

TERRITÓRIO E PAISAGEM

A AMBIGUIDADE DA APROPRIAÇÃO DA TRADIÇÃO MODERNA PELA FOTOGRAFIA

MARIA DO CARMO SERÉN*

Resumo: Tornou-se convencional considerar a paisagem no Ocidente como um efeito de um novo olhar saído da Modernidade (um individualismo renascentista que abandona o «olhar para o céu» e os seus imaginários Jardins do Paraíso e manifesta o «olhar para a terra», característico das culturas mercantis modernas; uma prática das Descobertas, com os seus mapas com indicações geográficas, botânicas e étnicas ou ainda, o culto dos jardins privados e públicos...)

Porém, o olhar que cria a paisagem como uma entidade diferente do território mas a partir da observação desse mesmo território, não releva apenas de um novo olhar moderno, está presente nas diversas representações cívicas, (como emblemas das cidades), levanta-se em minuciosas iluminuras dos «Livros de Horas» e faz, indiscutivelmente parte do imaginário medieval.

É esta pintura e representação emblemática que norteia uma das orientações do olhar fotográfico, motivando ainda a fotografia documental que representa a cidade ou o campo através de concepções que são bandeira da sua representatividade e legitimidade. Acresce que a fotografia traz consigo a contaminação da representação do território, seja através do naturalismo e realismo ou da simulação simbólica do olhar (Pictorialismo) ou da realidade construída da fotografia conceptual.

Palavras-chave: Herança pictórica da paisagem; Composição pictórica; cut fotográfico; Retorno à paisagem construída.

Abstract: It has become conventional in the West to consider landscape as an effect of a new outlook derived from Modernity (a Renaissance individualism that abandons «gazing at the sky» and its imaginary gardens of Paradise and manifests «looking at the earth», typical of modern mercantile cultures; a practice of the Discoveries, with its maps bearing geographical, botanical and ethnical indications or even the cult of private and public gardens...)

However, the gaze that creates landscape as a differentiated entity from the territory – although created from the observation of that same territory –, does not consist only of a new modern outlook, it is also present in various civic representations (such as the cities' coat of arms) and appears in detailed miniatures of the «Books of Hours». It was undoubtedly part of the medieval imagination.

It is this painting and emblematic representation that guides the photographic eye, also motivating documentary photography that represents the city or the countryside through concepts that are the demonstration of their representativeness and legitimacy. Moreover, the picture is contaminated by the representation of the territory, whether through naturalism and realism, the symbolic simulation of the gaze (Pictorialism) or the constructed reality of conceptual photography.

Keywords: Pictorial inheritance of the landscape; Pictorial composition; Photographic cut; Return to the built landscape.

INTRODUÇÃO

Antes do uso da palavra paisagem, para lá das suas primitivas acepções de *país*, de qualquer representação ou *perspectiva do campo*, este olhar sobre um pedaço enquadrado do mundo significava ver e olhar a *Natureza*. Olhava-se então o horizonte observável de um mundo criado por Deus.

Ao usar a designação paisagem fala-se de uma construção humana, cultural: um olhar ou uma representação com significado, num mundo em que entra decididamente o papel do sujeito na percepção e reconstituição do mundo.

* Historiadora e investigadora do CITCEM, tem diversas obras publicadas sobre História, História de Arte e Fotografia ou textos publicados na Europa, Estados Unidos e Brasil.

A paisagem apercebe-se, entendemos hoje, com a intencionalidade dos afectos e perceptos¹. Limitados pela nossa visão, apercebemos as suas fronteiras que encaminham o olhar até um horizonte que define a nossa capacidade de ver. É uma interrogação aprazível, uma conjectura de medição: ser homem é medir o mundo. As percepções da cor, da forma, da distância e de todas as qualidades que lhe atribuímos na sequência cognitiva do reconhecimento são, naturalmente, enganadoras mas úteis e eficazes: cada um de nós usa a sua bagagem cultural para lhe dar significação e explicar a reacção da sua sensibilidade. Sabemos que cada um, apesar de ser apto a ver a cor através de milhares de feixes de *colores*², apenas recupera as tonalidades matriciais da sua experiência, (o «verde» ou o «azul» que viu na primeira vez) através da palavra que o identifica. Estamos sujeitos a ver apenas as tonalidades para as quais temos significação.

Cada qualidade da observação cognitiva está enrolada na diacronia da palavra.

Na reconstituição do mundo que é a cidade, a Natureza também sempre ocupava o seu lugar de compensação. Os rios e os lagos continuam a ser entendidos como fonte de recurso e de transporte, os animais domésticos e os zoológicos privados ou públicos restituem a vida selvagem – essa vida selvagem que era representada como indominada há mais de 34.000 anos, nas grutas de Chauvet³. Os jardins de Babilónia, do Egipto Antigo e de Creta, laboriosamente roubados ao solo e à água da sobrevivência, para lá do seu papel de aristocrático usufruto, funcionavam como uma espécie de *potlach*, uma destruição de bens indispensáveis que apaziguavam deuses e divindades, que deles eram mercedores.

As cidades burguesas do Indo, como Harappa, não tinham jardins, como terão e sempre, as cidades chinesas ao longo da sua história. Também sem jardins são as cidades micénicas do Bronze e acrópoles que lhe sucedem ou os castros peninsulares da Ibéria, mais abrigo que deleite, como as cidades medievais que, mesmo assim, dispunham espaços fechados e murados, por vezes alheios à habitação, para prazer íntimo das suas controladas mulheres e cultivo de mezinhas e ervas culinárias.

É o olhar religioso ou laico sobre uma Natureza controlada e bem delimitada que estará na origem, a par de outros aceleradores, da definição de um espaço que não se confunde com território, mesmo que, materialmente, por vezes se confunda com ele. A paisagem representará um imaginário, como o jardim, como as breves alusões pictóricas que ilustravam o exotismo vegetal, animal e humano – a Natureza – dos territórios conhecidos, transferidos para os mapas da Baixa Idade Média e dos séculos XV e XVI.

No período clássico a representação da Natureza é comum, frequentemente alegórica ou simbólica como os motivos paisagísticos que encontramos ainda em Herculano ou Pompeia. Mas na Idade Média, os *jardins do Paraíso* são categoricamente imaginários, os motivos aplicados a uma ideia do Éden. A palavra paisagem atribui um novo significado a essa parcela do

1 Segundo Deleuze e Guattari em *O que é a Filosofia?*, de 1992, a primeira observação, precedendo a percepção, é feita, globalmente, através de pré-percepções (perceptos), orientadas pela sensibilidade (afectos).

2 *Colores* são agregados básicos de mini forças que dão sentido à dimensão cromática no olho, realçando a cor aprendida pela palavra numa primeira observação consciente. Trata-se de uma unidade energética desencadeadora da interpretação visual e influenciando os outros componentes (altura, largura, profundidade).

3 Ver SAINT-MARTIN, Fernand (1990) – *Semiotics of Visual Language*. Bloomington: Indiana University Press.

campo que é representada: a paisagem é um sujeito, vive por si só em quem observa, não é complemento imaginado nem fundo de acção representada, unindo apontamentos da realidade num real inexistente; a paisagem é um documento, um sentimento e um novo olhar.

O PODER DO NOME

No interior da pintura, o género *paisagem* é situado pelos estudiosos apenas nos finais do século XV, ainda como embrionária e, por fim já como género e como nome, nos séculos XVI e XVII.

A denominação torna-se aqui fundamental e os historiadores da paisagem exploram o aparecimento do conceito para legitimar a sua fundação.

A reflexão sobre a paisagem acelera-se quando é notório que a Natureza recua e, mais do que recuar, se afirma como já transformada pelo homem. Vegetação terciária, que aqui e ali permanece, é então vista como laboratório, como vestígio. As migrações humanas, a domesticação e aclimação das espécies vegetais, desde o salto produtivo que é o Neolítico, alteraram definitivamente a maior parte do território: quanto mais progride a natureza cultural, mais recua a natural. Os socalcos do Douro, trabalho centenário das populações da região, são um dos muitos exemplos da radical transformação do meio a que chamamos natural, mas que é, na realidade, decisivamente, uma aculturação do território, como qualquer dos historiadores contemporâneos do Douro o salienta.

Deste modo, a reflexão sobre a origem do conceito paisagem desemboca em diversas apropriações pelas diferentes regiões do saber: a paisagem para o geólogo não é a mesma do arquitecto, do pintor actual, do fotógrafo da *Land Art* ou ainda, daquela paisagem que a Psicologia atribui ao conhecimento maquinal, em situação, do espaço físico do nosso quotidiano. A própria expressão paisagem urbana, tão necessariamente presente na paisagem contemporânea, encerra uma contradição interna no seu significado, já que paisagem significa o campo, o espaço rural representado, esse espaço rural que na Idade Moderna, no Ocidente, como na China do século V d.C., incluía montes e água – campos lavrados ou incultos, bosques, trabalhos rurais ou lugares naturais, cortados por um rio, o mar ou o horizonte montanhoso que definia o espaço do olhar, tratados com intenção estética.

A origem do conceito obriga a separar regiões humanas onde o conceito aparece ou não e quando se detecta, o que ele representa. Daí a investigação seguir, fundamentalmente, o estabelecimento da relação entre as representações pictóricas ou de desenho e a atribuição de um sentimento estético a essas representações, através de uma palavra específica.

Um trabalho pioneiro destas reflexões foi, nos anos noventa do século XX, o de Agustin Berque⁴, que atribui à China, a partir da queda dos Han (ca. 220 d.C.), a criação das condições que levam ao aparecimento de um olhar estético sobre a Natureza, manifestado paralelamente na pintura e desenho e na poesia e traduzido por uma palavra nova que une as designações de monte e água.

⁴ BERQUE, A. (1995) – *Laraison du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse* (The reasons of landscape from ancient China to virtual reality). Paris: Hazan; IDEM (1997) – *El nacimiento del paisaje en China*. In *El Paisaje, Arte y Naturaleza*. Actas. Huesca: Ed. La Val de Ousera, p. 15-21.

Paisagem já se define, então, como a extensão de um território que se vê, que se apreende, desde um lugar, o que significa um olhar aculturado. Na China, na capital de um dos reinos autónomos que sucedem à fragmentação do império Han, Nanquim, implicará a criação de uma palavra nova, uma poesia específica desse sentimento estético que, de certo modo marca a prevalência do Taoísmo (que exalta a Natureza), sobre o Confucionismo, resultando num temporário afastamento da administração da cidade, a procura de uma harmonia entre si mesmo e a natureza das coisas. Não se trata de um sentimento ético, mas estético: exalta-se a beleza da Natureza, é uma apreciação que vai implicar a edificação de jardins que não tentam replicar a Natureza como é olhada, mas uma Natureza ideal que a pintura representa. Concepção que se manterá na cultura chinesa e está claramente definida no século V d.C.

Na China e no Japão, tal como no Ocidente a partir do século XVIII, a paisagem natural, esteticamente observada, irá repetir-se, como extensão, nos jardins privados e públicos, reproduzindo esboços ou pinturas pré-existentes.

Javier Maderuelo⁵, que vê a paisagem como resultado da evolução da forma do olhar, fala-nos da designação «fazedor de paisagens» (land+schap), empregue por Carel van der Mander, na sua História da Pintura de 1604, em Alkmaar. Van der Mander refere-se a Hendrick Goltzius que teria executado o desenho *Paisagem de dunas perto de Haarlem*, admitindo que na sequência deste trabalho de um lugar concreto, que tem fim em si mesmo e não surge como decoração de fundos, surge simultaneamente a produção de paisagem autónoma e a utilização deliberada do seu conceito. A partir daí a difusão seria rápida, nomeadamente na Holanda que, depois da sua independência, recusando o catolicismo imposto pelos espanhóis, procura novos temas alheios aos religiosos e selecciona os preferidos pela sua classe dominante, a burguesia – o «conhecido», «o parecido», os equipamentos do lar, tapetes, instrumentos musicais, móveis laboriosamente lavrados e, naturalmente, os seus campos tratados com minúcia e roubados ao mar. É a realidade que interessa, seja no retrato, no esboço, na paisagem. Em 1606, o mesmo Carel van der Mander, numa obra sobre pintores flamengos aponta Guillis van Coniuxlco como o melhor produtor de paisagens. De resto Haarlem torna-se a cidade dos paisagistas e à Holanda afluem os pintores para conhecer o novo género.

Helène Saule Sorbé⁶ remete o aparecimento do termo paisagem para 1549, ano da republicação do dicionário de Robert Estienne; na publicação anterior, de 1539 a palavra estava ausente.

A investigação abrange, para lá da dimensão visual da realidade traduzida em desenho, pintura e, posteriormente, jardins como representação da pintura, o aparecimento do conceito na poesia e na linguagem. Sorbé estuda o surgimento da palavra em cinco línguas europeias: *paysage*, em francês, 1549, com uso no dicionário desde 1680; *landschapt* em carta de Duerer de 1508 ou 1521 e no dicionário alemão em 1518, vocábulo

⁵ MADERUELO, Javier (2005) – *El Paisaje / Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.

⁶ SAULE-SORBÉ, Helène (2009) – *Les valeurs du pittoresque: définitions, évolutions, applications*. In MARTINEZ DE POISÓN, Eduardo; ORTEGA, Nicolás, eds. – *Los valores del paisaje* (las ponencias del seminario sobre *Los valores del Paisaje*, que se celebró del 7 al 11 de Julio de 2008 en Soria). Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

derivado do holandês *landschap*, já corrente com este sentido na pintura, mas não nos dicionários; na Inglaterra dá *land-scape* desde 1603 e já unida, desde 1725, usando-se também a palavra de origem francesa *paisage*, (1611); na língua italiana a palavra *paese* já fora usada desde o século XIII e usada por Paolo Ucello em 1480; a designação *paesaggio*, atribuída a influência francesa, surge em 1552 em carta de Ticiano. Na língua espanhola, *paisaje* é de 1708, mas em Toledo, em volta de El Grecco, a pintura do entorno desta cidade, a partir do natural, é comum nas suas pinturas.

Em qualquer caso a ideia transmitida era de uma concepção do olhar, olhar que hoje chamaríamos intencional, de uma Natureza concebida como estética e assim representada.

INDICADORES DO SENTIMENTO ESTÉTICO DOS LUGARES: JARDINS E POESIA

Agustin Berque levanta na poesia de Xie Lingyun, (385-433) a passagem da ética para a estética no sentimento de apreensão dos lugares; considera-o o primeiro poeta verdadeiramente paisagístico. Ao relatar um passeio pelos montes Kuaiji, especifica que *o sentimento por meio do gosto faz a beleza*. Berque salienta que no mesmo poema se esclarece que aí, na Natureza, o poeta não encontrara a deusa dos montes, forma clara de distinguir o sentimento religioso do estético (1997, p. 19). Do mesmo período surge ainda a obra do pintor Zong Bing, *Introdução à Pintura da Paisagem*, que Berque considera a primeira obra sobre o género (IDEM, p. 19).

Aprofundando a sua origem para lá destas fundamentações de investigadores europeus, verificamos que, na realidade, esta transição do olhar ético para o estético já se encontra, bem antes, na civilização e na cultura do Egipto Antigo. Há jardins de plantas medicinais nomeadamente nos complexos tumulares, nos palácios, também em jardins de altos funcionários e suas famílias que praticam a poesia:

(...)

*Se aí estão campainhas
Torno-me mais importante.
Sou a tua amada, a melhor de todas
Sou para ti como este jardim,
Que eu plantei com flores
E com ervas de doce cheiro.
Como é agradável o seu canal
Cavado pela tua mão
Para nos refrescar ao vento norte,
Um belo sítio para passear,
Tua mão na minha mão.*

(Poema do Papiro Harris 500, Império Novo. British Museum)⁷

⁷ In ARAÚJO, Luís Manuel (2003) – *Estudos sobre Exotismo no Antigo Egipto*. Lisboa: Edições Colibri. (Col. «Temas Pré-Clássicos»).

Na Grécia clássica, aparentemente, não havia jardins nem poesia sobre jardins; a *ágora* para discussão, as diversas escolas privadas para estudo e reflexão ocupavam os homens que, acima de tudo também se ocupavam do próprio homem. Os jardins do Helenismo e do Império romano eram os pátios que funcionavam como caixas de ar e humidade, mesmo em Pompeia ou Herculano, cidades que sofriam diversas influências.

Mas a ideia de uma Idade Média que, porque olha o céu e não a terra não usufrui de jardins, peca por excesso. Havia grandes jardins nas casas reais, da nobreza e mesmo nas abadias e nos castelos. D. Filipa de Lencastre viveu em palácios que os tinham, como o de Savoy, perto de Londres, com jardins ornamentais deixando ver o rio Tamisa. John de Gant fará construir jardins privados noutros palácios seus. A reflexão sobre a importância dos pátios floridos e dos jardins para os muçulmanos, nomeadamente na Península, não estabelece, igualmente, grandes diferenças entre quem pode. Olhando as cartas de grandes cidades no século XVI, ou início do século XVII, quando as cartas de grandes cidades se tornam comuns, observamos cidades que mantêm os seus campos lavrados em quintas ou terrenos senhoriais ainda produtivos ou ainda cidades plenamente urbanizadas, com as suas casas de madeira ou pedra acopladas nas ruas sem espaços verdes interiores.

Na Europa, habitualmente a cinta da muralha corria paralela a bosques limítrofes ou avenidas arborizadas; aqui e ali vemos alguns jardins interiores, como em Toledo, Bordéus, Rouen, Gand ou Veneza. Nápoles, rodeada de espaços cultivados não apresenta qualquer jardim, tal como as cidades marroquinas ocupadas pelos portugueses no século anterior, Ceuta, Azamor, Safim, Arzila mostram-nos espaços litorais vazios, semeada aqui e ali uma palmeira. Noutras cidades que crescem em torno de igrejas e conventos ou abadias, como Paris, Bruxelas, Salzburgo, Barcelona, Liège, Bruges, Hamburgo ou mesmo Constantinopla, que reserva os seus espaços verdes para as margens do Bósforo, não há verdadeiramente jardins. E são cidades com jardins Nuremberga, Utreque, Aix-la-Chapelle, Colónia (cidade entremeada de espaços verdes de todo o tipo, campos de quintas, de pequenas propriedades, jardins de traseiras de casas, de espaços centrais, mesmo espaços públicos) ou Lubeque⁸. Cidades como Roma, essencialmente dedicadas à administração do Vaticano e às personalidades representativas da Igreja, multiplicavam os jardins privados feitos para o lazer e o prazer do olhar, com as suas fontes e estátuas clássicas.

Portugal conhecia a tradição dos pátios ajardinados, desde os romanos e ainda o tambor de climatização que era o pátio de origem árabe. As suas *honras* medievais herdaram da *quintã* o espaço verde envolvente da torre ou moradia, de uso privado do domínio ou do senhorio, que compreendia eventualmente um pequeno pomar, a vinha e um ajardinado, independente dos talhões aforados; arranjo que os vilões da aristocracia urbana imitavam nas suas moradias, a que também chamavam castelo.

Mas esse olhar mais laico que tanto as descobertas como o humanismo faz explorar, começa a ser moda nos séculos XV e XVI. Em Castela, o Marquês de Santillana, (1398-1458) escrevia:

⁸ In PAGANI, Lelio, *itt.* (1990) – CIVITATES ORBIS TERRARUM / Città del mondo / Europa – África – Ásia. Torriana: Orsa Maggiore S.P.A. / Stella Polare editrice.

*En un verde prado/ de rosas e flores/ guardando ganado/ con otros pastores,
la vi tan gaiosa/que apenas creyera/que fuese vaquera/ de la Finojosa (...)*

Ou, mais claro ainda, o também poeta castelhano Miçer Francesco Imperial: «Era cercado todo aquel jardin/ de aquel arroyo a guisa de cave/ y por muro muy alto jasmin/que todo a la redonda la cercava...»

Ainda no século XVI, Bernardim Ribeiro teria escrito a sua novela *Menina e Moça*, onde o olhar sobre a Natureza, atento e lírico atravessa toda a narrativa, como que pintando uma paisagem: «Assim passava eu o tempo, quando ua das passadas, pouco escrevia, alewantando-me eu, vi a manhã como se erguia fermosa, estendendo-se graciosamente por entre os vales e deixar indo os altos, que já o sol, alewantado até os peitos, vinha tomando posse nos outeiros, como quem se queira senhorear da terra. As doces aves, batendo as asas, andavam buscando umas as outras. Os pastores, tangendo as suas frautas e rodeados dos seus gados, começavam a assomar já pelas cumeadas. Para todos parecia que vinha aquele dia assi ledo»⁹.

Considera-se que a descrição do Monte Ventoux, visto de Avignon e descrito por Petrarca, em 1336, define já a perspectiva estética do seu horizonte visual e que esta descrição marcará a pintura renascentista com a sua preocupação com a diluição em azul da distância. As impressões dos lugares pelos poetas, sem sentido religioso, influenciam, como os desenhos que povoam as novas cartas geográficas das Descobertas, a pintura da paisagem. Um olhar como o de Bernardim é marcadamente estético.

As casas aristocráticas que bordejavam o Tejo, de um e outro lado do Terreiro do Paço, os conventos e, acima de tudo, as quintas dos bispos faziam criar jardins renascentistas, povoados de tempêtes, fontes esculturais, caminhos semeados de estatuária imitando a clássica. Em Santa Cruz do Bispo tornou-se célebre a quinta de D. Rodrigo Pinheiro, construída na segunda metade do século XVI, onde se demoravam Rodrigues de Sá e Meneses ou Sá de Miranda, traduzindo o encanto daqueles jardins renascentista do bispo em bem medidos sonetos e canções.

Apesar da palavra paisagem apenas surgir em Portugal no século XVIII, os jardins serão sucessivamente actualizados, mantendo-se como cenário, supostamente clássico e prazer do olhar. O neto de João Gonçalves Zarco, Simão da Câmara, também neto da filha do donatário de Matosinhos, Rodrigues de Sá, nasce em Leça da Palmeira e aí tinha casa e quinta: o rio Leça é procurado para bordejar as novas quintas de recreio de que mesmo a Quinta da Conceição, dos franciscanos, é exemplo, alternando o manuelino da sua fábrica com os ajardinados com fontes renascentistas.

Em Portugal não é a pintura, mas a tapeçaria que é mais procurada para cobrir paredes e dar comodidade às salas despojadas dos castelos e palácios quatrocentistas e quinhentistas¹⁰. Painéis pictóricos de temática religiosa guardam-se essencialmente para as

⁹ RIBEIRO, Bernardim (1984) – *Menina e Moça*. Coord. de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Ed. Comunicação. (Col. «Textos Literários»).

¹⁰ JORDAN, Annemarie (2012) – *A rainha colecionadora Catarina de Áustria*. Lisboa: Círculo de Leitores. (Col. «Rainhas de Portugal», n.º X).

igrejas ou pequenos altares privados. Fabricadas na Flandres, as tapeçarias, muitas delas esplendidamente tecidas e bordadas com fios de ouro, representam temas clássicos, (a história de Eneias, de Trajano, a fundação de Roma, Rómulo e Remo...) ou batalhas nacionais, (como a conquista de Arzila com Afonso V e o príncipe D. João), motivos de Descoberta e ocupação (Ciclo da conquista da Índia...) ou motivos religiosos (história de Josué, dos Israelitas, Lot e os filhos, Salomão, Cristo ressuscitado com Maria Madalena, Ester...). Também motivos decorativos, como os meses do ano – 14 painéis ou, com uma clara propaganda de poder e domínio, a tapeçaria das Esferas. As tapeçarias, pela sua riqueza e dimensão eram veículo de poder e também moeda de troca. Incluídas habitualmente nos dotes das princesas Habsburgo ou de Avis, com elas transitava a linhagem que elas enalteciam. D. João III ofereceu tapeçarias ao rei da Etiópia e ao rei de Bornéu a desadequada tapeçaria «Casamento de Henrique VIII com Catarina de Aragão», que, afinal, deixara de ter qualquer sentido, mesmo na Europa. Muitos dos temas reproduziam paisagens imaginárias ou compósitas, ao modo do renascimento italiano, que substituiu desse modo os velhos «jardins do Paraíso». Conventos, o palácio real e os de muitos aristocratas ostentavam as tapeçarias monumentais que revelavam ainda a história da Igreja ou a cultura clássica. Também *os primitivos* portugueses, como Grão Vasco ou o Mestre do Sardoal recorrem a esses casuais apontamentos de caderno para compor fundos pré-paisagísticos onde, se o apontamento releva da realidade, a composição é imaginária¹¹.

O nosso país, no século XV e XVI acumulara todos os indicadores que propiciam o aparecimento da pintura de paisagem: as cartas portuguesas exibiam motivos sobre o território e a população, (seja o belíssimo planisfério anónimo português, dito de Cantino, de 1502 ou os diversos livros de armas e fortalezas), a sua lírica reflecte o olhar paisagístico estético e tinha uma longa tradição de ajardinados estéticos, privados ou públicos. São paisagens bastante realistas as imagens representadas no Livro de Horas de D. Manuel, como a Rua Nova ou a Lisboa do século XVI que ilustra a «Crónica de Afonso Henriques» de Duarte Galvão.

Mas, apesar do seu persistente contacto comercial, político e cultural com a Flandres e os seus artistas, acompanha apenas a paisagem sem motivo do renascimento italiano e só muito tardiamente e já com influência inglesa, produz o género paisagem.

Ao surgir entre 1826 e 1839, a fotografia inclui nos seus géneros de representação a paisagem. Apropria-se do conceito e acrescenta-lhe as variantes que já no século XVII a pintura apresentava, como paisagem urbana. As primeiras imagens fotográficas de Daguerre são paisagens (vistas) de Paris.

A estética visual é idêntica à da pintura, obrigando mesmo a modificar as lentes da câmara para se obter o efeito de perspectiva. No final do século, com o Pictorialismo e a fotografia artística, a imitação do naturalismo levará a uma manipulação dos negativos de forma a conseguir a paisagem mostrada não como a máquina a reproduz, mas como «o olho a vê». Então, naturalmente, a verosimilhança é traída pelo preto e branco, mas o

11 SERÉN, Maria do Carmo (2006) – *Fotografia do Douro Arqueologia e Modernidade*. Peso da Régua: Fundação Museu do Douro (Comemorações dos 250 Anos da Região Demarcada do Douro).

fotógrafo, conhecedor da imperfeição do sentido óptico, ajusta a imagem, que quer naturalista, a esses defeitos. As alterações promovidas pela fotografia pictorialista são ultrapassadas com o tempo e mesmo no nosso Salonismo os fotógrafos limitam-se a obter efeitos de luz na tomada de vista e efeitos de textura e coloração através de técnicas de impressão. Mas a paisagem mantém-se como tema mesmo quando a pintura começa a abandonar o género.

É na fotografia que surge o movimento da Land Art¹², coincidente com o movimento ecológico de finais de 60 e inícios de 70 do século XX e é na fotografia que a paisagem volta a ser uma encenação e uma montagem: o «pintor da vida moderna», Jeff Wall encena os motivos para as tomadas de vista e apresenta as suas imagens em película positiva, sobre caixas de luz que lembram os ecrãs da vida quotidiana; mais tarde utilizará imagens de computador para recriar cidades americanas ou episódios fictícios de guerra que impressionam pela realidade que apresentam, já que combinam todos os elementos que esperamos encontrar. John Goto fotografa jardins ingleses que foram construídos a partir de pinturas do francês Poussin. Como os motivos deste, os jardins ainda mantêm os templetos clássicos que lhe tentavam conferir o papel da Arcádia onde se misturavam deuses e pastores do século XVIII. Goto, além de dispersar a seu gosto os templetos, enche a imagem do jardim de foto-montagens de automóveis arruinados, cenas de praia, festa contemporânea dos subúrbios ou qualquer outro motivo que apela ao uso actual dos lugares de lazer.

Nesta época de desinteresse pela paisagem estética em que o movimento pós-moderno retomou a recusa do Belo e exige da arte um criticismo militante, através da Fotografia regressa-se a uma paisagem assente no imaginário que preside a uma montagem de pequenos motivos, uma paisagem idealizada.

LIMITES DE UMA INTERPRETAÇÃO

As cartas urbanas dos séculos XVI e XVII poderão ser indicativas dos espaços verdes, mas não falam do prazer de olhar nem do sentimento estético que o dirige. Aí não se consegue divisar que, no século XVI já há notícia de pequenos jardins cedidos com apartamentos confortáveis, na Torre de Londres, onde habitavam presos importantes servidos por um séquito razoável.

Torna-se claro que na Idade Média não é o idealismo religioso da Cidade de Deus que faz desdenhar da beleza da Natureza e seus sucedâneos urbanos, mas a limitada circulação e distribuição da riqueza. Tem jardim quem o pode ter numa sociedade onde mais de 90% da população é dependente e a guerra, nomeadamente a privada, não dá sossego e garantias. E, nesse sentido, o regresso à Natureza do humanismo renascentista, verdadeiramente não é regresso, mas apenas, com o crescimento e enriquecimento das cidades, o alargamento dos bens do espírito e do corpo a uma camada burguesa ciosa dos bens mundanos.

¹² FURTADO, José Afonso; BARATA, Ana (2006) - *Mundos da Fotografia / Orientações para a constituição de uma Biblioteca Básica* Porto: 10

O palácio de Sintra, remodelado por D. João I já tinha belos jardins. Mas é o domínio comercial na Índia, como posteriormente, a exploração do Brasil, ao trazer riqueza a uma elite portuguesa que encabeçava as viagens de exploração e os altos cargos administrativos e militares do novo império, que promove a construção ou actualização de palácios, quintas e moradias em estilo manuelino ou renascença e com inevitáveis jardins com fontes, repuxos, espelhos de água e muitas estátuas de imitação clássica.

Mas no século XVII, em Portugal, mantendo-se o gosto pelas tapeçarias de parede, a representação directa de território, devidamente estetizada começa a crescer dentro de um género que se torna fundamental na decoração, a azulejaria. Igrejas, conventos, palácios e mesmo casas de burgueses ou as novas lojas do mercantilismo, têm os seus painéis de azulejo, já predominantemente azul, onde todos os temas, incluindo a paisagem de observação, são tratados.

Há paisagem em Portugal antes da adopção do conceito no século XVIII: apesar da diminuta burguesia, apesar da Inquisição, do peso da Contra Reforma e das suas formas específicas de decorar as paredes, como a tapeçaria flamenga e o azulejo; apesar de manter por mais um século a iluminura em códices manuscritos, mais ricos, artísticos e procurados que os códices impressos.

O nosso país revelou no Manuelino a impressão causada pelo momento vivido, a navegação, a ciência náutica, o poderoso luxo e decoração do Oriente de que os objectos portáteis serviam de modelo. Cobrir totalmente tectos e cúpulas com louça da China exemplifica essa nova atitude de diferença onde, de modo algum, há a exaltação do lugar onde se nasce e se vive. É esse mundo todo, *em pedaços repartido*, que justifica a exaltação através das artes.

O modelo de interpretação das condições de surgimento da paisagem como construção cultural do renascimento tardio surge como demasiado estreito e sujeito a excessivas variantes culturais. Enquanto representações estetizadas apresentam-se ao investigador como documentos, num certo naturalismo ancorado na realidade, pelo que terão de ser vistas como paisagens. A própria evolução da fotografia contemporânea torna clara a pouca flexibilidade do modelo.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Luís Manuel (2003) – *Estudos sobre Erotismo no Antigo Egipto*. Lisboa: Edições Colibri. (Col. «Temas Pré-Clássicos»).
- BERQUE, A. (1995) – *La raison du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Azan.
- (1997) – *El nacimiento del paisaje en China*. In *El Paisaje, Arte y Naturaleza*. Actas. Huesca: Ed. La Val de Ousera, p. 15-21.
- PAGANI, Lelio, *int.* (1990) – *CIVITATES ORBIS TERRARUM / Città del mondo / Europa – África – Ásia*. Torriana: Orsa Maggiore S.P.A. / Stella Polare editrice.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1992) – *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34.
- FURTADO, José Afonso; BARATA, Ana (2006) – *Mundos da Fotografia / Orientações para a constituição de uma Biblioteca Básica*. Porto: Centro Português de Fotografia/Ministério da Cultura. (Col. «Teorias e Práticas», n.º 2).
- JORDAN, Annemarie (2012) – *A rainha colecionadora, Catarina de Áustria*. Lisboa: Círculo de Leitores. (Col. «Rainhas de Portugal», n.º X).

- MADERUELO, Javier (2005) – *El Paisaje / Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- RIBEIRO, Bernardim (1984) – *Menina e Moça*. Coord. de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Ed. Comunicação. (Col. «Textos Literários»).
- SAINT-MARTIN, Fernande (1990) – *Semiotics of Visual Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- SERÉN, Maria do Carmo (2006) – *Fotografia do Douro: Arqueologia e Modernidade*. Peso da Régua: Fundação Museu do Douro (Comemorações dos 250 Anos da Região Demarcada do Douro).
- SAULE-SORBÉ, Hélène (2009) – *Les valeurs du pittoresque: définitions, évolutions, applications*. In MARTINEZ DE POISÓN, Eduardo; ORTEGA, Nicolás, eds. – *Los valores del paisaje* (las ponencias del seminario sobre *Los valores del Paisaje*, que se celebró del 7 al 11 de Julio de 2008 en Soria). Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.