

As quatro estações do ano nas artes visuais: da representação alegórica à imersão na paisagem

Luciana Lourenço Paes¹

Submetido em: 29/04/2021

Aceito em: 29/05/2021

Publicado em: 15/07/2021

Resumo

Este artigo investiga a mudança de orientação na representação do tema tradicional das quatro estações do ano, na segunda metade do século XIX e no contexto da arte ocidental, da alegoria e da narrativa mitológica a ela associada para a paisagem, com foco na observação e imersão do artista na natureza. Essa transição é situada, de modo emblemático, nas encomendas das quatro estações que o industrial francês Frédéric Hartmann dirigiu aos pintores Eugène Delacroix e Jean-François Millet, nos anos 1850 e 1860. Posteriormente, nas séries de Claude Monet dos anos 1890, verifica-se uma ruptura com a própria ideia de um “tema”, em favor de um processo de tematização das estações. A última parte do artigo discute algumas obras contemporâneas que dão continuidade a essas abordagens modernas.

Palavras-chave: Iconografia das quatro estações; Jacques-Félix Frédéric Hartmann (1822-1880); Eugène Delacroix (1798-1863); Jean-François Millet (1814-1875); Claude Monet (1840-1926); alegoria (gênero pictórico); paisagem (gênero pictórico); arte contemporânea.

¹ Doutora em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com estágio de pesquisa na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, financiado pela FAPESP.

Abstract

This article investigates the change of orientation in the representation of the traditional theme of the four seasons, in the second half of the 19th century and in the context of Western art, from allegory and mythological narrative to landscape, with a focus on the observation and immersion of the artist in nature. This transition is situated, in an emblematic way, in the four seasons commissions that the French industrialist Frédéric Hartmann addressed to the painters Eugène Delacroix and Jean-François Millet, in the 1850s and 1860s. Later, in Claude Monet's series of the 1890s, there is a rupture with the very idea of a "theme", in favor of a process of thematization of the seasons. The last part of the article discusses some contemporary works that continue these modern approaches.

Key-words: Iconography of *The Four Seasons*; Jacques-Félix Frédéric Hartmann (1822-1880); Eugène Delacroix (1798-1863); Jean-François Millet (1814-1875); Claude Monet (1840-1926); allegory (pictorial genre); landscape (pictorial genre); contemporary art.

Considerações iniciais

Em nossa vida cotidiana, as quatro estações correspondem às alterações climáticas que ocorrem durante o período em que a Terra dá uma volta completa em torno do sol. Os marcos desta divisão quadriforme são os solstícios e os equinócios, que correspondem ao modo como os raios solares incidem sobre a Terra de acordo com a sua inclinação sobre o próprio eixo. No solstício de verão, os dias são mais longos do que as noites; no de inverno, as noites são mais longas do que os dias. Já nos equinócios, quando o eixo da Terra encontra-se perpendicular à linha do Equador, noite e dia têm a mesma duração.

Como esses fenômenos repetem-se regularmente, a concepção de tempo implicada em representações visuais das estações do ano é *cíclica*. Na arte ocidental, até a segunda metade do séc. XIX, elas foram concebidas majoritariamente dentro do gênero da *alegoria*, ligado, em sua origem, à retórica e à hermenêutica clássicas. *Alegoria* deriva do grego *allos*, “outro”, e *agoreuein*, “falar na ágora”. Falar alegoricamente é dizer, numa linguagem comum e acessível, uma coisa com o objetivo de significar outra. No período greco-romano, a alegoria incorporava em si figuras de linguagem conexas, como a metáfora, a metonímia e a sinédoque². Até hoje é difícil distingui-las com precisão.

Goethe, por sua vez, buscou estabelecer uma diferença entre a *alegoria* e o *símbolo*. O símbolo seria o procedimento de “ver no particular o universal (...) sem pensar no universal ou a ele aludir”, enquanto a alegoria, o de “procurar o particular a partir do universal”, de modo que, nesse caso, “o particular só vale como exemplo do universal”³. Segundo Walter Benjamin,

² Na metáfora, aproximam-se objetos diferentes por relações de semelhança (ex.: vontade de *ferro*= forte como o ferro); na metonímia, por relações de contiguidade (ex.: quem com *ferro* fere..., *ferro* = *espada*) e, finalmente, na sinédoque, que é um caso de metonímia, toma-se a parte pelo todo ou o todo pela parte (o exemplo anterior caberia aqui).

³ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, apud BENJAMIN, Walter. **As origens do drama barroco alemão**[1928], trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 183.

Goethe considera a alegoria antiartística, pois seria uma técnica meramente ilustrativa.

Essa relação convencional entre a forma e o conteúdo não impediu, no entanto, que diferentes artistas ao longo do tempo interpretassem livremente as fontes antigas. Roger de Piles, no seu *Cours de Peinture par principes* (1667, 1ª ed.), atribuiu a variação e complexidade crescentes em representações alegóricas de sua época à falta de rigor entre os pintores. Para o teórico francês, ao invés de consultar os antigos ao criar suas alegorias, os pintores criavam alegorias particulares cujo significado somente eles dominavam, perdendo-se de uma referência comum⁴. De Piles nos informa, então, de que havia um modelo comum ou cânone que, contudo, não era seguido à risca, produzindo uma série de desvios e variações. Essa observação vale, de fato, para a iconografia das estações.

Enquanto *alegorias*, elas foram representadas, desde a Antiguidade greco-romana, por meio de figuras humanas portando diferentes atributos: flores para primavera, espigas de trigo para o verão, cachos de uva para o outono e animais de caça, fogo ou roupas pesadas para o inverno. Ao longo do tempo, uma série de camadas foi sendo acrescentada a essa primeira convenção. Desde os poetas latinos, por exemplo, elas foram associadas também a deuses da mitologia – Vênus (primavera), Ceres (verão), Baco (outono), Éolo (inverno) – e às quatro idades da vida – infância (primavera), juventude (verão), maturidade (outono), velhice (inverno). Especialmente nos calendários e livros de horas medievais, aparecem, ainda, sob a forma de suas respectivas atividades sazonais, agrícolas ou festivas, sempre no contexto de um interesse dominante pela astrologia⁵. Essas adições (que a cada vez convergem para e ao mesmo

⁴ DE PILES, Roger. **Cours de peinture par principes**. Paris: Jombert, 1766, pp. 45-46. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5814705x/f57.planchecontact>, acesso em fev./2021.

⁵ No mundo antigo, as estações costumam aparecer todas na mesma composição, primeiro em frisa, vindo uma após a outra na fila processional, depois como retratos estáticos. O surgimento da série com quatro peças *avulsas* e *separadas*, lidas numa sequência, se dá inicialmente nas artes gráficas, durante o Renascimento, especialmente nos Países Baixos. Para uma abordagem mais

tempo se desviam de um modelo anterior) foram responsáveis pela sobrevivência das estações como temana arte (e não só as visuais). Mas de onde vem a longevidade da sua representação *alegórica* em particular?

Freud escreveu que, ao personificar as forças da natureza, o ser humano segue um modelo infantil. Aprendemos na primeira infância que, para obter o que desejamos, precisamos influenciar as pessoas ao nosso redor e a única maneira de fazer isso é estabelecendo um relacionamento com elas. Esse comportamento se repete na vida adulta. “É, de fato, natural ao ser humano personificar tudo o que deseja compreender, a fim de, posteriormente, controlá-lo (a dominação psíquica como preparação para a dominação física)”⁶. É possível pensar na alegoria, no caso das estações, como formas de domínio e controle psíquicos visando ao domínio e ao controle físicos. Para Freud, filho do séc. XIX, foi a pesquisa científica que retirou o ser humano dessa relação infantil com forças que não é capaz de controlar. Ele não é, contudo, ingênuo e sugere, em seu texto, que ciência e mito/religião são duas faces de uma mesma moeda, perseguindo os mesmos objetivos por diferentes meios, embora seja preferível, em sua opinião, a opção pelo caminho sem ilusões.

detalhada da iconografia das quatro estações, ver o respectivo capítulo em minha tese de doutorado (Unicamp, IFCH/PPGH, 2020).

⁶ FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão (1927). In: _____. **Obras completas, vol. 17 (1926-1929)**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 175 [com alterações minhas, original: “(...) *es ist wirklich dem Menschen natürlich, alles zu personifizieren, was er begreifen will, um es später zu beherrschen – die psychische Bewältigung als Vorbereitung zur physischen – (...)*”].

As estações no século XIX

No séc. XIX, à perspectiva alegórica ou narrativa tradicionais, vem juntar-se uma terceira, cujo foco é posto sobre a paisagem em si, livre de qualquer alusão a uma ideia abstrata ou história. No Impressionismo, especialmente nas séries de Claude Monet que retratam um mesmo objeto em diferentes momentos do dia ou do ano, o tema parece ter sido diluído na prática sistemática de imersão e observação, pelo artista, da natureza. Historicamente, portanto, no campo das representações visuais, observa-se um movimento que vai da transformação desses fenômenos naturais em figuras humanas e deuses, no contexto de uma expectativa de eterna repetição dos mesmos eventos, para um descolamento da forma alegórica ou narrativa, na direção da imersão e da observação direta, com foco na percepção imediata e com o *mínimo* de instâncias mediadoras entre o artista e o mundo físico. *Cânones* e *schematas* ainda existem⁷, mas o contato direto com o tema e o interesse pelas próprias impressões diante dele são variáveis mais determinantes para a ação do artista do que um conteúdo objetivo, consagrado pela tradição e transmitido institucionalmente.

Ao lado da Revolução Científica que teve início no século XVI, outros fatores externos que contribuíram para o progressivo abandono da perspectiva alegórica e das narrativas mitológicas a ela associadas foram a Revolução Industrial, o êxodo rural e o crescimento urbano. Por um lado, as imagens passaram a proporcionar às pessoas que viviam nas grandes cidades uma experiência da natureza que haviam perdido. Por outro, a

⁷ *Schematas* são “truques” que o artista aprende antes de criar uma imagem de algo. Como escreve Ernst Gombrich, “o artista não pode transcrever o que vê. Pode apenas traduzi-lo para os termos do meio que utiliza” (GOMBRICH, Ernst. **Arte e ilusão**. 4ª ed. Trad.: Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 30). Ver também os seguintes manuais de pintura de paisagem, datados do fim do séc. XVIII: VALENCIENNES, Pierre-Henri. **Éléments de perspective pratique...** Paris: chez l’auteur, Dusenne, Duprat, 1799 e as pranchas do tratado *New Method of Assisting the Invention of Drawing Original Compositions of Landscape* (1785), do inglês Alexander Cosens, disponíveis em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/cozens-plates-1-16-blot-landscapes-for-a-new-method-of-assisting-the-invention-in-drawing-65237>, acesso em fev./2021.

mudança do público para a arte, que não eram mais os aristocratas e eruditos educados, mas a burguesia industrial ascendente e as massas trabalhadoras, tornou o processo de codificação visual menos complexo, pois, ao recorrer a histórias ou simbologias acessíveis só a uns poucos iniciados, o artista excluía uma significativa parcela da população de seus “clientes” em potencial. Há, durante o século XIX, portanto, na passagem para uma economia industrial globalizada, uma mudança significativa no campo da produção e da recepção artística.

Em meu doutorado, estudei um caso emblemático dessa transição no âmbito da arte francesa, ligado a pinturas que pertencem hoje ao acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Neste artigo, tomarei esse caso em particular como um ponto de partida para a reflexão sobre algumas obras contemporâneas, no campo da fotografia, do vídeo e da arquitetura, que têm como tema, de modo explícito ou implícito, as quatro estações.

O caso das duas Estações Hartmann

A série das estações do francês Eugène Delacroix (1798-1863) conservada no MASP foi objeto de uma encomenda do industrial Jacques-Félix Frédéric Hartmann (1822-1880), membro da quarta geração de uma importante dinastia têxtil da Alsácia, leste da França. A encomenda foi feita provavelmente no fim do ano de 1855 e deixada inacabada pelo artista por ocasião de sua morte, em 1863.

Delacroix dialoga com a tradição iconográfica e representa as estações por meio de narrativas mitológicas como contadas pelos poetas latinos Ovídio e Virgílio: a morte de Eurídice, para a *Primavera*; Diana no banho é surpreendida por Acteão, para o *Verão*; Baco encontra Ariadne abandonada por Teseu, para o *Outono*; e Éolo libertando os ventos do

monte Etna a pedido de Juno, para o *Inverno*⁸. Há um forte sentido de unidade entre as quatro telas, tanto do ponto de vista do tratamento pictórico, quanto das composições. Delacroix coloca o *Inverno* em relação direta com o *Verão*: Éolo é um duplo invertido de Acteão e Juno, de Diana. A *Primavera*, por sua vez, é aproximada do *Outono*, pois no centro de cada tela dois corpos se tocam oferecendo amparo um ao outro. Ao que parece, Hartmann não teve influência na escolha do modo de representar o tema, pois Delacroix busca suas fontes de forma independente, como mostra a leitura dos seus diários.

O artista, contudo, apresenta grande dificuldade em terminar a série. Delacroix passa quase dez anos às voltas com as telas. Talvez devido à saúde cada vez mais debilitada, talvez devido a dificuldades técnicas e a certa resistência ao tema, pois no fim da vida pinta, sobretudo, paisagens, naturezas-mortas e animália, Delacroix vem a falecer antes de entregá-las. Hartmann, por sua vez, não adquire sua encomenda no leilão póstumo das obras do artista.

O industrial parece ter admirado Delacroix como um ídolo distante adorado por seus próprios ídolos, Théodore Rousseau (1812-1867) e Jean-François Millet (1814-1875). Alguns anos antes dessa encomenda a Delacroix, ele havia se aproximado, tornando-se o principal mecenas, do paisagista Théodore Rousseau. Assim, quando fez a encomenda a Delacroix, já esperava de Rousseau três telas retratando cenas da paisagem rural francesa – a *Fazenda em Les Landes*⁹, o *Forno em Les Landes*¹⁰, o *Vilarejo de Becquigny*¹¹ – cuja entrega definitiva o pintor protelou até a sua morte, em 1867, deixando-as também inacabadas. Hartmann as recuperou

⁸ As pinturas podem ser visualizadas no site do MASP: <https://masp.org.br/acervo/busca?author=delacroix#collections>, acesso em fev./2021.

⁹ Atualmente no The Clark Art Institute, Williamstown, MA: <https://www.clarkart.edu/ArtPiece/Detail/Farm-in-the-Landes>, acesso em fev./2021.

¹⁰ Atualmente no Museum der Bildenden Künste, Leipzig.

¹¹ Atualmente na FrickCollection, Nova York: <http://collections.frick.org/objects/131/the-village-of-becquigny?ctx=3ad0bbf0-2b92-40df-bdfd-53161ac62bb3&idx=0>, acesso em fev./2021.

em seu ateliê e confiou ao vizinho e amigo de Rousseau na cidade de Barbizon, Jean-François Millet, a tarefa de terminá-las. Em 1868, dirigiu-lhe, então, uma nova encomenda das estações.

Já nos anos 1840, quando Frédéric toma parte nos negócios da família, a *Hartmann&Fils* constituía um grande complexo industrial, que conjugava as atividades de fiação, tecelagem, branqueamento e impressão sobre tecido. As usinas ocupavam então uma superfície de 36 hectares na cidade de Munster e seus arredores, na região do Alto Reno, e empregavam mais de 4.000 funcionários [Fig. 1]. Em 1854, os Hartmann construíram, inclusive, a represa e o lago do Fischboedle para abastecer as usinas, uma obra de grande envergadura e impacto ambiental. Parece, a princípio, inevitável a associação entre a prática do colecionismo de arte por Frédéric – incluindo a encomenda das estações a Millet – e as mudanças que sua atividade como industrial estava provocando na paisagem francesa.



Fig. 1

Friedrich Schoembs

As usinas Hartmann em Munster e arredores, 1893

Arquivos Municipais da cidade de Munster, Alsácia, França.

Millet e a série não-alegórica

No início de 1864, no mesmo período da venda póstuma de Delacroix, Millet recebera uma encomenda das quatro estações com “personagens mitológicos” de outro alsaciano, Charles Xavier Thomas de Colmar, para decorar a sala de jantar de sua residência em Paris. Alfred Feydeau, o arquiteto encarregado dos trabalhos, pede-lhe para “manter o programa um pouco decorativo”¹², ou seja, fazer o esperado. Millet instala as telas no salão de Thomas em setembro de 1864, mas não fica satisfeito com o resultado¹³. Em março de 1865, confessa ao historiador Siméon Luce: “teria preferido fazer estas quatro estações de outro modo que mitologicamente”¹⁴.

Rousseau talvez tivesse sido da mesma opinião. Seu contemporâneo Philippe Burty, depois de lembrar que “jamais nossa sociedade burguesa sonhou em confiar-lhe a decoração de uma galeria, de um salão”, conta que o pintor replicava: “e, no entanto, eu lhes teria mostrado que podemos exprimir o Verão, o Outono e a Primavera de outra maneira que não por meio de mulheres nuas coroadas com espigas, uvas ou flores”¹⁵. Pouco

¹² « (...) *le tient un peu décoratif* (...) » (Paris, le 16 jan. 1864, Cabinet des Dessins, Louvre, AR38, pp. 93-94).

¹³ A *Primavera* está atualmente no Museu Nacional de Arte Ocidental de Tóquio (<https://collection.nmwa.go.jp/en/P.1959-0146.html>) e o *Verão*, no Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (<http://collections-musees.bordeaux.fr/ow4/mba/images/002-007-144.JPG>). Não consegui localizar o *Outono* (concebido para o teto e não, como os demais, para as paredes) e o *Inverno*, mas uma reprodução de cada consta em: MOREAU-NÉLATON, Étienne, **Milletraconté par lui-même**, t. II, Paris, Henri Laurens, 1921, pp. 157-160. Ainda não existe um catálogo *raisonné* da obra de Millet. A última publicação de fôlego é de GEORGEL, Chantal. **Millet**. Paris: Citadelles & Mazenod, 2014.

¹⁴ « *Ce que je puis vous dire, c'est que je serais mieux arrivé (à) faire ces quatre saisons autrement que mythologiquement* » (Barbizon, le 16 mars 1865, Cabinet des Dessins, Louvre, AR38, pp. 72, 75).

¹⁵ « (...) *jamais notre société bourgeoise n'a songé à lui demander la décoration d'une galerie, d'un salon* » ; « *et cependant je leur aurais montré qu'on peut exprimer l'Été, l'Automne, le Printemps, autrement que par des femmes nues couronnées d'épis, des raisins et de fleurs* » (BURTY, Philippe. *Théodore Rousseau, Gazette des Beaux-Arts*, Paris, tome XXIV, 1er avril 1868, p. 322).

tempo após a sua morte, Millet pintaria as *estações* para Hartmann, efetivamente, sem recorrer a personificações ou histórias mitológicas.

Uma carta chegou até nós na qual o industrial dá instruções a Millet sobre o programa¹⁶. Ele gostaria de ver representadas em suas pinturas paisagens e cenas de gênero emprestadas do calendário agrícola. Hartmann havia escolhido, segundo lemos na carta, algumas imagens para ilustrar as estações entre uma série de pastéis de Millet feitos para outro colecionador¹⁷. Millet entrega-lhe o *L'Arcenciel* (O arco íris, *Primavera*) em 1873 [Fig. 2]. Quase um ano depois, escreve a Hartmann afirmando que o quadro dos *Meules* (Moinhos de feno, *Outono*) [Fig. 4] está quase terminado e que havia avançado bastante os *Batteurs de Sarrasin* (Batedores de trigo sarraceno, *Verão*) [Fig. 3]. Étienne Moreau-Nélaton afirma que o *Inverno* [Fig. 5] permanecerá em estado de esboço¹⁸. Ele não foi, de fato, recuperado por Hartmann após a morte de Millet, em 1875, apenas os outros dois.

¹⁶ Hartmann a Rousseau, Paris, le 25 mars 1868, Cabinet des Dessins, Louvre, BSb5L32.

¹⁷ O arquiteto Émile Gavet (1830-1904). Em 1875, ano da morte de Millet, ele expõe e vende sua coleção de 95 pastéis do artista. Ver: DURAND-RUEL, Paul (expert) ; SILVESTRE, Théophile (notice), **Dessins de Millet provenant de la collection de M. Émile Gavet**, 11 et 12 juin 1875, Hôtel Drouot, Paris. O pastel *Le battage des sarrasin*, que será o modelo do *Verão*, está inscrito no catálogo sob o n° 52, hoje no Museum of Fine Arts, Boston, e o *Meules et troupeau de moutons dans la plaine de Barbizon*, futuro *Outono*, sob o n° 53, hoje no Museu Mesdag, em Haia. O n° 90 do catálogo da venda corresponde à *Primavera*, pastel hoje na coleção Calouste-Gulbenkian, Lisboa. O n° 18, *L'entrée de la forêt de Barbizon: effet de neige*, hoje também em Boston, corresponde ao *Inverno*.

¹⁸ MOREAU-NELATON, op. cit., t. III, p. 91.



Fig. 2

Jean-François Millet

O arco-íris (Primavera), 1868-73

86 x 111 cm

Musée D'Orsay, Paris



Fig. 3

Jean-François Millet

Os batedores de trigo sarraceno (Verão), 1868-74

85 x 111 cm.

Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 4
Jean-François Millet
Montes de feno (Outono), 1874
85 x 110 cm.
Metropolitam Museum, Nova York



Fig. 5
Jean-François Millet
Porteira na neve, solidão, 1868-74
85 x 110 cm.
Phileadelphia Museum of Art

Millet pinta as estações para Hartmann como paisagens (Primavera e Inverno) e cenas da vida rural francesa (Verão e Outono). Em sua mudança de orientação, Hartmann rejeita o tipo de codificação *savante* que a pintura alegórica tradicionalmente encerra e que fora tentada por Delacroix, em sua encomenda anterior, por meio de narrativas mitológicas. O alsaciano prefere, então, aquela repetição sem conteúdo dramático (sem início, meio e fim) que culmina no “eterno presente” das representações das estações pela paisagem natural e pelos trabalhos agrícolas do ano.

Além disso, ao menos dois quadros de Millet são simplesmente paisagens, sem nenhum tipo de história envolvida. As quatro estações se desprendem, em seu ciclo, não apenas da narrativa literária, como também da ideia mesma de uma ação humana, qualquer que seja, heroica ou cotidiana, no tempo. O único tempo em ação nas paisagens é aquele geológico e sedentário da natureza.

Nas estações para Hartmann (como antes naquelas para Thomas de Colmar) percebemos em Millet certa dificuldade em estabelecer o tipo de unidade esperada de uma *série*. Nesse sentido, o de uma espécie de quebra da coesão do conjunto, os quadros de Millet para o industrial se perdem da própria ideia de alegoria. Se não soubéssemos a história da encomenda, dificilmente os tomaríamos como uma série, pois apenas as dimensões das telas e a altura da linha do horizonte constituem uma característica comum. Haja vista também o fato de Hartmann jamais se referir, em suas cartas, às pinturas como as “quatro estações” e de as telas terem sido dispersadas e vendidas no mercado separadamente, algo raro em trabalhos desse tipo. Millet abandona completamente as personificações e narrativas mitológicas. Mas é a quebra de *sentido de conjunto* o principal fator que dificulta a leitura das suas estações para Hartmann dentro da chave da alegoria.

Monet e o lugar fixo

Claude Monet (1840-1926) não pintou nenhuma série das quatro estações. Mas o princípio da passagem cíclica do tempo foi absorvido nas séries em que retrata o mesmo motivo, a partir do mesmo ponto de vista ou de pontos de vista muito próximos, em diferentes momentos do dia ou do ano. A primeira série desse tipo, com mais de 20 telas, representa montes de feno (conhecida como “*Meules*”) e foi exibida, em 1891, na galeria de Paul Durand-Ruel, em Paris¹⁹. Alguns historiadores aproximaram essas pinturas das de Millet retratando o mesmo motivo, como, por exemplo, o próprio *Outono* para Hartmann²⁰. Não há mais, nelas, uma coisa sendo usada para dizer outra, numa linguagem convencional. A identificação da passagem das estações é praticamente instantânea pela apreensão das variações da luz e dos efeitos atmosféricos, como mostra este trecho do catálogo de 1891:

“E ei-lo [Monet] a dois passos de sua casa tranquila, de seu jardim onde flameja um incêndio de flores; ei-lo parado na estrada, numa tarde do fim do verão, olhando para os campos onde se delineiam os moinhos de feno. É à beira desse campo que ele permanece nesse dia e que retorna no dia seguinte e no seguinte, e em todos os dias, até o outono, e durante todo o outono, e no começo do inverno. Se os montes de feno não tivessem sido retirados, ele poderia continuar, dar a volta ao ano, renovar as estações, mostrar as infinitas mudanças do tempo na face eterna da natureza.”²¹

¹⁹ No catálogo *raisonné* da obra de Monet de Daniel Wildenstein (1995), são listadas 25 telas da série. O conjunto foi convenientemente reunido neste verbete da Wikipédia: https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Meules, acesso em fev./2021. Outras séries pintadas sob o mesmo princípio são as da catedral de Rouen, dos álamos e do parlamento de Londres.

²⁰ Ver: TUCKER, Paul Hayes. **Monet in the '90's: the series paintings**. Boston: Museum of Fine Arts; New Haven: Yale University Press, 1989.

²¹ « *Et le voilà [Monet] à deux pas de sa maison tranquille, de son jardin où flambe un incendie de fleurs, le voilà qui s'arrête sur la route, un soir de fin d'été, et qui regarde le champ où se dressent les meules. C'est au bord de ce champ qu'il reste ce jour-là et qu'il revient le lendemain et le surlendemain, et tous les jours, jusqu'à l'automne, et pendant tout l'automne, et au commencement de l'hiver. Les meules n'auraient pas été enlevées, qu'il aurait pu continuer, faire le tour de l'année, renouer les saisons, montrer les infinis changements du temps sur l'éternelle face de la*

Não apenas o objeto é o mesmo, também o pintor praticamente não se move diante dele: o que lhe interessa é o mundo que gira ao redor dos dois. A tematização das estações afasta-se da linguagem alegórica e se dilui numa prática ou procedimento pictórico cujo propósito é condicionar ao máximo a fatura à *percepção* da natureza. Um historiador contemporâneo de Monet lembrou, inclusive, que a concentração visual que essa prática exigia-lhe era tal que a fadiga o levava a perder a visão nítida das coisas²². Assim, nessa transição verificada na segunda metade do séc. XIX da *abordagem de um tema* (pela linguagem alegórica) para um *processo de tematização* das estações (por meio de uma prática/procedimento artístico) podemos observar que, primeiro, o gênero da paisagem se sobrepõe ao da alegoria e, segundo, afixação e frequentação do lugar – não uma figura ou uma história – é o que dá destaque à passagem do tempo.

Algumas abordagens contemporâneas

Artistas atuantes hoje continuam trabalhando sobre o tema ou sobrea tematização moderna. Ou, ainda, os dois ao mesmo tempo, como é o caso do britânico David Hockney (1937-). Entre fevereiro e setembro de 2010, o artista e sua equipe realizaram uma série em vídeo, intitulada *The Four Seasons*: nove câmeras colocadas dentro de um jipe, controladas pelo artista de dentro do veículo, percorreram a mesma estrada de Woldgate, leste de Yorkshire, Inglaterra, com o objetivo de filmar as mudanças das estações. Quatro trabalhos foram editados, cada um composto por nove monitores exibindo imagens sincronizadas de uma parte da paisagem em perspectiva do caminho em meio ao bosque [Fig. 6]. Um *travelling* sutil, em câmera lenta, na direção da profundidade, puxa o espectador para dentro.

nature. » Texto republicado em: GEFROY, Gustave. **La vie artistique**. v. 1. Paris: Dentu, 1892, pp. 22-29, disponível em: <https://archive.org/stream/lavieartistique01geffuoft#page/24/mode/2up>, acesso em fev./2021. Monet possuía os oito volumes da obra, todos com dedicatória de seu autor e amigo, em sua biblioteca.

²² DURET, Théodore. **Histoire des peintres impressionnistes**. Paris: H. Floury, 1906, p. 91.

Como costumam ser apresentados ao público, dentro de uma única sala, ocupando quatro paredes, em grande escala, geram um efeito imersivo (inversamente proporcional à imersão de Hockney ao filmar o bosque), naquela linha da tradição da pintura ilusionista ocidental que o artista tanto estudou. É essa tradição, com sua carga marcadamente alegórica, que o título evoca, embora as imagens em si não sejam nada além de paisagens.

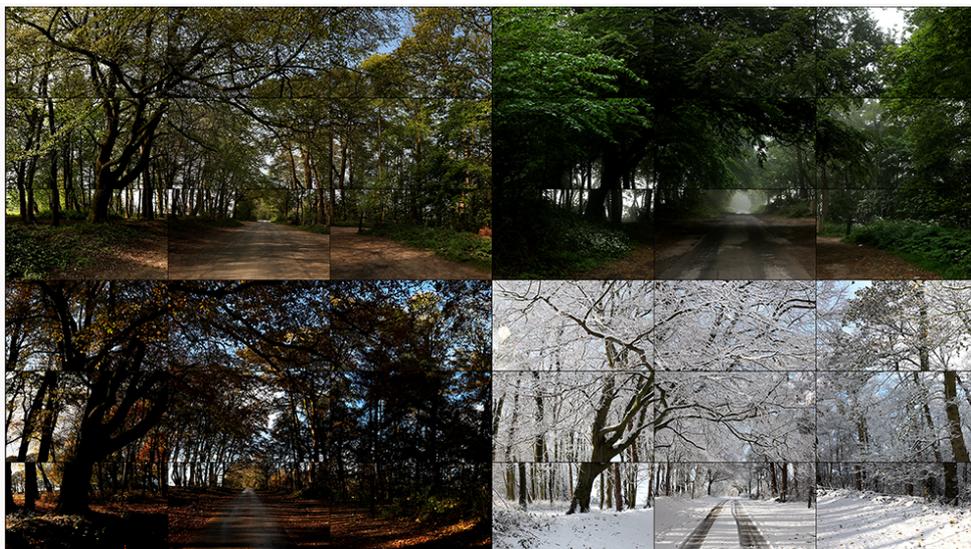


Fig. 6.

David Hockney

The Four Seasons, Woldgate Woods, (Primavera, Verão, Outono e Inverno), 2010-2011.

Vídeo, 4'21”.

Fundação David Hockney

<https://www.thedavidhockneyfoundation.org/resources/film/the-four-seasons-woldgate-woods-spring-2011-summer-2010-autumn-2010-winter-2010> (acesso em fev./2021).

O fotógrafo vietnamita residente nos Estados Unidos Pipo Nguyen-Duy (1962-) realizou uma série chamada *Éden*, na qual fotografou, entre 2004 e 2011, estufas da região de Ohio abandonadas pelo processo de desindustrialização nos anos 1970 [Fig. 7]. Cerca de 60 estruturas de aço e vidro construídas originalmente para cultivar tomates constituem em si mesmas uma *série* que a obra, em seu procedimento técnico, replica. O

título, *Éden*, remete-nos a um jardim que, como afirma Nguyen-Duy, foi abandonado. (É interessante observar que ele participou, em 1998, de uma residência nos jardins de Monet, em Giverny) Na alusão bíblica há uma conexão com a ideia romântica do sublime, mas o que mais aproxima as fotos dessa *Weltanschauung* é a melancolia que remete ao vazio da perda, bem como a retomada, pela natureza, do mundo industrial falido, que ela parece compelir cada vez mais na direção do esquecimento²³.

O historiador Andreas Huyssen²⁴ referiu-se à série de Nguyen-Duy como uma representação das ruínas da modernidade, das promessas que ela não pôde manter e sobre as quais nós, no início do séc. XXI, ainda não fomos capazes de construir nada consistente. A passagem cíclica do tempo é, neste caso, como na tradição visual das estações, o lembrete de que, neste mundo, nada da ordem do humano dura e tudo da ordem da natureza retorna. Nós morremos, ela renasce.

²³ Duas séries de desenhos a sépia do pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) ilustram o aspecto sublime associado à representação das estações pelos românticos. A primeira, de 1803, está hoje no Kupferstichkabinett, Berlim (<https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=98495>; <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=98514>; <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=98453>, acesso em fev./2021). Nela, apesar da presença dominante da paisagem, com ruínas antigas e figuras humanas em tamanho reduzido, o espírito alegórico presente nas obras do passado emerge, por meio de alusões às idades da vida, por exemplo. Em 1826, Friedrich retoma o tema de um modo muito semelhante, em desenhos conservados na Kunsthalle de Hamburgo. Ver: OCHIAI, Momoko. **Die Tages- und Jahreszeitenzyklen von Caspar David Friedrich**. Frankfurt: Peter Lang (PL Academic Research), 2015.

²⁴ HUYSEN, Andreas. *O jardim como ruína*. In: _____. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014, pp. 83-90.



Fig. 7. Pipo Nguyen-Duy, fotografias da série *Éden*, 2004-2011. A série completa pode ser visualizada em seu site: <https://www.piponguyen-duy.com/the-garden?lightbox=image4h>, acesso em fev./2021.

Para concluir esta seção, convém mencionar um projeto do arquiteto japonês Tadao Ando (1941-). A arquitetura é hoje o campo onde o princípio que governa o tema das quatro estações encontrou um terreno fértil de desenvolvimento. No Japão, ele teve igualmente uma grande penetração nas artes e na literatura ao longo da história. Talvez de um modo ainda mais constitutivo, pois se moldou perfeitamente ao sentido da impermanência e o hábito da observação da natureza seminais dentro da cultura japonesa em geral²⁵.

²⁵ Ver: SHIRANE, Haruo. **Japan and the culture of the four seasons: nature, literature, and the arts**. New York: Columbia University Press, 2012.

Entre 1985 e 1988, Ando projetou e construiu a *Igreja sobre a água*, em Hokkaido. Erguida numa planície em meio às montanhas Yubari, a planta consiste em dois quadrados sobrepostos – um de 10x10m, outro de 15x15m– dando para um grande lago artificial de 90x45m, ladeado por um muro de concreto em formato de L [Fig.8]. O quadrado menor superior é uma espécie de caixa de vidro com cruzeiros seguindo a linha de cada parede. Descendo uma escada curva, chega-se à capela. Ando descreve esse espaço:

“O lado envidraçado (...) dando para o lago [com outra cruz] pode ser inteiramente aberto e assim é possível entrar em contato direto com a natureza. O farfalhar das folhas, o som das águas e as canções dos pássaros podem ser ouvidos. Esses sons naturais enfatizam o silêncio geral. Integrando-se à natureza, confrontamo-nos conosco mesmos. A paisagem enquadrada muda de aparência de tempos em tempos”²⁶ [Fig. 9].

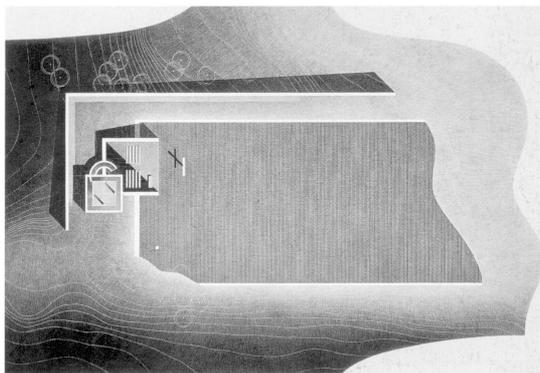


Fig. 8
Tadao Ando
Planta de situação da Igreja sobre a água, 1985-88
Hokkaido

²⁶ ANDO, Tadao. *From the chapel on the water to the chapel with the light. The Japan Architect*, 386, June, 1989, transcrito em: DAL CO, Francesco. **Tadao Ando: complete works**. London: Phaidon Press, 2000, p. 455.



Fig. 9

Tadao Ando

Vista de dentro da capela

Fonte: FURUYAMA, 1996, p. 134-135

Assim, no trabalho de Ando, a mudança das estações no mundo físico é associada a uma experiência do sagrado como promovida pelo cristianismo. Na série de pinturas de Nicolas Poussin (1594-1665), feitas na metade do séc. XVII para o duque de Richelieu, cada estação é ilustrada por meio de uma história do Antigo Testamento²⁷. Constitui uma inflexão importante na história dessas representações, que se ligavam tradicionalmente ao mundo pagão. O sagrado em Poussin, contudo, não pode passar sem a linguagem alegórica.

Uma gravura de 1810 de Karl Friedrich Schinkel (1741-1841), *Gotische Kirche hinter Bäumen* (Igreja gótica atrás de árvores) [Fig. 10], produz um efeito semelhante ao da igreja de Hokkaido, embora aqui a solenidade e o sentimento de elevação do cotidiano venham da música que emana da igreja escondida atrás da árvore (e não, como em Ando, dos sons da natureza), conforme escreve o artista na legenda: “Busca pela expressão

²⁷ Atualmente no Museu do Louvre, Paris: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=sal_frame&idSalle=341&langue=fr, acesso em fev./2021.

da melancolia doce e nostálgica que enche o coração com o som do serviço da igreja (...)”²⁸. A visão da natureza sobreposta à cultura é justamente o que permite que Schinkel exprima a intensidade da experiência estética associada a um espaço sagrado.



Fig. 10
Arcimboldo Karl Friedrich Schinkel
Igreja gótica atrás de árvores, 1810

²⁸ „Versuch, die lieblich sehnsuchtsvolle Wehmuth auszudrücken welche das Herz beim Klange des Gottesdienstes aus der Kirche herschallend erfüllt (...)“

49 x 34.6 cm

Metropolitan Museum of Art, Nova York

Schinkel e Ando querem, de algum modo, reconciliar a atividade simbólica, como Goethe a entende, conforme a citação no início deste texto, à percepção direta da natureza. No caso de Ando e da tematização das quatro estações na *Igreja sobre a água*, então, não há *alegoria*, que procura o particular a partir do universal, mas apenas *símbolo*, que encontra o universal no particular sem precisar fazer uma alusão explícita a ele.

Essas três obras contemporâneas, por mais diferentes que sejam, vivem, ainda, da mudança de orientação que teve início na metade do séc. XIX e que localizei, de um modo emblemático, nas duas encomendas das estações feitas por Hartmann. Mesmo que Hockney preserve algo da linguagem alegórica ao dar o título ao trabalho, que Nguyen-Duy se volte à estética romântica do sublime e que Ando recoloque, depois de Poussin, o problema do sagrado, todos o fazem usando a paisagem e a percepção do lugar fixo. Se, do ponto de vista da produção, a imersão na paisagem existe igualmente em todos eles, durante a recepção é apenas na obra arquitetônica que ela pode ser realizada também *fisicamente*.

Considerações Finais

O processo de industrialização que se seguiu à Revolução Científica, bem como a conseqüente explosão demográfica urbana, constitui o contexto de emergência de uma orientação diferente para a representação do tema tradicional das quatro estações nas artes visuais, baseada no gênero da paisagem, na observação e imersão do artista na natureza e no lugar fixo. A alegoria e a narrativa mitológica perdem espaço em favor de uma abordagem mais direta. Nessa mudança, a própria ideia de “tema” fica comprometida e se verifica, antes, um *processo de tematização*, no qual o princípio da passagem cíclica do tempo permanece.

Localizei essa transição, de forma modelar, nas duas encomendas das estações feitas por Hartmann, na segunda metade do séc. XIX, aos pintores Delacroix e Millet. O fato de sua atuação como industrial *destruir* e como colecionador *conservar*, ainda que em imagens, a paisagem natural e rural em vias de extinção é uma constatação possível de ser feita hoje e que vem ao encontro dessa perspectiva de que em outro contexto, outra abordagem emerge, numa dinâmica cumulativa. Monet, com as séries dos anos 1890, apresenta uma solução que vai além daquela de Millet, pois ele não apenas rejeita a alegoria e a narrativa mitológica, como também rompe com a referência temática. Não é tanto o “tema” das quatro estações, tradicionalmente repostas pela execução de tetralogias, que serve de estímulo à criação, mas sim o próprio mundo físico natural com seus padrões (mais sutis e mais complexos) de mudança. Finalmente, aproximei algumas obras contemporâneas dessas soluções modernas, que continuam sendo exploradas na direção de uma relação cada vez mais direta e imersiva, em termos perceptivos e corporais, com a natureza.