –, sugerindo, ao observador de alhures, aquilo que seu contexto mental o faz ver diante das imagens, a partir do lugar e do tempo em que se encontra. Mover-se de *lá* para *cá* é a condição para que o observador faça sua projeção nesse vazio entre ele e a imagem, isto é, um observador desejoso de preencher esse vazio, essa lacuna.

Passar do espaço que compreendia terra e céu para o domínio somente dos céus impunha a Constable uma nova, difícil e muito árdua tarefa que ele estava determinado a conquistar. Foi quando o artista, como um autêntico pesquisador de detalhes, buscou ver do céu as menores coisas, entender seu movimento e como ele se dava, para, assim, poder melhor representá-lo. E para isso ele recorreu também às *schematas* de Cozens.



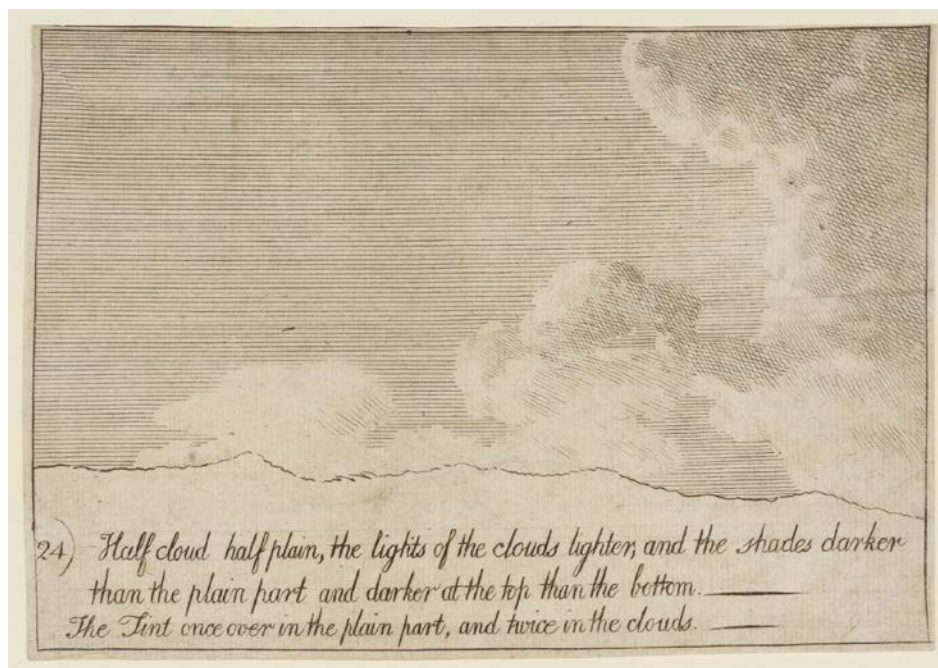
No final do século XVIII, o desenhista britânico de origem russa Alexander Cozens – filho do aquarelista John Robert Cozens – havia publicado uma série de *schematas* de nuvens numa variação de céus para uso de seus alunos. Essas *schematas* – que os antigos gregos chamavam *cânon* – eram modelos, esquemas que serviam de apoio inicial para formação de uma imagem e que o artista ia ajustando à medida que ia construindo, até que a imagem chegasse ao ponto que desejava. Em “Um novo método para ajudar a criação no desenho de composições originais de

paisagem”, de 1785, as instruções são para auxiliar o artista iniciante a criar paisagens sem partir da cópia dos mestres e nem da natureza, mas da mancha. Nesta coleção feita

por Cozens, o repertório de formações nebulosas ocupa uma posição privilegiada. E, claro, seu método pareceu insuportável aos espíritos acadêmicos de sua época, sendo criticado e ridicularizado, uma vez que ele introduzia o fator acaso, o automatismo e o informe no campo da representação. E mais: a mancha de tinta passa a ser também a rival dos livros de modelos que, na época, existiam em grande número.

Cozens sabia o que estava fazendo e o abalo que causaria: no prefácio de seu livro ele já o apresentava como uma provocação deliberada aos métodos do ensino tradicional de arte. Mas, em verdade, o método de Cozens não apresentava nenhuma ruptura que já não tivesse sido usada: era o mesmo princípio das manchas vistas nas paredes ou nas pedras que tanto interesse causaram em Leonardo da Vinci e Piero di Cosimo. Leonardo concedia grande poder às *formas confusas*, tais como nuvens e água lamacenta, de suscitar e associar imagens na mente. E, sabemos, nas manchas e nas formações sempre renovadas das nuvens, cada um projeta as figuras que deseja, as imagens de sua memória, os signos advindos de sua própria cultura. Os alunos de Cozens no século XVIII projetavam nas manchas o que era regido pelo desejo das pessoas de sua época: buscavam que suas imagens se igualassem às paisagens idealizadas de Claude Lorrain. Não era um novo vocabulário que queriam, mas somente uma nova combinação e variações que tomassem forma a partir da mancha para depois serem ajustadas ao que viam.³⁰

17



Alexander Cozens

1785

³⁰ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. Pág. 156.

Em 1823, em sua estadia na residência de Sir George Beaumont, John Constable fez cópias das gravuras do álbum de Cozens, “Várias Espécies de Composição na Natureza, dezesseis assuntos em quatro placas, com Observações e Instruções”, da coleção de seu anfitrião. Suas cópias combinam algumas formações de nuvens das *schematas* de Cozens, num desenho mais rápido e gestual, com anotações descritivas em sua letra cursiva, ao contrário da letra idealizada dos modelos de Cozens.



John Constable a partir de Cozens

Gombrich, em *Arte e Ilusão*³¹, nos diz que se há algo que Constable aprendeu com Cozens, certamente não foi a aparência das nuvens, claro, mas possibilidades. As *schematas* foram mais um recurso para aprofundar nele a consciência delas através da classificação visual.

Esse tipo de manual com esquemas para orientar artistas iniciantes também foi feito pelo artista Hercule Florence, nascido em Nice, na França, em 1804, e que chegou ao Brasil aos vinte anos de idade, juntando-se no ano seguinte, em 1825, à expedição de Georg Heinrich Von Langsdorff para percorrer o Brasil Central. Até 1829, quando terminou a expedição, Florence manteve um minucioso diário de anotações do que viu durante sua viagem: flora, fauna, índios, a vida dos escravos e as paisagens.

Hercule, entre muitas atividades que desenvolveu em seu *exílio* no Brasil (ele se casou e fixou residência em Campinas), fez um “Atlas Pitoresco-celeste ou estudos de céus, para uso de jovens paisagistas”³², que contém um conjunto de trinta e uma aquarelas comentadas de céus feitas entre 1834 e 1844 e publicadas somente em 2010.

³¹ *Idem*. Pág. 151.

³² FLORENCE, Leila (org.). *Céus. O teatro pitoresco-celeste de Hercule Florence*. São Paulo: Prol Editora Gráfica, 2010.

Nada disso seria surpreendente se não fosse o fato de que Florence não tinha nenhum contato com o que acontecia na Europa nessa época em termos de estudos dos céus e nuvens, apenas notícias vagas ou defasadas. Não acreditava que existisse um tratado pitoresco sobre os céus e nenhuma obra deste gênero com o mesmo objetivo que seu “Atlas”. Ele conta:

Não creio que exista alguma obra deste gênero: tenho certeza de que muito se tratou sobre os céus em obras de pintura, principalmente as paisagens, mas desconheço a publicação de algum tratado especial sobre os céus, acompanhado de uma coleção de estampas que representam somente os céus e destinado a servir de estudos ou exercícios para os jovens paisagistas.³³

Seu isolamento no país em que se encontrava era tal que seu sentimento era de estar exilado, afastado e privado daquilo que ele mais gostava, a pintura, uma vez que as pessoas que o cercavam, dela nada entendiam. Ele dizia: “o país onde sou obrigado a residir é desanimador para um pintor”.³⁴ Mas foi nesse lugar nas antípodas de seu país natal que ele quis formar um *sortimento de céus* (tal como Constable que desejou fazer uma história natural dos céus), para que qualquer artista que não tivesse acesso a eles *in loco* pudesse, ainda assim, compor sua paisagem a partir das *schematas* do seu “Atlas” pitoresco, seguidas de suas *detalhadas* descrições:

19



Hercule Florence
Aquarela

Estudo n. 11 (Céu às 4 horas da tarde)

22 de janeiro de 1833
Coleção Cyrillo Hércules Florence

³³ FLORENCE, Leila (org.). Pág. 202.

³⁴ *Idem*. Pág. 25.

Veem-se aqui duas grandes massas de nuvens compactas e escuras, separadas por uma grande abertura que permite avistar mais adiante nuvens leves, vapores claros mesclados com vapores levemente acinzentados, onde também se observam agrupamentos ovais e regulares de nuvens encarniradas muito pequenas. Estas devem ser brancas sobre um fundo de vapores levemente acinzentados, em vez de serem escuras.

Este esboço está inacabado. As nuvens me parecem pouco escuras, mas o traçado é bom, pitoresco e verdadeiro. Tais nuvens se formam normalmente em dias de muito calor e anunciam uma tempestade.³⁵

Os estudos de céu e nuvens de Florence, tal como nos pequenos céus de Constable, tentam descrever o céu que o artista tem diante dele e que passa, já passou até a pintura estar finalizada. Mas o primeiro não conheceu as *schematas* de Cozens. Ele teve notícias da classificação de nuvens proposta pelo inglês Luke Howard – que ele pensava ser um físico – e se lamentava de não ter acesso a esta nova nomenclatura de nuvens que poderiam lhe ser muito útil. Em seu “Atlas”, ele teve de inventar termos próprios para descrevê-las.

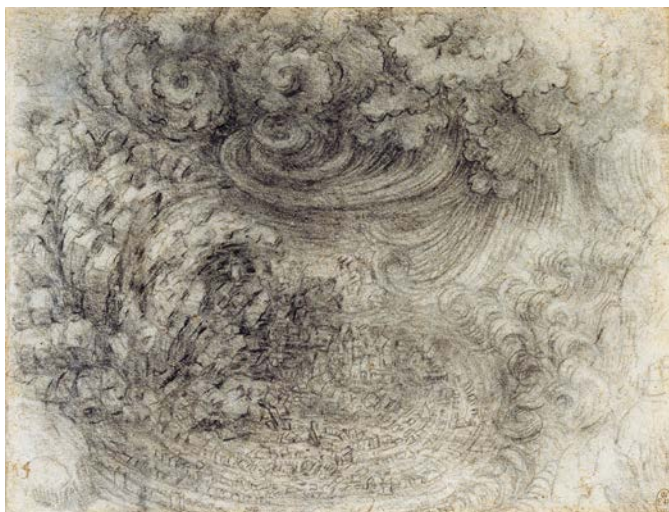
Ele também soube, “por intermédio de alguém muito instruído”, da obra de um artista alemão que privilegiava os céus em suas paisagens (Caspar David Friedrich?), e novamente diz que seu isolamento poderia levá-lo a estar repetindo o que outros já haviam feito.

Talvez, mais do que desejar fazer algo novo, o que angustiava Florence fosse o fato de estar isolado do processo de investigação e, sobretudo, distanciado de pessoas com as quais pudesse se colocar *em relação* e estabelecer comparações e trocas sobre suas pesquisas e buscas, seja no campo dos fenômenos, seja no das imagens. Porque o fato de estar isolado não fez que seus estudos de céus e nuvens fossem menos importantes ou negligenciados por ele. Mesmo que ele não tenha tido tempo e nem recursos suficientes para se dedicar como desejava, suas imagens em aquarela – às quais só recentemente o público teve acesso – buscam, de forma poética e rigorosa, apreender e compreender os fenômenos celestes e como representá-los pictoricamente para, assim, introduzi-los a jovens artistas paisagistas.

Mas voltemos a Leonardo da Vinci. Seu “Tratado de pintura”, datado de 1651, também apresenta modelos, ou, mais do que modelos, *regras* para os jovens pintores. Regras que, segundo ele, existem para servir como parâmetro de correção, pois são elas que desencadearão e provocarão, nessa correção, o entendimento das coisas.

³⁵ *Ibidem*. Pág. 60.

Entendimento que, para ele, procede da razão que, por sua vez, é filha da experiência.³⁶ Mas Leonardo também instrui em seu tratado que o aprendiz não deixe de incluir igualmente entre esses preceitos uma nova invenção teórica – mesmo que ela pareça a princípio mesquinha e ridícula – pois “nas coisas confusas o espírito encontra matéria para inúmeras invenções”. Ele continua:



[...] se você se fixar em algumas paredes cheias de manchas ou feitas com uma mescla de pedras e se dedicar a inventar qualquer espetáculo, poderá ver sobre aquela parede formas parecidas com paisagens com montanhas, rios, rochas, vales e colinas; ou poderá ver batalhas com figuras em movimento, rostos de expressão estranha e outras mil coisas que poderá logo traduzir para suas formas próprias. Acontece com as manchas das paredes o mesmo que com os sons dos sinos, que te fazem pensar e imaginar frases e palavras. Vi, em algumas ocasiões,

nuvens e paredes em ruínas que me sugeriram belas e variadas invenções [...]³⁷

Como vemos, o método da mancha de Cozens já tinha sido aconselhado ao jovem artista por Leonardo como uma forma de *acelerar* e *favorecer* o espírito da invenção. Ao acrescentar, ao método tradicional do desenho e da representação advindos de uma minuciosa observação aliada a algumas regras, outros métodos provenientes do acaso e do desejo, o artista poderia, assim, alcançar novas possibilidades. Portanto, seu método não separa a regra e a razão da imaginação, mas, para ele, deve haver uma regra, um parâmetro que desencadeie uma série de ajustes, uma vez que se a mancha, o acaso, pode instigar o artista e lhe dar um início, ela não o ensina a completar os detalhes da imagem.

Hubert Damisch nos conta que Plínio já concedia à Fortuna, ao acaso, um grande poder e que ela vinha em auxílio dos artistas os mais exigentes para ajudá-los a obter, através do automatismo, a ilusão procurada. Tal como na história de Protogenes que, desesperado para conseguir dar aparência à espuma saindo da boca de um cão, lança na tela uma esponja carregada de tinta, conseguindo assim o efeito pretendido graças ao acaso e não à arte.³⁸

³⁶ DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la Pintura*. Bs. As.: Cia. Editora Espasa-Calpe, 1947. Pág. 200.

³⁷ *Idem*. Pág. 204. (tradução livre)

³⁸ Essa história, muitas vezes repetida, o próprio Leonardo a transformou como sendo um relato de Botticelli, para quem, segundo da Vinci, não valia a pena parar diante de uma paisagem, bastava jogar uma esponja entintada sobre a superfície desejada para

Assim como Cozens, Florence e Leonardo, muitos buscaram criar um sistema para amparar, de várias formas, o aprendiz de arte através da redução do mundo e de suas coisas e objetos a alguns traços e palavras, e que pudesse dar início neste a uma representação desse mundo, dessas coisas e objetos, mesmo os mais fugidios.

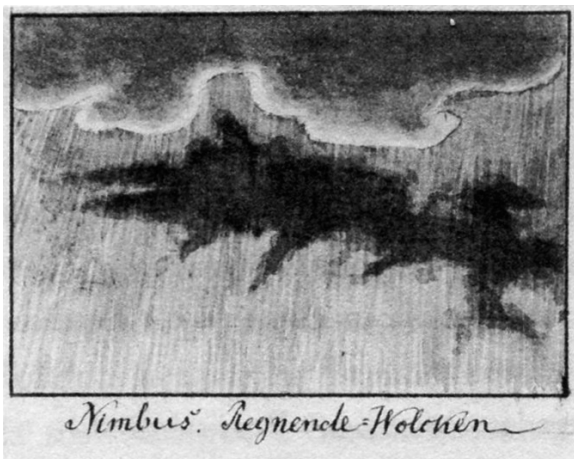
Pierre-Henri Valenciennes, pintor e teórico, escreveu também seu tratado publicado em 1799, que chamou “Elementos de perspectiva prática para uso de artistas, seguidos de reflexões e conselhos a um aluno sobre a Pintura e, particularmente, sobre o gênero Paisagem”. Nele, o artista afirma – e Constable posteriormente dirá algo muito próximo – que “é do tom do céu que depende todo o conjunto do quadro; se falta nele veracidade, o restante apresenta-se falso”.³⁹ Valenciennes encoraja o aluno – e ele foi professor de perspectiva na Escola Real de Belas Artes – a se colocar frente às tempestades para observar os melhores efeitos da distribuição da luz causados pelas nuvens errantes sobre os objetos da paisagem.

E Johann Wolfgang von Goethe, em 1817, escreveu “Camarupa”. Elaborado para o Grão-Duque Carlos Augusto, que em 1815 construiu ao norte de Weimar a primeira estação meteorológica do grão-ducado, esse ensaio apresentava uma pequena síntese da teoria de Luke Howard de classificação das nuvens que havia sido publicada em 1803, na revista inglesa “Philosophical Magazine”. Quase simultaneamente a Howard e seu “Sobre as Modificações das Nuvens”, em 1802, o naturalista Jean-Baptiste Lamarck havia publicado “Sobre a Forma das Nuvens”, no qual a classificação era feita em língua francesa e de forma muito vaga e metafórica (como, por ex., *em forma de vela*, etc), o que apresentou uma desvantagem sobre o método de Howard que as classificou em latim, inserindo-as, assim, dentro do campo da ciência:

Cumulus
Stratus
Cirrus
Nimbus
Cumulo-stratus
Cirro-cumulus
Cirro-stratus.

fazer surgir ali uma representação das mais satisfatórias. Cf. DAMISCH, Hubert. *Théorie / du / nuage*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Pág. 53.

³⁹ FLORENCE, Leila. Pág. 213.



“Camarupa”, nome de uma divindade indiana que se diverte a mudar as formas, não pretendia ser um tratado sobre nuvens; vinha, segundo Goethe, do desejo de “dar forma ao informe, de encontrar um princípio que possa reger a infinita mutação das formas”⁴⁰ e, também, de comentar e se emparelhar com a classificação e com as ideias de

Howard. Goethe, em suas viagens, havia feito inúmeros estudos e observações sobre as condições climáticas, muitas *schematas* de nuvens em seus diários a partir de sua atenta observação dos céus; tentou fixá-las e estimulou os artistas também a fazê-lo, uma vez que, para ele, representar simbolicamente as nuvens dava a ver seu processo de transformação.

Goethe fez, ele mesmo os desenhos de nuvens que ilustram “Camarupa” e que, como os de Cozens e as cópias de Constable, são também esquemas monocromáticos. Ele havia pedido a Friedrich que os fizesse pensando que poderiam ilustrar seu trabalho de pesquisa, mas as convicções deste, diante das novas aproximações entre arte e ciência, levaram-no a recusar.⁴¹ Assim, Goethe se pôs diante da natureza a observar os fenômenos atmosféricos e terrestres, relacionando-os com o barômetro e o termômetro, como o havia aconselhado o próprio Howard, e acrescentou às suas *schematas*, sua escritura poética e descritiva desses fenômenos, adicionando a estas formações uma nova* que não consta na lista de classificação de Howard:

Stratus

Cumulo-stratus

Cumulus

Cirro-cumulus

Cirrus

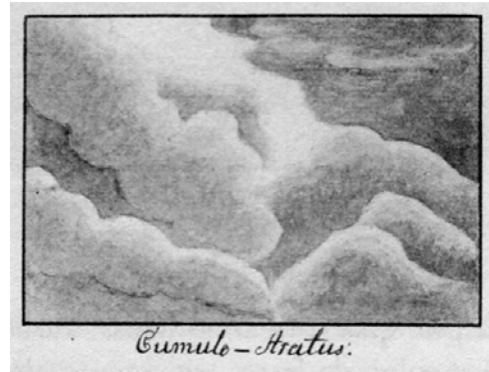
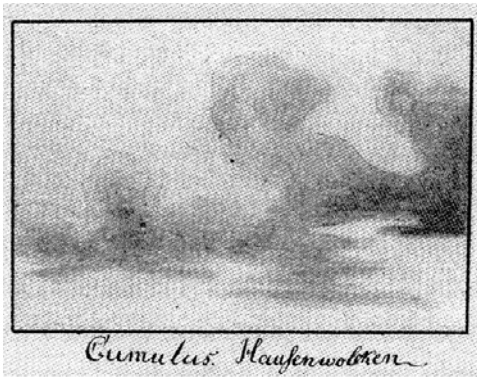
Cirro-stratus

Nimbus

*Paries (e para esta não há desenho no *Camarupa*).

⁴⁰ GOETHE, Johann Wolfgang. *O jogo das nuvens*. Introdução e tradução de João Barrento. Portugal: Porto Editora, 2012. Pág. 29 a 32.

⁴¹ Ver ao final desta tese “Parêntese: sobre rivalidades, tensões e processos”.



Mas a intenção de John Constable, ao copiar os esquemas de Cozens e pintar seus pequenos céus com nuvens em Hampstead, não era fazer um tratado que servisse para instruir aprendizes ou artistas. Esses pequenos estudos compõem parte de sua investigação não só sobre como as nuvens se formam nos céus enquanto fenômenos da natureza, mas sobre como torná-las aparência, como *fixá-las* sobre diferentes suportes. Se os esquemas eram monocromáticos – desenhos rápidos sombreados em hachuras – e feitos em ateliê, as pinturas eram realizadas com tinta a óleo sobre papelão, ali, bem diante daquilo que se mostrava a ele e que em um instante desapareceria, numa execução matérica e gestual, que associava observação e síntese.

24



John Constable

Clouds

Yale Center for British Art

Paul Mellon Collection

Esses estudos o ajudavam, talvez, a *melhor ver*: “não vemos nada verdadeiramente antes de ter compreendido”, nos diz Constable.⁴² Mas, para que haja essa compreensão, é preciso ver. E, *ver*, Constable a viu desde muito jovem, pois elas moviam os moinhos do pai. Mas o que ele desejava ao fazer seus estudos em Hampstead talvez não fosse compreender tanto suas causas e seus porquês, tal como um meteorologista, mas, sobretudo, alcançar o mecanismo de seus efeitos e como ajustá-los em suas imagens, consciente da dificuldade imposta pela não correspondência entre os tons e os materiais de representação e aquilo a que chamam *realidade*: [...] “meus céus não foram negligenciados”, escreve ele ao seu amigo Fisher, “embora muitas vezes eles falharam na execução” [...].⁴³

Mas em que consistiria essa *falha na execução* quando se tem consciência desse *desengonço*, desse desajuste, e se pinta, como disse Erasmo de Roterdão sobre Dürer⁴⁴, “o que não pode ser pintado” e que é o próprio devir? Afinal, uma nuvem (assim como o fogo, os raios luminosos, o relâmpago, as tempestades) não seria por demais *imaterial* para ser expressa e fixada em tinta, cores ou grafite sobre uma superfície material? Mas, se *fixada* sobre um fundo, onde ela nos leva senão ao onírico? “Pintada, ela se assemelha a um sonho, isto é, a *nada*”, diz Damisch.⁴⁵

Nada, momento no qual a visualidade flutuante é materializada sobre uma superfície em pintura e, para o artista, é insatisfatório porque sempre aquém ou além, sempre opaca e sempre e ainda indeterminada. Constable, que já havia dito que pintar era, justamente, fazer alguma coisa de nada, pintou insistentemente as coisas do mundo na tentativa, talvez, de preencher esse nada, de conformá-lo, de colocar sua amplitude em alguns centímetros de tela ou papel e tinta ou lápis.

É tarefa do pintor não lutar com a natureza colocando essa paisagem – um vale cheio de assuntos num raio de oitenta quilômetros – em uma tela de poucos centímetros, mas fazer algo de nada, o que deve quase necessariamente torná-lo poético.⁴⁶

Essa impossibilidade de *ajustar o tudo o que se vê* a um pequeno espaço de representação, fazer essa mudança de ordem de grandeza perceptiva, fazer passar o mundo *visto* ao mundo pintado sobre uma superfície, só se torna possível por uma espécie de salto no nada, isto é, só se faz pelo esforço e o desejo de dar forma ao visível e todo o seu resto, transpondo essa lacuna entre dois espaços, o do visto e o do

⁴² Cf. LESLIE, C. R. John Constable. USA: Bibliolife, s/d. Págs. 352,353. (tradução livre)

⁴³ BECKETT, R.B. *John Constable's correspondence: the Fishers*. U.K.: Suffolk Records Society, 1962. Pág. 77.

⁴⁴ Cf. DAMISCH, Hubert. Pág. 180.

⁴⁵ *Idem*. Pág. 182.

⁴⁶ LESLIE, C. R. op. cit. Pág. 133. (tradução livre)

representável, num movimento sobre o nada. Então, neste salto, o gesto que se traça no ar certamente será poesia, experiência estética.

Oh mundo, não posso cerrar-te em meus braços! Seus ventos, seus amplos céus cinzentos, suas névoas que flutuam e sobem!⁴⁷

Como as palavras de Edna Millay, as pinturas de John Constable dizem dessa impossibilidade, afinal, todo processo representativo não está fundado sobre analogias naturais e uma correspondência direta entre o signo e o objeto do mundo que supostamente queiram representar. Mas são elas – as palavras e as imagens – que tornam viável acessar e partilhar o desejo de apreender o mundo.

A *escritura* – que na língua francesa designa a representação do pensamento em sinais –, diante dessa impossibilidade, evidencia o mundo enquanto miragem; ela é, portanto, o salto sobre o *nada*. Enquanto escritura, a pintura torna aparente a mesma busca: a nuvem desaparecendo, a pintura fazendo-se *quase* nuvem, porém nunca a mesma.



John Constable
Óleo sobre papelão 30,5 x 50,8 cm

Clouds
Yale Center for British Art Paul Mellon Collection

Os pequenos formatos dos estudos de nuvens de Constable, seu modo de ver os céus em detalhe, nos colocam também outras questões: de onde foi olhada pelo artista e de onde o observador deve olhar?

⁴⁷ MILLAY, Edna St. Vincent. <https://www.poetryfoundation.org/poems/51862/gods-world>. Acesso em 28/03/2018 (tradução livre)

Essas nuvens, uma vez retirada a linha do horizonte, parecem escapar às leis da gravidade e aos princípios da perspectiva clássica e, deste modo representadas, elas são aéreas, atmosféricas, e não sabemos mais de onde foram vistas. E em seus tamanhos reduzidos, elas nos convidam enquanto observadores à aproximação: é preciso reduzir a distância, torná-las, assim, íntimas. E, então, assim de muito perto, já não será somente um céu aberto diante dos olhos, abaixo ou sobre nossas cabeças que ela pode querer representar, mas, de tão perto, ela mostra sua matéria evidente: tela ou papel, trama, tinta espessa sobre bases aquareladas, cores num fazer de camadas sobre camadas e gestos que sugerem uma vontade de ação.

Segundo Léon Bazalgette, que escreveu “Constable e os paisagistas de 1830” na introdução do livro de Leslie, John colocava mais energia e movimento em seus estudos e anotações feitos ao ar livre do que em suas pinturas de grande formato feitas em ateliê, que ele, geralmente, apresentava em exposições. Nos estudos, ele diz, o artista se entregava inteiramente aos fragmentos de natureza que tinha diante dele.⁴⁸

Ora, se tivermos alguma relação com a prática da pintura e o hábito de tentar nos aproximar ou refazer o caminho e o raciocínio pictórico percorrido e construído pelo artista em suas obras e que são deixados nelas como rastros, saberemos que o que Bazalgette fala pode ser válido para os pequenos céus em termos de movimento, uma vez que essas pinturas nos parecem feitas com pinceladas vigorosas, rápidas e sem retoques.

27



Estudo de nuvens

detalhe

⁴⁸ BALZAGETTE, Léon. Cf. LESLIE, C. R. *John Constable*. USA: Bibliolife, s/d. Pág. XVI.

Vemos isso sobretudo se nos acercarmos muito, pois é diante das imagens então bastante aproximadas, quando passamos a ver sua matéria, sua carne, que a *solidez do mundo real* nos parece, definitivamente, entrar em vertigem.

[...] é o risco mesmo que a pintura propõe quando avança, todo o representado corre o risco de se desfazer.⁴⁹

Esse conhecimento muito aproximado (nos tornamos uma espécie de ciclope, *tudo* então concentrado em um só olho) tira de cena a causa formal da representação – o significante nuvem – e nos mostra, ou melhor, nos faz supor, sua construção, o *como pintar isso* do artista, a causa material da pintura. E, uma vez que já não vemos as formas, a pintura evidencia



que é já e sempre perda, ou seja, ela já não é o fenômeno atmosférico nuvem que passa ou paira sobre nossas cabeças nos céus lá de fora e que sua aparência de certa distância pode nos sugerir, mas, agora, o seu *como*.

Alguns dos pequenos céus de Constable que fazem parte da coleção Paul Mellon, do Yale Center for British Art⁵⁰, foram pintados sobre papelão montado de cor ocre – como deixa ver a borda, por vezes irregular, deixada pelo artista e que evidencia



seu caráter de estudo – e outros foram feitos sobre pequenas telas.

Parece neles haver frequentemente uma base esbranquiçada e transparente sobre o suporte e, sobre essa base, a tinta a óleo é suficientemente espessa para deixar, geralmente, que se perceba o rastro do pincel e pequenos acúmulos localizados de tinta por baixo de camadas de veladuras. Pode-se perceber

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013. Pág. 346.

⁵⁰ Para ver de muito perto alguns dos pequenos céus de John Constable acesse a coleção Paul Mellon do Yale Center for British Art em <http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1670757> ou ainda em http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Search/Results?join=OR&lookfor0%5b%5d=%22John%20Constable%2C%201776%E2%80%931837%2C%20British%22&type0%5b%5d=author&bool0%5b%5d=OR&lookfor1%5b%5d=%22John%20Constable%2C%201776%E2%80%931837%2C%20British%22&type1%5b%5d=author2&bool1%5b%5d=OR&lookfor2%5b%5d=%22John%20Constable%2C%201776%E2%80%931837%2C%20British%22&type2%5b%5d=author_additional

mudanças de pinceladas curtas para outras mais longas e uma espécie de esfregação e *sfumato* branco, feito com a intenção de não criar contornos definidos nas partes menos iluminadas e mais baixas das nuvens, ao contrário de suas partes mais altas onde o pincel traça um caminho mais definido num branco bastante matérico para intensificar a luz e, igualmente, fazer mais aparente a carne da pintura. Há nela bastante movimento, apesar de seu reduzido tamanho; muitos tons de cinza, azuis e brancos que deixam entrever o fundo ocre às vezes rosado, outras amarelado.

Isto é um pouco da parte que ela nos dá a ver quando muito próximos: a carne (e esta estará tratada como veste colorida, puro artifício), o rastro do pincel ou não, a diluição da tinta ou sua espessura, suas camadas ou a falta delas, as cores e seus tons e subtons, a parte denotada – sua fatura e apresentação –, as decisões tomadas pelo artista no tratamento da imagem para que uma superfície se faça enquanto pintura.

Passar, então, de seu *como* à sua *forma*, do muito perto ao distante e vice-versa, nos coloca diante do funcionamento, do mecanismo de uma pintura, de como ela *trabalha*, uma vez que percebemos que ela se faz justamente no percurso entre o cá e o lá num vaivém permanente entre a matéria e a forma, entre sua denotação e a mensagem conotada que a acompanha, entre saber e não-saber, entre nossos olhos duplos e nosso olho ciclope dotados de pulsão e limites e que, por isso, deixam escapar, nesse ver, o *tudo* daquilo que elas possam querer representar.

Mesmo assim, nos disse Gombrich, “não há imagens mais verdadeiras de nuvens que as de Constable”.⁵¹

Mas no que consistiria essa verdade? Qual verdade pode haver numa imagem – sobretudo na de uma nuvem? Se ela, como vimos, é aquilo que se forma justamente no caminho entre o que nos é apresentado de perto – cores, gestos, volumes – e o olho que a vê de longe porque ele, de alguma forma e por algum motivo, com ela se encontrou?

Será preciso aqui voltar a Platão.

Quando o filósofo da Grécia Antiga falou sobre o artista, ele o havia tomado como aquele que, no desejo de querer igualar seu trabalho ao mundo que vê, criaria somente aparências, ilusões enganosas, espelhamentos e que, por esse motivo, ele e seu trabalho nos afastariam da verdade. Para Platão, a pintura e a imitação produzem e moldam imagens extremamente distanciadas da verdade porque se associam a elementos da alma que fogem à razão. Não só a pintura, mas, para ele, todas as

⁵¹ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. Pág. 151.

imitações poéticas seriam inferiores sob o referencial da verdade e teriam a capacidade mesmo de corromper os indivíduos.

Platão questiona o que produz a pintura, se ela imita “aquilo que é como é”, ou imita “aquilo que parece como parece”. De qualquer forma, para ele não há saída, ela é imitação, pura aparência. E, de certa maneira, as aparências são mesmo enganadoras, o que não necessariamente quer dizer que sejam verdadeiras ou falsas. O filósofo acerta quando enuncia que é justamente aí nesse lugar das ilusões e espelhamentos, onde as fronteiras são pouco distintas, que o artista atua, justamente entre o que ele chama de real – o leito feito por um carpinteiro – e o leito pintado pelo artista, que é, como ele diz, uma “espécie de sonho” fabricado, uma miragem (e, lembremos, numa miragem a coisa *original* está em algum lugar que não se sabe precisar, mas está).

A imagem seria, então, o resultado de uma imitação que, ainda segundo Platão, “toca somente uma pequena porção de cada coisa”, e por esse motivo ela é “apenas imagem”. E por ser apenas imagem, parece “poder ela produzir tudo”.⁵²

O artista é, para Platão, um imitador, um produtor de simulacros e não de “coisas que são”, um mentiroso, por esse motivo ele será banido de sua *República*. Mas digamos, como Maurice Blanchot, que o que o artista faz é uma *mentira brilhante*.⁵³ O artista é aquele que *joga* com e no mundo dos símbolos e, por isso, não há possibilidade de nos decidirmos se o que faz é realidade *ou* invenção, verdade *ou* in-verdade. Enunciemos, então, que o que ele faz é uma coisa *e* outra.

A ideia de Platão sobre a *in-verdade da arte* será debatida e atravessará os séculos retornando volta e meia para nos assombrar. No século XIX, por exemplo, John Ruskin, escritor, poeta e crítico de arte e arquitetura, acreditou que “os paisagistas ingleses” (e ele falava sob esse título de Harding, Prout, Fielding e, principalmente de Turner, mas não de John Constable) haviam rompido definitivamente com os padrões clássicos de representação – de Poussin e Claude Lorrain, sobretudo – pela “verdade” dos seus céus, verdade em grande parte atribuída por ele às nuvens.

Viramos os olhos tão corajosa e rapidamente quanto possível dos campos serenos e céus da arte medieval para o mais característico exemplo da paisagem moderna. E acredito, a primeira coisa que nos tocará, ou que deveria nos tocar, é a sua nebulosidade.⁵⁴

⁵² PLATÃO. *A República (Da Justiça)*. Livro Décimo. São Paulo: EDIPRO, 2006. Pág. 424.

⁵³ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco. Pág. 278.

⁵⁴ RUSKIN, John apud DAMISCH, Hubert. *Théorie / du / nuage*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Pág. 257. (tradução livre)

Para Ruskin, os pintores de “antigamente” haviam bem expressado a “qualidade” dos céus, mas não sua verdade, uma vez que eles ignoraram a conexão existente entre o azul da atmosfera e a brancura das nuvens. Segundo ele, as *cenias* de céus tomadas desde então, comporiam “três sistemas cênicos”, cada um deles correspondendo a uma região atmosférica e a um dado formal específico, a ver: o primeiro, a região central, a única a reter a atenção dos antigos e, particularmente, a dos Holandeses; a segunda, a região superior, da qual Turner fez seu domínio favorito; e a terceira, a região inferior, aquela das nuvens de chuva e dos vapores informais e inconsistentes, e na qual atuaram os modernos (Constable sempre ignorado por ele, nunca citado no seu grupo de *nuagistas*).

Se para John Ruskin os pintores da Idade Média nunca haviam pintado uma nuvem sem colocar sobre ela um anjo, o pintor moderno por ela se interessará mediante seu aspecto sensível, suas configurações objetivas e seus efeitos. Os pintores “antigos” haviam procurado em suas imagens representar o mundo como estável, permanente, e a pintura moderna passa a convidar o espectador a compartilhar, se satisfazer e se instruir com aquilo que se deixa menos facilmente se fixar e compreender: um raio, o vento, a sombra das nuvens em sua obscuridade, efemeridade e constante mudança.

Assim, Ruskin contrapõe o pintor “antigo” (e aqui ele coloca sob esse termo toda a pintura medieval, renascentista e a interpretação acadêmica das obras de Poussin e Lorrain) ao moderno, pois, para ele, se o primeiro delineava as formas com cuidado e com muitos detalhes para figurar o constante, o duradouro dotado de clareza, o segundo se interessará somente pela “fumaça” na qual tudo é vago e imperfeito. À diferença do trabalho dos artistas do passado, John Ruskin ressalta, incentiva e concede grande importância aos novos métodos dos artistas modernos de observar e desenhar as nuvens rapidamente e da maneira mais precisa possível ao ar livre, ali, diante do fenômeno (o que poderia representar uma crítica ao método da mancha ao acaso de Cozens, como diz Hubert Damisch, mas também uma observação dele enquanto desenhista que era e que concedia, por esse motivo, grande importância a essa técnica). Damisch acredita haver nesse fato um paradoxo, uma vez que Ruskin foi o grande crítico em defesa das nebulosidades de Turner, de sua pintura enevoadada, não desenhada, de formas não delimitadas e pouco precisas, que deixavam, nas palavras do crítico, “ver as coisas

somente em partes e não em sua totalidade, e de fundi-las num invólucro de nuvens e de nevoeiro no lugar de as desvelar”.⁵⁵

Mas acredito que, ao fazer sua declaração, Ruskin sabia que o desenho, à diferença da pintura, era o veículo mais propício para fixação rápida de algo que não veremos por algum motivo e em poucos instantes⁵⁶, e que a pintura e seu fazer prolongado conduz e pretende chegar a outro lugar na representação. Ele sabia que o desenho de Turner e sua pintura desempenhavam e objetivavam papéis diferentes, porém complementares, em sua obra, e por isso ele era necessário, mesmo que, no caso de Turner e também no de Constable em sua idade mais avançada, seus desenhos fossem, assim como suas pinturas, mais indicadores de uma experiência artística, não tendo mais a intenção de serem *registros precisos do mundo*. Aliás, cabe aqui perguntar: precisos para quem? Afinal, aos olhos daquele que os faz eles o são sempre. Os desenhos, por menos sinais visíveis que contenham, retêm os dados necessários e suficientes para desencadear no seu fazedor – e, no caso, também naqueles que já *viram* uma nuvem – a identificação com o fenômeno ou objeto a que se referem.

Podemos deduzir, então, que a “verdade das nuvens” de Ruskin era a dos pintores ingleses modernos que, naquele momento, se colocavam frente a elas como seus servos, mas não para se servirem delas como apoio ou como passagem entre o terrestre e o divino, como o fez Giotto ou Correggio, por exemplo, mas para capturá-las com o mesmo movimento rápido de sua breve existência. *Cloudiness*, ele disse, o *nuagismo* se tornará definitivamente, segundo Ruskin, o traço distintivo da arte moderna inglesa. Para o crítico, uma das maiores entre todas as “verdades” que a arte podia conhecer até então, mais importante mesmo que aquela das cores tão polemizada por Goethe em relação a Newton, era a verdade da *forma nuvem* tomada pelos pintores de seu tempo.⁵⁷

Mas, para Hubert Damisch, Ruskin em seu *nuagismo* ignorou da nuvem a constituição, a ideia de que ela consistia de moléculas esféricas mantidas juntas por

⁵⁵ *Idem*. Pág. 260.

⁵⁶ Cabe notar que a tinta a óleo só em 1840 foi fabricada em seringas de vidro e em 1841 é que passou a ser produzida em tubo de estanho. Antes disso, os pigmentos eram vendidos em lojas e o artista fabricava sua própria tinta. Por volta de 1800, elas eram acondicionadas em bexigas animais e depois em sacos de pele ou de couro, daí a dificuldade de se pintar a *plein air*. Os artistas utilizavam seus *sketchbooks* ou pequenos papéis, papelões ou telas e faziam suas anotações em desenho ou aquarela e, posteriormente, desenvolviam os trabalhos de pintura em ateliê, uma vez que, como disse Hercule Florence, não podemos trazer conosco um céu para ser pintado.

⁵⁷ Damisch ainda comenta que é difícil saber no que consiste essa tal “verdade das nuvens” de Ruskin, uma vez que, enquanto forma, elas tomam as mais diversas na pintura paisagística inglesa do Romantismo. Cf. DAMISCH, Pág. 259.

atração já enunciadas na Antiguidade por Lucrécio.⁵⁸ Ligado a ela por seu “mistério”, o crítico declarou sem saída o problema de sua visibilidade, de sua cor e contornos. Ruskin, segundo Damisch, não se interessou em traçar delas o processo histórico e teórico.

A afirmação de Damisch pode ser confirmada pela fala do próprio John Ruskin que vimos anteriormente: para o crítico do século XIX, os artistas haviam voltado os olhos *rapidamente* da paisagem medieval para a moderna e, sabemos, isso não aconteceu tão rapidamente assim. Há uma longa história percorrida que Hubert Damisch nos conta em seu livro “Théorie du /nuage/” e que nos mostra as diferentes formas e as várias funções na representação que tiveram os céus e as nuvens desde lá da Idade Média até o século XIX. E mesmo os textos da Antiguidade de Aristóteles, Epicuro e Lucrécio já confirmam que, desde muito, os olhos estavam voltados para os céus e seus corpos nebulosos, assim como para o cosmos.

Mas, não podemos negar que, no fim do século XVIII e início do XIX, a chamada das nuvens na representação tinha algo de diferente. Essa diferença se fazia sobretudo porque os pintores e estudiosos estavam tomando-as a partir de novas aproximações, fossem elas com a própria história da arte ou com a ciência. É o que nos mostram os estudos de Joseph Wright of Derby, que datam de 1774-75; os seis estudos a óleo de Pierre-Henri de Valenciennes, feitos entre 1778-86; os mais de trinta estudos de Turner, executados por volta de 1796; os do pintor William Crotche; e as pesquisas de Constable, entre outros, que culminam em suas pequenas imagens feitas em Hampstead Heath entre 1821-22.⁵⁹

33



Joseph Wright of Derby

1774-75

⁵⁸ As nuvens se formam quando um grande número de seus elementos ao voar em direção das altas regiões do céu se encontram de repente e, graças às suas pequenas asperezas, se enredam de uma maneira bastante folgada, mas de forma suficiente para manter a coesão. Lucrécio apud DAMISCH, Pág. 271. (tradução livre)

⁵⁹ LEBENZTEJN, Jean-Claude. *L'art de la tache*: Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens. Éditions du Limon, 1990. Pág. 231. (tradução livre)



Pierre-Henri de Valenciennes

1780



William Leighton Leitch

c. 1800



Simon Denis

1786-1806



William Turner

1822-23

Essas diferentes formas de se aproximar dos céus e de suas nuvens e do conhecimento artístico buscar, naquele momento, se ancorar na ciência, apontavam uma *aisthesis*, os diferentes modos de ver e pensar de uma determinada época. Esse fato implicaria, em consequência, numa redefinição dos termos a partir dessa união, mas, sobretudo, numa redefinição da ciência.

Constable, por exemplo, postulou que a pintura é uma experiência científica, uma “filosofia natural”, isto é, Física.

Pintar é uma ciência e deve ser praticada como uma investigação das leis da natureza. Por que, então, não pode a paisagem ser considerada como um ramo da física, da qual os quadros não passam de experiências?⁶⁰

Para ele, a profissão do pintor era “tanto científica quanto poética”, como anunciou ao público em uma de suas palestras sobre a história da paisagem em Hampstead, em 26 de maio de 1836, pouco antes de morrer. Afinal, todo o processo e as experiências feitas pelo artista – no seu caso ao tentar produzir os “evanescentes efeitos de *chiaroscuro* da natureza” – constituem uma ciência, uma vez que iniciam novos saberes, novas maneiras de ver o mundo, ampliam nossa percepção dele.

⁶⁰ Constable, em conferência proferida em 16 de junho de 1836, em Hampstead, apud LESLIE, C. R. Pág. 359. (tradução livre)

Se tomarmos uma paisagem de Constable, podemos ser levados novamente à Antiguidade e às considerações de Aristóteles em seu Livro III das “Meteorológicas”, pois nele o filósofo explica os fenômenos causados pela luz e que são somente aparências.



John Constable *Windmill near Brighton* óleo sobre papelão 3 de agosto 1824 Victoria & Albert Museum

36

Em suas observações feitas a partir de espelhos, Aristóteles havia constatado que esses, quando extremamente pequenos, não reproduzem a forma, mas somente as cores. Assim, em seu tratado, ele partiu desse princípio para afirmar que as minúsculas gotas que formam as nuvens fazem o mesmo com a luz do sol: ao refratá-la elas não reproduzem a figura do astro.⁶¹ A refração das cores e a reflexão eram para ele os fenômenos responsáveis por dar corpo à nuvem, tornando-as, para nós, visíveis, aparentes. Portanto, a nuvem em sua concepção física e meteorológica do termo, é ligada por princípio à cor (logo, à pintura) e não à figura.

E são *os evanescentes feitos de luz e sombra*, os fenômenos ópticos já observados por Aristóteles e que tomam as formações nebulosas como seu palco, que interessavam também a John Constable: compreendê-los enquanto cor-luz, mas, também, enquanto cor-pigmento.

Johann Wolfgang von Goethe, o pintor e poeta William Blake e o médico e também pintor alemão Carl Gustav Carus, entre outros, contestaram as teorias newtonianas que não diferenciavam cor-luz de cor-matéria, opondo sua razão científica,

⁶¹ Aristóteles apud DAMISCH, Hubert. *Théorie / du / nuage*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Pág. 56. (tradução livre)

matemática e que reduz o mundo às aparências mensuráveis e finitas, ao mundo da experiência dos artistas com as cores-pigmento e o mundo espiritual da imaginação. E, ao contrário da abordagem calculada dos fenômenos proposta por Newton, Goethe escolherá a observação vivida, a experiência das cores. Sua “Doutrina das Cores” é, portanto, um tratado anti-newtoniano e parte exatamente da teoria de Aristóteles, para quem as cores vinham dos contrários, isto é, do branco e do preto. Se, para Newton, a luz é “composta” e as cores, simples, para Goethe, elas nascem da sombra e da luz. Se sua ciência é a do sujeito observador, a de Newton é a do objeto observado.

Efetivamente, Goethe pretendia algo mais com sua teoria do que somente se contrapor aos axiomas de Newton. Seu discurso estético, que fala da origem das cores, da mistura do claro e do escuro, e que é tanto um tratado das cores quanto discurso do olhar e do observador, é, também, estratégico. Ao tornar suas próprias teorias úteis aos artistas, Goethe prova que a relação da pintura com a ciência é estreita e não mais hierárquica e que a ciência se colocaria, desse modo, ao lado da arte. Dessa forma, ele garante que seu próprio discurso seja tomado como científico e em lugar da *in-verdade da arte*, proclamada por Platão, a arte passa a ocupar um lugar de conhecimento fundamentado, tal como a ciência. Como o *ut pictura poesis* de outrora, agora era necessário o *ut pictura scientia*.

No caso de John Constable, para pintar sua *história natural dos céus*, ele se pôs diante dos fenômenos atmosféricos numa “convergência objetiva” com o trabalho dos meteorologistas de seu tempo, como citado por Damisch.⁶² Sabemos que ele leu *Researches about Atmospheric Phaenomena*, de Thomas Forster, publicado em 1813, do qual possuía um exemplar da edição de 1815 e sobre o qual teceu comentários com seu amigo George Constable numa carta de 1836.

Minhas observações sobre as nuvens e os céus são pedaços, pequeninos papéis quaisquer, e nunca, até hoje, eu os recolhi para constituir o texto de uma conferência que farei provavelmente em Hampstead, no verão próximo [...]. Se você deseja saber mais sobre a atmosfera, e se eu puder lhe ajudar, me escreva. O livro de Forster é o melhor – ele está longe de ter razão, mas ele tem o mérito de abrir o caminho [...].⁶³

Constable coloca em questão as considerações científicas de Forster e as confronta com suas próprias observações (e lembranças) advindas de sua prática em pintura ao ar livre. Não se sabe se Constable leu a obra de Luke Howard, mas como o

⁶² DAMISCH, Hubert. Pág. 268.

⁶³ John Constable em carta à George Constable em 12 de dezembro de 1836, apud WATT, Pierre. Pág. 80. (tradução livre)

primeiro capítulo do livro de Forster intitulava-se “Of Mr. Howard’s Theory of the Origin and Modifications of Clouds”, somos levados a supor que ele teve acesso às suas principais ideias. Pierre Wat observa que, mesmo que Constable não soubesse da nova classificação de nuvens proposta por Howard, o fato de desejar conceder às nuvens e aos céus uma conferência testemunha a importância por ele concedida ao assunto, assim como seu longo conhecimento do tema.⁶⁴ Mas Constable morrerá inesperadamente antes de proferir a palestra desejada, e o único texto que nos deixou em *pequenos papéis quaisquer* são seus estudos e imagens feitas em pintura sobre papel, papelão ou tela. Eles são seu depoimento sobre o assunto, os resíduos de seu pensamento tornados visíveis em seu fazer. E o que eles nos contam quando Constable se cala e se retira?

As pequenas nuvens de Constable, seus cinquenta estudos, quando retiradas de sua relação com a linha do horizonte, são intervalos pictóricos que dão a ver o significante *nuvem*, mas agora sem profundidade (porque sem referencial), sem origem (de onde vieram as primeiras?). Tomadas enquanto fragmentos, elas *parecem não contar nada*. O que poderiam contar – e ainda assim muito pouco – são as anotações feitas pelo artista no verso desses pequenos suportes. Anotações vagas, fugidias, mas que buscam ainda em palavras definir o *quase* do visível: data, hora, aspecto do céu no *exato momento*, cores, tipo de nuvem.

“Agosto, 1, 1822, 11 h da manhã. Muito quente com grandes nuvens subindo sob o sol. Vento oeste”. Ou, ainda: “Setembro, 13, 1821. Uma hora. Ligeiro vento no Noroeste, que se tornou tempestuoso à tarde, com chuva a noite toda”. Em outro estudo, lê-se: “Meio-dia, 27 de setembro, muito claro depois da chuva vento Oeste”. E, também: “5 de setembro, 1822, 10 h manhã. olhando para o Sudeste. vento forte a Oeste. muito claro e frescas Nuvens cinzentas correndo muito rápido sobre um leito amarelo. sobre o meio do Céu muito apropriado para a Costa de Osmington”.⁶⁵

Para Pierre Wat, esses estudos evidenciam a ligação entre o fenômeno observado e o tempo por vir. Para o historiador, essas anotações feitas no verso mostram o fenômeno nebuloso pintado não como fenômeno isolado, mas como um momento arrancado ao tempo que passa. A *história natural dos céus*, tão almejada por John Constable, seria escrita, para Wat, quando da reunião dos seus dois anos de estudos que, de um lado, comportam a representação dos fenômenos cientificamente observados de forma empírica e não esquemática, e, de outro, as indicações sobre as

⁶⁴ *Idem*. Págs. 80, 81.

⁶⁵ Cf. Cat. Tate Gallery, 1976, n. 197 e 207.

condições nas quais esses fenômenos aparecem. Assim, para Wat, a abordagem científica de Constable é fenomenológica, uma vez que ela descreve no tempo e no espaço como os fenômenos aparecem.⁶⁶

Já Lebensztein observa que Constable nunca empregou seus estudos de céus e nuvens em nenhuma de suas paisagens. Nota que o céu feito no dia 5 de setembro de 1822, por exemplo, não foi utilizado por ele – pelo menos não com a mesma aparência – em nenhuma de suas pinturas de Osmington. Ressalta, assim, que os pequenos céus e nuvens eram trabalhos específicos e isolados e assim permaneceram “destacados como pedaços de totalidades concretas e únicas aos quais fazem alusão”.⁶⁷



John Constable
Óleo sobre papelão montado - verso

Cloud Study

1822
Yale Center for British Art Paul Mellon Collection

Assim, essas pinturas-estudos de céus e nuvens destacadas são *quase* nuvens (vimos que para Gombrich são as mais verdadeiras nuvens). São nuvens-pintura e estas, enquanto imagem, não só evidenciam a ligação entre o fenômeno e o tempo que passa, mas nos dão a ver a nuvem já desaparecida ao indiciar aquelas que estiveram *ali* – no dia 3 de setembro de 1821 ou em 1 de agosto de 1822 – e que não estão mais.

⁶⁶ WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, 2012. Pág. 82.

⁶⁷ LEBENZSTEIN, Jean-Claude. *L'art de la tache: Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*. Éditions du Limon, 1990. Pág. 251.

Mas, de perto, numa aproximação desmesurada à pintura, como vimos, aquilo a que chamamos nuvem, o significante, desaparece e a *realidade* mergulha no detalhe que faz aparecer um caos de cores e pinceladas em variados movimentos, em diferentes alturas, em fluidez variável e que já pode ter outros nomes e outros tempos: vales, lagos, abismos, vulcões, montanhas nevadas e sulcadas pelo vento que fende vindo da mão e do olho (qual?) que passa/passou ali retirando daquelas montanhas o branco que deixa, vez ou outra, entrever um solo tramado.

Podemos errar pelas nuvens-pintura de Constable como as formigas sobre os territórios de tela e papel de Alechinsky, ou uma mosca sobre a tela de Torres Agüero, tal como nos conta Cortázar.⁶⁸ Como elas, nessa errância adentraremos e tocaremos o mundo do dentro localizado sobre outro mundo, por baixo e por cima de outro mundo, para descobrir os segredos que compõem suas muitas superfícies tecidas com labor e pintura por um artista. Sim, será preciso tocar, somente assim, numa tal aproximação, a visão unirá os dois corpos (e seus desejos), o do olhado e o do que vê, confundindo-os.

Ou podemos igualmente pensar as pinturas-nuvens como a obra feita por Frenhofer, o pintor de Balzac, na qual Poussin viu somente “cores confusamente contidas por uma infinidade de linhas bizarras que formam um muro de pintura”, mas que também deixava entrever algo *reconhecível* saindo de um “caos de cores, de tons, de nuances indecisas, espécie de névoa sem forma”.⁶⁹

As pinturas-nuvem de Constable são também *névoa sem forma* como aquela da pintura de Frenhofer, tudo depende da distância que se toma delas. De perto são como perturbações da forma nuvem que fazem que qualquer determinação oscile, território de surpresas e incertezas que é este ver desmesuradamente perto; e, ao nos afastarmos delas, temos de volta o significante nuvem, aquilo que a pintura sugere dele.

Mas ir e voltar é fazer o jogo da indecisão que aproxima o que é visto de perto do que é visto de longe. O detalhe contamina o longe a cada acercamento e o distanciamento transforma o que se vê de perto: a cada retorno ao lugar de onde se parte já não se vê igual.

Longe e perto. Será preciso considerar que ambos são lugares indeterminados e que não significam só distância mensurável e alcançável. Cada um deles possui fatores e segmentos desviantes que nos levam para outro lugar: *aquela*, *aquém* ou *além*, nunca se sabe, e que se faz de reverberações: que *um* estabelece e/ou recebe da história e do

⁶⁸ CORTÁZAR, Julio. *Territorios*. México: Siglo XXI Editores S.A., 1978.

⁶⁹ BALZAC apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012. Pág. 175.

mundo, do que ele traz de seu próprio imaginário, de suas memórias, de seu drama, e até mesmo do que acaba de vivenciar do banal e do ordinário, etc. (etc feito de palavras, de silêncios, de outras imagens, de afetos, de atmosferas sonoras, de corpos, lugares e ações e outras muitas coisas mais e que são fundamentais na constituição do ser de uma pintura). Por isso, a imagem vista, seja de longe ou de perto, é sempre *um* começo e *um* caminho possível.

Caminho que, muitas vezes, é aberto em meio a muitas vozes e barulho e que esse *um* só penetra pelos vazios desse murmurar intenso até chegar e se aderir ao silêncio de uma pintura. Como nos conta ainda Cortázar, diz-se que nesses momentos, quando se abre o caminho, “um anjo está passando”. Mas os anjos, em sua existência fantasmagórica entre aparição e desaparecimento, nem sempre são perceptíveis a todos. E mesmo que fossem, cada um teria a sua experiência individual diante de sua presença silenciosa.⁷⁰

É sempre *um* aquele que coloca a pintura-nuvem em movimento ao adentrar e aderir à silente espiral causada por seus vazios e seus espelhos. Espelhos esses que não cessam de inventar jogos de não saber mais a quem pertencem as imagens que espelham, e que nos atraem para perto e nos afastam deixando entrever somente simulacros.

Aproximar-se e se afastar incessantemente desses *pequenos papéis quaisquer* não garante a possibilidade de retirá-los do silêncio do seu lugar próprio, de *lá* do lugar onde eles *nada contam* ou, que, se contam, contam ainda muito pouco. Afinal, eles não são textos legíveis como palavras sobre uma superfície (e legíveis não quer dizer que sejam decifráveis). Eles são outro tipo de texto: aquele escrito *Texto*, o de uma *escritura* no sentido barthesiano.⁷¹ E toda e qualquer tentativa que se faça de colocá-los a nível de linguagem, eles incessantemente fogem e se congelam ou condensam ao mesmo tempo e contraditoriamente, nuvens que são.

Se eles *nada contam* em seu território de papel, tela, tinta e silêncio, será preciso contá-los para que sobrevivam. Se o que contam está *lá* somente como potência, eles contarão nas palavras guardadas de alguns livros; nas digressões tecidas em algumas salas de aula; nas conversas obstinadas de alguns poucos amigos; em alguns textos corajosos e nos incertos dos curiosos e dos poetas; e contarão ainda nos

⁷⁰ CORTÁZAR, Julio. *62 Modelo para armar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. Pág. 21.

⁷¹ Para Roland Barthes, o *Texto*, com inicial maiúscula, é o tecido de significantes que constitui uma obra (BARTHES, 2004. Pág. 17). Na língua francesa, *écriture* designa a representação da fala ou do pensamento por meio de sinais. Para Barthes, a *escritura* é a escrita do escritor, e o escritor é aquele que inscreve signos, aquele que busca a “cintilação do sentido” mais do que o sentido. (PERRONE-MOISÉS, 2004. Pág. 75)

intervalos mudos e também silenciosos de outras tantas imagens que deles algo ecoam. Contarão tudo aquilo que pode contar um signo em sua verdade recuada, em seu significado incerto.

Contá-los significará, portanto, fazê-los e desfazê-los incessantemente, colocando seus pequenos corpos em contato com outros corpos, atribuindo-lhes, assim, corpos outros, sempre novos, sempre começo. E, tal como no poema “The Cloud”⁷², de Shelley, os *pequeninos papéis quaisquer* e as nuvens feitas por John Constable certamente mudarão, mas não poderão morrer.

⁷² *The Cloud*. Percy Bysshe Shelley, 1820. In <https://www.poetryfoundation.org/poems/45117/the-cloud-56d2247bf4112>. Acesso em 18/04/2018.

Lista de imagens sem legenda

Pág. 16 – Alexander Cozens – *A New Method for Assisting the Invention in the Composition of Landscape*, 1785.

Disponível em <https://www.fulltable.com/vts/aoi/c/blot/a.htm>

Pág. 17 – Alexander Cozens – Imagem n. 22 do *A New Method for Assisting the Invention in the Composition of Landscape*, 1785. Etching on paper, 111 x 160 mm, Tate Gallery.

Pág. 18– John Constable - *John Constable After Alexander Cozens*, 19th century. D.1932.LF.29 to D.1932.LF.35 mounted together (total of 7 drawings). ©The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London.

Pág. 21 – Leonardo da Vinci – *Deluge*, ca. 1512–16. Windsor, Royal Library, 12378.

Págs. 23, 24 – Johann Wolfgang von Goethe – *Camarupa*. In *O jogo das Nuvens*. Tradução de João Barrento. Portugal: Porto Editora, 2012. Págs. 34 a 39.

Págs. 27, 28 – John Constable – *Clouds*. Óleo sobre papelão, 30,5 x 50,8 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

43

Referências

BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da obra de Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BAZALGETTE, Léon. *John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.R. Leslie*. USA: Bibliolife, s.d.

BECKETT, R.B. *John Constable's correspondence: the Fishers*. U.K.: Suffolk Records Society, 1962.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CORTÁZAR, Julio. *62 Modelo para armar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. *Territorios*. Mexico: Siglo XXI Editores S.A., 1978.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la Pintura*. Bs. As.: Cia. Editora Espasa-Calpe, 1947.

DAMISCH, Hubert. *Théorie du /nuage/*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

FLORENCE, Leila (org.). *Céus. O teatro pitoresco-celeste de Hercule Florence*. São Paulo: Prol Editora Gráfica, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang. *O jogo das nuvens*. Portugal: Porto Editora, 2012.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

LEBENZTEJN, Jean-Claude. *L'art de la tache: Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*. Éditions du Limon, 1990.

LESLIE, C. R. John Constable. BAZALGETTE, Léon. *John Constable, d'après les souvenirs recueillis par C. R. Leslie*. USA: Bibliolife, s/d.

PLATÃO. *A República (Da Justiça)*. Livro Décimo. São Paulo: EDIPRO, 2006.

WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, 2012.