

# **SR. E SR.<sup>a</sup> ANDREWS: UM PEQUENO RETRATO A ÓLEO DA SOCIEDADE INGLESA DO SÉCULO XVIII**

Luciana Ferreira – UFPR Litoral  
Joelma Zambão Estevam – UFPR Litoral

## **RESUMO**

A imagem analisada neste artigo é a pintura de Gainsborough, denominada Sr. e Sra. Andrews. Realizada na Inglaterra do século XVIII, esta obra foi produzida na técnica a óleo e mistura os gêneros artísticos paisagem e retrato. Foram analisadas paralelamente e complementarmente as características da pintura a óleo produzidas nesta época, a partir de autores como Langer, Puls e Berger e a sociedade inglesa retratada, a partir de autores como Simmel e Bourdieu. Este texto parte do princípio de que as imagens, enquanto linguagens não-verbais, contêm em si elementos/signos que permitem refletir e analisar as sociedades nas diferentes épocas históricas.

**Palavras-chave:** arte, linguagem, sociedade, retrato, paisagem

## **RESUMEN**

*La imagen se analiza en este artículo es la pintura de Gainsboroughe, llamada el Señor y Señora Andrews. Celebrada en la Inglaterra del siglo XVIII, esta obra se produjo en el aceite de técnica y mezclar los géneros del paisaje y el retrato del arte. Se analizaron en forma paralela y se complementan las características de la pintura de aceite producido en esta temporada, a partir de autores com Langer, Puls y Berger y la sociedad representada inglés, a partir de autores como Simmel y Bourdieu. Este texto supone que las imágenes, mientras que los lenguajes no verbales, contienen en su interior elementos/signos que permitan reflexionar y analizar las sociedades en diferentes épocas históricas.*

**Palabras clave:** arte, lenguaje, sociedad, retrato, paisaje

*É tão certo como admirável o fato de que a verdade como o erro provêm da mesma fonte.  
É por isso que não devemos colocar obstáculos ao erro, porque se poderia  
simultaneamente estar a colocar obstáculos à verdade. Goethe*

## **1. Arte, linguagem e sociedade**

A arte é uma linguagem analógica que, ao contrário da linguagem verbal, “apresenta” os objetos. É também um signo analógico que pressupõe um vínculo com a experiência sensível da coletividade – sendo que é exatamente esta conexão com a práxis que permite que a imagem se transforme em um signo (Langer, 1989). Por outro lado, segundo Puls (p. 137, 1998), a linguagem da arte não se confunde com a linguagem científica nem com a linguagem cotidiana, embora as três sejam igualmente miméticas. Para este autor todas as linguagens refletem a totalidade, mas não a refletem do mesmo modo nem refletem o mesmo todo. De qualquer

forma, todas elas possuem um fundamento comum: carregam um pensamento, ou seja, designam alguma coisa que se situa fora delas. Na arte, as unidades pictóricas adquirem sentido enquanto linguagem, à medida que se ancoram na experiência sensível dos indivíduos – toda linguagem reflete o homem e seu mundo. Na linguagem artística o sujeito sempre fará parte do primeiro plano e aparecerá o tempo todo em sua totalidade, sendo que a arte sempre responderá a uma necessidade histórica determinada, isto é, cada sociedade definirá o tipo de arte – significante – que necessita (Puls, 1998, p. XV-XVII).

Bakhtin (apud Puls, 1998, p. 200), afirma que todo signo possui um horizonte social definido: ele é criado por uma dada sociedade e só continuará a ser utilizado se expressar um significado de importância geral. Portanto, toda arte espelhará o homem e seu mundo e, especificamente no caso da pintura, o homem se manifestará através da figura, enquanto o objeto se manifestará através do fundo. Todo quadro se constituirá, desta forma, de uma expressão semiótica composta por um sujeito (o homem) e por um predicado (o mundo). Assim, é possível afirmar que o tema de toda pintura é a relação do homem com seu mundo. De acordo com Puls (1998), no gênero retrato existirá sempre um predomínio da figura sobre o fundo, enquanto que no gênero paisagem acontecerá o inverso – a paisagem denotará o mundo inteiro – o sujeito coletivo – constituindo-se de um predicado no qual o mundo expressará o homem (o sujeito oculto), sendo essencialmente emblemática. Uma vez definida a natureza estética de uma pintura, cada momento adquirirá um significado.

A pintura a óleo de retratos e paisagens surgiu no século XV e, nesta mesma época, o termo paisagem surgiu para os estudos científicos. Esta não é uma coincidência: de acordo com Salgueiro (2001), ambos surgiram como consequência de uma forte ruptura com a visão teológica medieval e fizeram parte de uma série de acontecimentos que culminaram na Idade Moderna. O surgimento da representação paisagística, no ocidente, assinalou também a emergência da paisagem enquanto fenômeno social, percebido e operado pela sociedade (Schier, p. 81, 2003). Salgueiro (2001), afirma que a descoberta da paisagem feita através da pintura no ocidente revelou um novo interesse pela natureza, marcado por um novo

posicionamento das pessoas frente ao ambiente advindos da quebra profunda com a visão de mundo dominada pelas explicações teológicas.

Neste momento, este “novo” homem, começou a distanciar-se da natureza e a adquirir técnica suficiente para vê-la como algo passível de ser apropriado e transformado. A paisagem começou a ter, então, um significado diferenciado, deixando de ser apenas uma referência espacial ou um objeto de observação, colocando-se assim num novo contexto cultural e discursivo – primeiramente nas artes e nas discussões filosóficas e, posteriormente nas abordagens científicas. Esta revolução apresentou-se, por um lado como uma razão para celebrar a dominação do homem sobre a natureza, por outro como uma perspectiva enigmática e inquietante, principalmente do ponto de vista da história cristã (Randles, 1994).

Nas artes, a técnica de pintura a óleo representou também este momento histórico, uma vez que desde o início do período renascentista tornou-se cada vez mais uma representação da nova forma de viver do homem europeu: um homem confiante na razão e no poder de transformar o mundo, um homem que vivia num contexto de emergência de novas classes e estruturas sociais, no renascimento das artes, das letras e da filosofia (Martins e Aranha, 2005). Coincide também com o surgimento da abertura de mercado – no século XV – mesmo que esta só tenha se estabelecido plenamente a partir do século XVI. O termo pintura a óleo refere-se a mais do que uma técnica – definindo uma forma de fazer arte. A técnica de misturar pigmentos com óleo já existia desde a Antigüidade, mas a pintura a óleo como uma forma de arte não nasceu enquanto não havia uma necessidade de desenvolver e aperfeiçoar essa técnica, que expressava um modo particular de vida para o qual as técnicas da têmpera ou do afresco já não eram mais adequadas (Berger, 1999).

O que distingue a pintura a óleo de qualquer outra forma de pintura é a habilidade especial que ela possui de devolver a tangibilidade, a textura, o brilho, a solidez, daquilo que descreve. Ela define o real como aquilo em que se pode por as mãos em cima – pois embora suas imagens pintadas sejam bidimensionais, seu potencial de ilusionismo é bem maior do que o da escultura, uma vez que é capaz de sugerir objetos que possuam cor, textura e temperatura (Berger, p. 91, 1999).

Berger (1999, p. 88) afirma também que a arte de qualquer período tende a servir aos interesses ideológicos das classes dominantes e que, a arte europeia – entre 1500 e 1900 – serviu aos interesses das sucessivas classes que dependiam do novo poder do capital. Segundo este autor, frequentemente as pinturas desta época representavam coisas adquiríveis. Era como se ao comprar uma pintura, o sujeito obtivesse também a aparência da coisa que ela representava (Berger, 1999, p. 85).

Lévi-Strauss (apud Berger, 1999, p.86), afirma que “é este ávido e ambicioso desejo de tomar posse do objeto em benefício do proprietário ou mesmo do espectador que parece constituir um dos traços originais mais evidentes da arte da civilização ocidental”. Esta maneira de ver o mundo – que era em última instância determinada por novos comportamentos em relação à propriedade e ao poder de troca, encontrou na pintura a óleo sua máxima expressão visual. Para Berger (1999), a pintura a óleo fez para as aparências o que o capital fez para as relações sociais – reduziu tudo à igualdade de objetos – tornou “tudo” passível de troca porque tudo se tornou mercadoria – inclusive as paisagens, os objetos e até mesmo os animais, que transmitiam uma visão de exterioridade total; uma realidade mecanicamente mensurada por sua materialidade. A nova relação da sociedade com o seu espaço não foi, portanto, um dado, mas um produto construído por um processo cultural e social.

## **2. A paisagem e retrato duplo de Gainsborough – O Sr. e a Sra. Andrews**

Thomas Gainsborough, artista inglês do século XVIII que viveu entre 1727 e 1788 foi profundamente influenciado pela escola de pintura seiscentista holandesa. Nascido em Sudbury, Inglaterra, foi pintor de retratos, entretanto, apesar de seu sucesso como retratista, sua paixão verdadeira era a pintura de paisagens: “... *estou cansado de retratos e gostaria muito de pegar minhas coisas e ir caminhando até algum calmo vilarejo, onde pudesse pintar paisagens e desfrutar do final da vida com tranqüilidade e conforto...*” (Cumming, 2005 p. 66-67).

Conforme explica Bourdieu (2007, p. 192), os artistas do século XVIII, colocados em situação de dependência material e impotentes politicamente diante das frações dominantes da burguesia de onde a maioria de seus membros se

originou e da qual participaram os escritores e artistas constituíram, pelo menos desde a época romântica, uma fração dominada da classe dominante que, em virtude, da ambigüidade estrutural de sua posição na estrutura desta classe, viu-se forçada a manter uma relação ambivalente tanto com as frações dominantes (“os burgueses”) como com as classes dominadas (“o povo”), e a compor uma imagem ambígua de sua posição na sociedade e de sua função social.

Desta forma, durante muitos séculos, os melhores retratos misturaram sutilmente realismo e idealismo – com pitadas de adulação – que juntamente com as indicações fornecidas pelos objetos e pelos gestos, ofereciam noções da personalidade e do status das pessoas retratadas. O pequeno retrato duplo de Gainsborough – **O Sr. e a Sra. Andrews** – que hoje se encontra na National Gallery em Londres apresenta todas estas indicações e elementos – as quais faziam parte do modo de viver dos ricos ingleses daquela época. Esta tela compõe-se de dois quadros simultaneamente : um retrato duplo à esquerda e uma paisagem à direita. Até o século XVIII não havia uma escola inglesa de pintura e, Gainsborough ajudou a estabelecer um forte e característico estilo do retrato inglês, sendo este um dos primeiros quadros a dar início a esta tradição. A composição assimétrica desta pintura – fora do centro – é típica do estilo rococó, contudo, este artista acrescentou seu toque pessoal e inovador ao retratar uma paisagem real e não a ficção árcade convencional. Os feixes de trigo amontoados no primeiro plano são símbolos tradicionais da fertilidade, o que confirmaria que este quadro é realmente um retrato de casamento (Cumming, 2005 p. 66-67).



*Thomas Gainsborough: O Sr. e a Sra. Andrews, 1748-49*

Berger (p. 111, 1999), explica que normalmente diz-se que a pintura a óleo em sua moldura é como uma janela imaginária aberta para o mundo. Grosso modo, pode-se dizer, que ela foi a própria imagem que a tradição teve de si mesma, isto significaria que mais do que uma janela ela seria um cofre no qual o visível foi depositado.

Bourdieu (2007, p.191), conceituou por habitus o sistema de disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituíram o princípio gerador e unificador de um conjunto de práticas e de ideologias características de um grupo de agentes. Afirmou que o habitus socialmente constituído poderia ser ao mesmo tempo objetivo e subjetivo, interior e exterior e que nem sempre se apresentaria de forma consciente – ele poderia estar presente, por exemplo, na forma de falar, pensar, andar, se portar, entre tantas outras formas – muitas das quais transpostas para os diversos retratos produzidos ao longo da história da humanidade.

O casal do quadro – os aristocratas Robert Andrews e Frances Carter – fazia parte da alta sociedade inglesa do século XVIII. Casaram-se em Sudbury, Suffolk em novembro de 1748 – Andrews tinha 22 anos e sua esposa, 16. A imagem retratada ao fundo do quadro era a propriedade do casal em Aubries, perto de Sudbury. A paisagem e a atitude de sensatez dos retratados – a pose, os rostos, o ar

ligeiramente constrangido – tudo indica que este é um retrato essencialmente de nobres ingleses, os quais depois da Revolução Gloriosa tiveram que dividir o poder com a nova classe<sup>1</sup> burguesa que surgia. A Europa desta época viu em seus países, um após o outro, ascender ao poder homens oriundos da classe média que, cada vez mais repartiram com as tradicionais classes aristocráticas dominantes, ou tomaram delas, as rédeas do governo em suas sociedades. Estas classes sociais que normalmente trabalhavam para ganhar a vida, ou viviam predominantemente de rendimentos obtidos pelo trabalho e que passaram de uma posição de subordinados para dirigentes, desenvolveram códigos de conduta muito diferentes do código aristocrático de honra e civilidade (Elias, 1997, p. 129 e 133). Merton (apud Elias e Scotson, 1994, p 190), comenta que toda estrutura social tem como função fornecer uma base para a previsibilidade e regularidade do comportamento social e, que estas se tornam cada vez mais limitadas em sua eficácia à medida que estes elementos da estrutura social se dissociam.

O quadro de Gainsborough reflete a visão que os homens ingleses, brancos e ricos tinham de si mesmos e, mais do que isso, reflete a visão que gostariam que outras pessoas tivessem deles. Estes homens faziam parte do que se configura por *establishment* ou *established*<sup>2</sup> (estabelecidos) – palavras inglesas, “tipicamente inglesas” (Elias e Scotson, 1994, p. 8), que expressam formas de conceituar as relações de poder, utilizadas para designar grupos e indivíduos que ocupam posições de prestígio. Nos países de língua inglesa, como em todas as outras

---

<sup>1</sup> De acordo com Williams (s/d, p. 15), importantes palavras inglesas incorporaram-se a esse idioma nas últimas décadas do século XVIII e na primeira metade do século XIX e adquiriram sentidos novos – os quais criaram especiais sentidos de referência e que permitiram reexaminar as modificações mais amplas de vida e de pensamento a que, evidentemente, correspondem as alterações de linguagem. Para o autor, cinco palavras são os pontos básicos a partir dos quais se delineia esse sistema de referência: classe, democracia, arte, cultura e indústria. Segundo Williams (s/d, p. 17) a palavra classe adquiriu importante sentido moderno de estrutura de classe, em sentido social, a partir de 1772 – antes, a palavra era usada para referir-se a uma divisão ou um grupo. Na última década do século XVIII, encontravam-se na Inglaterra as *classes altas*, logo depois, a *classe média* e as *classes intermediárias*. A *classe trabalhadora* surgiu aproximadamente em 1815 e as *classes superiores*, por volta de 1820. *Preconceito de classe*, *legislação de classe*, *consciência de classe*, *conflito de classe* e *guerra de classe* surgiram no decorrer do século XIX. A história do novo uso do termo classe não indicava ainda o início da existência de divisões sociais na Inglaterra, mas indicava, de maneira clara, uma transformação no caráter dessas divisões e apontava de modo igualmente claro, uma alteração nas atitudes com respeito a tais separações. Construiu-se sobre a palavra *classe*, em termos do século XIX, uma transformação da estrutura social e dos transformados sentimentos sociais de uma Inglaterra que atravessava a Revolução Industrial e vivia a fase decisiva do desenvolvimento da democracia política.

<sup>2</sup> Superioridade social e moral, autopercepção e reconhecimento, pertencimento e exclusão são elementos das dimensões da vida social que o par *estabelecidos-outsiders* ilumina exemplarmente: as relações de poder (Elias e Scotson, 1994, p. 8), que em diferentes escalas alcançam as sociedades como um todo.

sociedades humanas, a maioria das pessoas dispõe de uma gama de termos<sup>3</sup> que estigmatizam outros grupos – o poder de ferir destes termos vai depender sempre da consciência que tenham deles o usuário e o destinatário dos mesmos (Elias e Scotson, 1994, p. 27). Um *establishment* é um grupo que se autopercebe<sup>4</sup> e que é reconhecido como uma “boa sociedade” – com uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência, fundando seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros. Na língua inglesa, o termo que completa a relação é *outsiders*, aqueles que estão de fora da “boa sociedade”.

Na pintura analisada, percebe-se a vontade do Sr. Andrews de ser retratado entre suas propriedades e posses, com roupas informais – como um cavalheiro do campo, com seu cachorro e sua espingarda – indicando o profundo interesse da sociedade inglesa da época em canalizar suas energias para suas propriedades rurais e casas de campo. A senhora Andrews está usando seu melhor vestido de cetim azul que é finamente modelado pelo pintor – a moda francesa prevalecia nos trajes da aristocracia e na classe alta na Inglaterra. Como seu marido, a Sra. Andrews não ri: os ricos nunca sorriam ao serem representados em seus quadros; suas pernas, assim como as de seu marido estão cruzadas, numa pose típica dos retratos do século XVIII. No quadro seus pés parecem pequenos e elegantes. O banco talhado em ferro forjado – também com os pés cruzados – repete a pose do Sr. e da Sra. Andrews.

---

<sup>3</sup> Aristocracia significa literalmente “dominação dos melhores”, sendo que até hoje, o termo “nobre” preserva um duplo sentido – de categoria social elevada e de atitude humana altamente valorizada (Elias e Scotson, 1994, p. 19).

<sup>4</sup> Mannheim (2001, p. 70), afirma que é através das visões dos outros que nos compreendemos a nós mesmos, sendo que, o que é verdade para o indivíduo se aplica quase que identicamente aos grupos, uma vez que eles também têm um “eu refletido”. De acordo com o autor, a história das auto-interpretações coletivas é num certo sentido a própria evolução da consciência, caracterizando-se cada fase desse desenvolvimento pela natureza desses outros em cuja imagem o homem se vê. Mannheim (2001, p.74), argumenta que a origem típica da consciência grupal tem início com a tentativa de um grupo de avaliar sua posição numa situação nova. De acordo com ele uma definição coletiva não é apenas uma mera hipótese ou uma mera teoria substituível – mas é a própria fonte de hábitos e ações coletivas.

Por outro lado, Elias e Scotson (1994, p. 40), afirmam que, a auto-imagem e a auto-estima de um indivíduo estão intrinsecamente ligadas ao que os outros membros do grupo pensam dele. A autonomia relativa de cada pessoa, o grau em que sua conduta e seus sentimentos, seu auto-respeito e sua consciência relacionam-se funcionalmente com a opinião interna dos grupos a que ela se refere como nós e certamente está sujeito a grandes variações – sendo um grande engano considerar que exista um ser absolutamente autônomo, ou que a autonomia possa desaparecer por completo – existe uma elasticidade entre estes dois pontos, mas não um ponto zero.

Bourdieu (2007, p.18), afirma que certas maneiras de tratar as linguagens e as roupas, introduzem ou exprimem desvios diferenciais no interior da sociedade, sob formas de signos ou insígnias da condição ou da função. Para o autor, dentre todos os tipos de consumo e de conduta passíveis de abrigar uma função expressiva, seriam as roupas e os enfeites – em virtude de seu elevado rendimento simbólico – que, ao lado da linguagem e da cultura, melhor enfatizariam a função de sociação e dissociação. Simmel, (apud Bourdieu, 2007, p.18) acentua o fato de que a moda, porque permite marcar simbolicamente “a distinção” pela possibilidade de adotar sucessivamente diferentes signos distintivos, obedece a uma lógica semelhante à da honra – pelo menos a que se observa nas sociedades estratificadas – na medida em que também confere uma marca comum aos membros de um grupo particular, distinguindo-os dos estranhos ao grupo. Assim, se observa a distinção entre membros e grupos, tanto pela moda como pela linguagem. Entretanto, para Bourdieu (2007, p. 21-22), deve-se ainda levar em conta que a procura consciente ou inconsciente desta distinção toma inevitavelmente a forma de uma busca do refinamento e pressupõe o domínio das regras desses jogos refinados que é monopólio dos homens cultivados em sociedade. Estes sistemas simbólicos que se poderia denominar de expressivos, geralmente constituem sistemas hierarquizados que se organizam em torno de um termo fixo que pode ser as maneiras distintas do grupo de posição mais elevada, ou então, as maneiras comuns do grupo de nível inferior – *o princípio dos sistemas expressivos consiste na busca pela distinção.*

Desta forma é possível entender porque os grupos de status tenderiam a distinguir-se uns dos outros por oposições mais ou menos sutis e, também, por que os grupos de nível mais elevado são os que melhor realizam o sobrebalanço do refinamento, quer se trate de linguagem, vestuário ou de todo habitus geral. Quanto aos critérios de pertinência a uma classe, Davis e Gardner (apud Bourdieu, 2007, p. 24-25), observam que estes variam de uma classe para a outra: as classes inferiores se referem sobretudo ao dinheiro, as classes médias ao dinheiro e à moralidade, enquanto as classes superiores acentuam o nascimento e o estilo de vida. Entretanto, apreender as regras do jogo da divulgação e da distinção segundo as quais as classes exprimem as diferenças de situação e de posição que as separam significa optar por acentuar explicitamente, com fins heurísticos, e ao preço de uma

abstração que deve revelar-se como tal, um perfil da realidade social que, muitas vezes, passa despercebido, ou então, quando percebido, quase nunca aparece enquanto tal.

Toda uma dimensão de relações objetivas ou intencionais que se estabelecem entre classes sociais pode constituir o objeto de um estudo estrutural porque as marcas de distinção se organizam em sistemas, com base na homologia de estrutura entre o significante (atos e procedimentos expressivos) e o significado (sistemas de posições estatutárias definidas principalmente por sua oposição a outras posições estatutárias). A lógica das relações simbólicas impõe-se aos sujeitos como um sistema de regras absolutamente necessárias em sua ordem, irreduzíveis tanto às regras do jogo propriamente econômico quanto às intenções particulares dos sujeitos: as relações sociais não são jamais redutíveis a relações entre subjetividades movidas pela busca de prestígio ou por qualquer outra “motivação” porque elas não passam de relações entre condições e posições sociais que se realizam segundo uma lógica propensa a exprimi-las e, por este motivo, estas relações sociais têm mais realidade do que os sujeitos que as praticam. Desta forma, é possível afirmar que é relativa a autonomia que torna possível a instauração das relações simbólicas. Trata-se, portanto, de estabelecer de que maneira a estrutura das relações econômicas pode, ao determinar as condições e as posições dos sujeitos sociais, determinar a estrutura das relações simbólicas que se organizam nos termos de uma lógica irreduzível à lógica das relações econômicas (Bourdieu, 2007).

Continuando a análise do retrato do Sr. e Sra. Andrews, no plano médio da imagem, aparece um rebanho de carneiros num campo cercado. O gado está confinado separadamente à extrema esquerda, numa área com telhado de madeira. O confinamento foi uma inovação do século XVIII, que resultou numa criação mais intensiva – antes os carneiros e outros animais vagavam livremente num mesmo terreno, sistema que prejudicava a saúde dos animais e também as plantações. Estes animais de criação que não estão em sua condição natural, possuem um pedigree que sublinha mais uma vez o status social de seus proprietários (Berger, 1999), eles nada mais são do que objetos. A paisagem bem cuidada, muito semelhante aos campos ingleses como ainda são hoje, deve ter parecido inusitada a

muita gente em meados do século XVIII – o trigo foi plantado em fileiras retas, indicando o uso de uma máquina de plantar em vez do método tradicional de espalhar as sementes com a mão, como se fazia antes da invenção da semeadeira mecânica (Cumming, 2005, p. 66-67).

Para Berger (p. 111, 1999), a sociedade e a cultura européia da época em que este quadro foi produzido eram obcecadas pela propriedade e, as obras de arte foram capazes demonstrar a amplitude desta obsessão. Simmel (apud Souza e Öelze, 1998, p. 16-17), enfatizou que um dos exemplos mais significativos sobre o processo monetário é aquele que se encontra na história da posse da terra a partir do domínio do dinheiro. Segundo o autor, a mesma transição da estabilidade à instabilidade que marcou a aparência moderna do mundo por inteiro agarrou também, por meio de dinheiro, o universo econômico, cujos acontecimentos, fazendo parte daquele movimento geral, o simbolizaram e o refletiram. A economia monetária, mesmo parecendo obedecer às suas próprias regras internas, seguiu sempre o mesmo ritmo que regulou a totalidade dos movimentos simultâneos da cultura, inclusive os mais remotos. É possível, segundo Simmel (apud Souza e Öelze, 1998), apreender da consideração do dinheiro, que a formação da vida econômica influenciou profundamente a situação psíquica e cultural de uma época, mas que esta formação recebeu, por outro lado, o seu caráter das grandes correntes homogêneas da vida histórica, cujas forças e cujos motivos últimos são, segundo o autor, “segredos divinos”.

Simmel (apud Souza e Öelze, 1998, p. 01), afirmou também que a época moderna conseguiu separar e autonomizar o sujeito e o objeto – o que permitiu que ambos realizassem o seu próprio desenvolvimento de forma mais pura e mais rica – entretanto, ambos os lados do processo da diferenciação foram atingidos pela economia de dinheiro. De acordo com este autor (apud Souza e Öelze, 1998, p. 04), o dinheiro, criou uma das mudanças e um dos progressos mais importantes da cultura ocidental quando ensinou como reunir sem nada perder de específico e próprio da personalidade. A organização monetária possibilitou uma distinção mais pura entre a ação econômica objetiva do homem e sua coloração individual – enquanto o ego humano se retirou cada vez mais em direção às suas esferas mais íntimas (Simmel apud Souza e Öelze, 1998, p. 06), a liberdade – que somente o

dinheiro foi capaz de proporcionar – significou ao mesmo tempo uma ausência de conteúdos da vida e um afrouxamento da sua substância (Simmel apud Souza e Öelze, 1998).

Por fim, o quadro de Gainsborough, Sr. e Sr. Andrews tem como característica principal, ser considerado uma pintura que reproduz minuciosamente a realidade. Este mimetismo, como ficou conhecido entre 1500 e 1900, chegou ao fim entre o final do século XIX e o início do século XX. A morte da pintura de retratos e de paisagens de forma mimética coincide tanto com a evolução da pintura, a revolução industrial e técnica (o surgimento da fotografia, por exemplo), como com a amplitude das transformações sociais, territoriais, econômicas, entre outras transformações que aconteceram nestes últimos 2 séculos. Surgiram, neste contexto, o Impressionismo e todos os movimentos artísticos que o seguiram e que contrastaram com o ordenamento racional do espaço e do tempo que havia acontecido até aquele momento. A pintura moderna, com a revolução da forma, acabou com as regras de ouro da composição dita legítima e assentada na perspectiva linear e de escalonamento de planos, transformando o retrato e a paisagem em abstração e posteriormente numa arte contemporânea ainda em busca de definição.

Puls (1999), afirma que a reprodução da realidade, tal qual a vemos, foi esmagada pela arte moderna e pelo capitalismo – o artista quis a partir de então, expressar sua subjetividade, recuperando em si mesmo os valores que não mais encontrava no mundo – sendo que esta arte passou a ser o “retrato” de uma nova estrutura social, onde a própria figura do artista também mudou de conceito – passando de observador e “reprodutor” fiel da realidade à um observador intelectual e atento à sua realidade.

Para Harvey (apud Hall, 2006), é possível ver na arte moderna as rompidas e fragmentadas coordenadas espaço-tempo, sendo que a moldagem e a remoldagem das relações destas coordenadas no interior dos diferentes sistemas de representações tem efeitos profundos sobre a forma como as identidades características de cada época são moldadas (Hall, 2006, p. 71).

Desta forma, o sujeito masculino, representado nas pinturas do século XVIII, no ato de inspeção de sua propriedade, através das bem-reguladas e controladas formas espaciais clássicas, no crescente georgiano (Bath) ou na residência de campo inglesa (Blenheim Palace), ou vendo a si próprio nas vastas e controladas formas da natureza de um jardim ou parque formal (Capability Brown), tem um sentido muito diferente de identidade daquele sujeito que vê a “si próprio/a” espelhado nos fragmentos e fraturados “rostos” que olham dos planos e superfícies partidos de uma das pinturas cubistas de Picasso.

De acordo com Hall (2006), todas estas identidades estão localizadas no espaço-tempo que Edward Said chamou de “geografias imaginárias” - espaço que configura paisagens que caracterizam o senso de “lugar”, de “casa/lar”, de pertencimento ou *heimat*. Todas estas identidades estão localizadas no tempo/espaço, que configuram as tradições criadas/inventadas pelos homens das diferentes épocas e que ligam passado e presente em mitos de origem e/ou em narrativas de nações que conectam o indivíduo e os grupos de indivíduos a eventos históricos nacionais e globais mais amplos e mais importantes para construção destas mesmas identidades no interior das mais diversas sociedades – e que estão, todas, inevitavelmente inseridas nas imagens da arte.

## **Bibliografia**

AMARAL, R. M. P. *Da geografia que se ensina à geografia moderna*. Florianópolis: UFSC, 1989

AMORIM, Raul Reis e OLIVEIRA, Regina Célia. *As unidades de paisagem como uma categoria de análise geográfica: o exemplo do município de São Vicente – SP*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2008.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda e MARTINS, Maria Helena Pires. *Temas de Filosofia*. São Paulo: Moderna, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Ática, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2006.

CHRISTOFOLLETTI, Antônio (org). *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: Difel, 1982.

CREEDY, Jean. *O contexto social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Miriam L. Moreira. *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. São Paulo: Papirus, 1998.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2007.

GUIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUXLEY, Aldous. *A situação humana*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

LISBOA, Severina Sarah. *A importância dos conceitos da Geografia para a aprendizagem de conteúdos geográficos escolares*. Revista Ponto de Vista (vol. 4): Universidade Federal de Viçosa, s/d.

MANNHEIM, Karl. *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *Geografia: pequena história crítica*. São Paulo: Hucitec, 1998.

PULS, Maurício. *O significado da pintura abstrata*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

RANDLES, W.G.L. *Da terra plana ao globo terrestre: uma mutação epistemológica rápida (1480-1520)*. São Paulo: Papirus, 1994.

SALGUEIRO, Teresa Barata. *Paisagem e Geografia*. Lisboa, Portugal: Finis terra, XXXVI, pp.37-53, 2001.

SANTAELLA, Lúcia e NORTH, Winfried. *A Imagem*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 2000.

SCHIER, Raul Alfredo. *Trajetórias do conceito de paisagem na geografia*. Revista Ra'ega, Curitiba: UFPR, 2003.

SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUERTEGEGARAY, Dirce Maria Antunes. *Espaço Geográfico uno e múltiplo*. Universidade do Rio Grande do Sul: Scripta Nova, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s/d.

WOODFORD, Susan. *A arte de ver a arte*. São Paulo: Zahar, 1983.

**Luciana Ferreira.** Artista Plástica. Professora do Curso de Licenciatura em Artes da Universidade Federal do Paraná. Coordenadora do Curso de Extensão Laboratório de Criação e Produção Artística. Doutoranda em Geografia pela Universidade Federal do Paraná.

**Joelma Zambão Estevam.** Professora do Curso de Licenciatura em Artes da Universidade Federal do Paraná. Membro da Comissão de Licenciaturas do Litoral. Vice-coordenadora do Curso de extensão Laboratório de Criação e Produção Artística.