

## O ROMANCE ROMÂNTICO E A PINTURA DE PAISAGEM: DOCUMENTOS DO ESPAÇO

Bianca Campello Rodrigues Costa<sup>1</sup>

**RESUMO:** Uma coincidência marca o cultivo das formas artísticas no Brasil em fins do século XIX. Por um lado, o romance substitui a historiografia e os tratados sociológicos, e, como assinala Candido (2007), desenvolve-se como instrumento de investigação do real, mapeando os espaços da cidade, do campo e da selva, revelando uma fome de conhecimento e de representatividade do real e, ao mesmo tempo, desafiando o escritor a encontrar a proporção áurea entre poeticidade e ciência. De outro, a pintura de paisagem, a qual, segundo Ana Maria Tavares Cavalcanti (2007), se já estava presente na primeira exposição geral da Academia, organizada por Debret em 1829, a partir da década de 1850 é exaltada pela Academia, que incentiva os jovens estudantes de pintura a explorar o gênero em detrimento da pintura de temática histórica ou mitológica — empreitada que teve êxito e elevou a pintura de paisagem ao gênero de preferência do público e da crítica de arte. Sendo assim, para que se aprofunde o conhecimento dos pilares da sensibilidade artística brasileira do período — tanto aquela que move pintores e romancistas como aquela que resulta no consumo dessas manifestações artísticas —, parece fundamental compreender os gêneros pictóricos, as relações mantidas entre eles em sua historicidade e o processo especular mantido entre a poética ficcional do espaço na literatura e a pintura de paisagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romantismo; Pintura de Paisagem; Romance; Gêneros Literários; Gêneros Pictóricos.

**ABSTRACT:** There's a coincidence in the artistic forms produced in Brazil in the late XIX century. In literature, the novel takes the assignment of the historiography and the sociological treatises. As Candido (2007) points out, the novel develops as an instrument for the investigation of reality, mapping the spaces of the city, the countryside and the jungle. The novel reveals a hunger for knowledge and for an artistic representation that's close to reality, challenging the novelist to find the golden ratio between poeticity and science. On the other hand, landscape painting, though it was already present in the first general exhibition of the Academy, in 1829, becomes by 1850s onwards the genre of painting to explore. According to Ana Maria Tavares Cavalcanti (2007), it was by this time that the young students of painting were stimulated to explore the landscape painting genre and to toss aside the historical or mythological paintings. This academic enterprise was successful and elevated the landscape painting as public's and the critic's favourite's genre of painting. Thus, in order to improve the understanding of the pillars of the Brazilian artistic sensibility of this time — the one that moves painters and novelists and the one that results in the consumption of these artistic manifestations —, it seems fundamental to comprehend the pictoric genres, the relations between these genres in their historicity and the specular process maintained between the fictional poetics of space in literature and landscape painting.

**KEY WORDS:** Romanticism; Landscape Painting; Novel; literary Genres; Painting Genres

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

## 1. Introdução

Paisagem e cor local são preocupações comuns às artes literárias e plásticas desenvolvidas no Brasil oitocentista. No campo literário, fosse na poesia lírica ou narrativa, fosse no romance, um forte lastro de realidade prendia a criação com a palavra a um Brasil que se pretende ter conhecido e dar a conhecer – um Brasil que é pintado em campos semânticos do mundo natural, com seu céu, suas estrelas, suas várzeas, suas flores. Um Brasil conhecido de gabinete, imaginado na consulta ao documento histórico e ao relato da viagem, mas que, colorido e multiforme, sobrepõe-se à realidade e passa a construí-la como valor (CANDIDO, 2007, p. 433).

O processo é intrigante, mas parece ter uma lógica irrefutável. Primeiro, quadros pequenos, de pouco volume e de caráter plástico puramente simbólico, dos textos poéticos e dos artigos divulgados em revistas a partir principalmente dos anos de 1840. Depois, os grandes quadros verbais, em que os cenários ganham corpo sólido: os romances do fim da década de 1850 e meados da década de 1870, particularmente as grandes obras indianistas e regionalistas alencarianas. Só então, aparentemente com a preparação de um imaginário visual abstrato, baseado na palavra, a pintura de paisagem, “cada vez mais valorizada como signo de modernidade e brasilidade” (CAVALCANTI, 2015), é promovida a um posto de prestígio na prática dos pintores e no horizonte de expectativas do público brasileiro (Id., *ibid.*). Eram meados da década de 1880.

Visto assim, verifica-se que o processo de revisão e de reelaboração de um relevante princípio formal, de uma concepção estética que estabelece uma relação entre matéria e fôrma, entre assunto e gênero. A passagem da poesia lírica para a poesia narrativa e da poesia narrativa para o romance reflete, na linguagem verbal, a reelaboração feita pelos artistas plásticos românticos europeus das relações entre os gêneros da pintura estabelecida pelo Academicismo.

Informa-nos Stephen Farthing (2011, p. 276) que no ambiente acadêmico, que gerenciava tanto a formação do artista plástico como suas relações com o público, através do reconhecimento dessa formação e da concessão de espaço nas exposições artísticas, havia uma hierarquia bem definida de matérias e de fôrmas destinadas a elas previamente. Primeiro, a pintura histórica (recorte temático que incluía tanto as histórias nacionais como cenas bíblicas e, principalmente, cenas clássicas) — o equivalente pictórico da epopeia. Depois, os retratos — corporificação da poesia encomiástica. Esse privilégio encarnava o postulado de que “o essencial da arte da pintura era a representação das nobres ações humanas” (CAVALCANTI, 2015). Só então vinham as matérias não humanas – a paisagem e, em seguida, a natureza morta – e as ações humanas triviais – a pintura de gênero.

Devido a essa lógica, a tela reservada para a paisagem, no exercício da pintura academicista, era pequena. Ao conteúdo menor, a fôrma menor. Michael Bockemühl (2010, p. 11 – 12) relaciona os artistas menores e os gêneros menores de representação artística (desenho e aquarela) à liberdade para representar paisagens como assunto

máximo da obra, com originalidade e espontaneidade. Também dados os procedimentos acadêmicos de ensino e de aprendizagem do ofício da pintura, era comum que essa paisagem fosse concebida de gabinete: primeiro aprendia-se a desenhar através da cópia de gravuras, depois através da cópia de estátuas e só no último estágio observavam-se os modelos vivos (FARTHING, 2011, p. 276). Consequentemente, não havia espaço, no método acadêmico, para uma prática que situasse o pintor diante da cena natural e valorizasse sua investigação. Verifica-se, com isso, de certa maneira, uma correspondência entre as primeiras explorações da paisagem, moldada pelos ensinamentos acadêmicos, e as primeiras exaltações líricas da cena natural brasileira, construídas ora à distância do exílio, como a canção gonçalvina, ora à distância que separava a realidade selvática e o gabinete do poeta.

## 2. Análise

É com a progressiva insurreição aos postulados da arte acadêmica que a paisagem passará a dominar quadros cada vez maiores e a ser elevada como gênero pictórico de primeira ordem – o que não se deu sem escândalo ou rejeição da crítica. Foi o que sucedeu aos grandes paisagistas românticos ingleses Joseph William Mallord Turner e John Constable, assim como aos pintores Pré-Rafaelitas. Turner, cujo talento foi lapidado e orientado pela Academia da Inglaterra Vitoriana, começou sua produção paisagística ainda dentro dos moldes das preconizações acadêmicas: a natureza era cenário da cena histórica, um acessório do verdadeiro tema e sua grandiosidade era apenas um reflexo do caráter épico do feito humano. Enquanto manteve os códigos acadêmicos, ainda que evocando a grandiosidade através da ruína, como em **Dido construindo Catargo, Roma vista do Vaticano, Santo Erasmo na Capela do Bispo Islip**, Turner teve prestígio e reconhecimento na Academia, onde lecionava, e no mercado de arte. Porém, à medida que a natureza era elevada à protagonista de seu trabalho, que passava a focar a grandiosidade das sensações, seu caráter sublime, como já se observa nas pinturas sobre o incêndio da Câmara dos Lordes e dos Comuns, à medida que seu trabalho mais e mais se baseava na sensação estética proporcionada apenas pela natureza, como se observa em **Nascer do Sol com monstros marinhos**, mais Turner tensionava-se com o ambiente acadêmico e era recebido com controvérsia ou rejeitado – a ponto de romper inteiramente, primeiro com a estrutura acadêmica, abandonando o cargo de professor, depois com o mercado de arte e, por último, com os limites do horizonte de expectativas mesmo do crítico romântico John Ruskin (BOCKEMÜHL, 2010, p. 78). Ele, John Constable e os Pré-Rafaelitas sublevaram-se contra a escolástica acadêmica e, na Inglaterra, iniciaram ainda em meados do século XIX uma pintura de paisagem interessada primariamente na natureza e na recriação das impressões fugazes da luz – tão interessada nisso que substituíram o modelo vivo humano pelo modelo vivo natural.

Ao pintar paisagens, o artista romântico já não estaria preocupado em divulgar ideias ou contar histórias e venerar a tradição, mas em transmitir suas impressões estéticas, sensações visuais e sentimentos diante da natureza que observa no presente. Uma necessidade de documentação do real e uma intensa subjetividade e culto à

originalidade coordenam-se nessa valorização da paisagem, e a coordenação desses dois valores casa perfeitamente com o projeto artístico do Romantismo brasileiro – tanto o literário quanto o pictórico.

Ana Maria Tavares Cavalcanti (2015) registra que, ainda em 1829, quando Debret organizou a primeira exposição dos alunos da Academia Imperial de Belas Artes, já se expunham vistas do Rio de Janeiro tomadas diretamente. No entanto, nesse momento, não há uma elevação do gênero paisagem sobre o histórico. Essa ideia, afirma Cavalcanti (Idem), teria começado a ganhar força em meados da década de 1850, quando Manuel de Araújo Porto Alegre, então diretor da Academia (1854 – 1857), defende a relação entre arte nacional e observação sistemática da natureza brasileira – o que implicará em uma compreensão do gênero histórico como não brasileiro e, por isso, alheio ao interesse do artista e do público nacional. Observe-se que o período em que se encerra a direção da Academia por Porto Alegre coincide com o ano de publicação em folhetim de **O guarani**, cuja abertura corresponde a uma verdadeira pintura de paisagem brasileira.

No entanto, sinaliza-nos Isabel Portela (2008), apenas após 1882, quando Johan Georg Grimm assume a cadeira de “Paisagem, Flores e Animais” da Academia Imperial, estabelece-se uma união entre o valor documental, exercitado nas tomadas de vista de Debret e companhia, com o exercício do gênio artístico, subjetivo e particular. É o que exalta resenha publicada na **Gazeta de Notícias** a propósito da Exposição Geral de março de 1890

O bom Grimm arrancou-os das salas sem luz, onde eles copiavam paisagens de litografias baratas e levou-os para o campo, pô-los na escola da natureza; aí eles aprenderam a pintar por si, [...] a princípio todos eles tinham mais ou menos a maneira do mestre; mas, ao fim de algum tempo, até dessa influência se libertaram, e hoje cada um deles tem a sua individualidade (CAVALCANTI, 2015).

O mesmo texto assinala, ainda, a perda de interesse do público da exposição pela pintura histórica e seus personagens – Sócrates, Moisés e Telêmaco – e a acolhida positiva das paisagens exibidas então. Pode-se afirmar que o público espera ver na pintura a encarnação formal daquilo que já se tornara familiar no seu horizonte de expectativas artístico. E esse horizonte era alimentado decisivamente pela Literatura, mais que qualquer outra arte, principalmente devido ao alcance do folhetim e do romance romântico. Não é à toa que Ana Maria Tavares Cavalcanti (2015) estabelece como ponto de viragem da hierarquia entre os gêneros da pintura no Brasil, ponto decisivo para a elevação da paisagem sobre a cena histórica, a representação de uma cena de romance: a tela **Iracema** de José Maria Medeiros.

Para Cavalcanti (2015), a pintura é alegoria de uma alegoria. A cena representa o momento em que Iracema descobre, fincada na areia da praia, uma flecha de Martim cuja haste trespassa o corpo de um guaiamum e da qual pende um ramo de maracujá. No romance, os elementos codificam uma ordem do esposo para a índia. Martim seguia para

a guerra, na qual enfrentaria e mataria guerreiros tabajaras, tribo que Iracema abandonara para seguir com ele. Para que a esposa não se deparasse com a morte de seus irmãos de tribo, ordena que ela pare – finca a flecha no chão, avisando qual o limite do caminho – e que volte para a cabana – ande para trás, como o guaiamum – e espere-o pelo tempo que for necessário, mesmo que isso signifique esperar até morrer – simbologia contida na flor do maracujá. A tela de Medeiros representa o momento em que Iracema encontra a mensagem codificada pelo esposo, compreende-a e começa a caminhar para trás, sem desviar os olhos da alegoria de Martim. A cena, no romance e na pintura, alegorizam também o momento em que Iracema perde sua capacidade de autodeterminação, pois sua vontade passa a servir a vontade de Martim, o que simboliza, por metonímia, a sujeição do elemento indígena ao guerreiro branco.

Sintomaticamente, porém, não é a luta em que se envolverão Martim e Poti que recebe a atenção da narrativa alencariana, mas sim a subjetividade de Iracema, sua vivência da experiência de abandono e de solidão em meio à paisagem natural. Num romance que é histórico, dado o tempo em que se passa a narrativa e seu lastro de real na história de Martim Soares Moreno, é a poética do espaço que ocupa o interesse maior do narrador, desde a invocação do narrador aos verdes mares bravios cearenses, sua primeira referência e sua primeira audiência, e o surgimento de Iracema, correndo nas matas do Ipu e emergindo do banho, tão parte da paisagem quanto a mangaba e a sabiá.

Por isso, parece-nos legítima a leitura proposta por Ana Maria Tavares Cavalcanti (2015): “Foi-se a personagem, ficou a paisagem”<sup>2</sup>. Nesta leitura está implicada a ideia de que a pintura deixa em segundo plano o valor humano, aquele que a pintura histórica deveria representar, para fazer tomar a ribalta a natureza. A sustentação dessa análise, de que o humano tem tratamento menos relevante que o paisagístico sustenta-se a partir da recepção crítica da tela em sua revelação pública. As resenhas da tela assinalavam uma pretensa incongruência entre a posição acadêmica de José Maria de Medeiros, professor de Desenho na Academia Imperial de Belas Artes, e a realização obtida na tela. Os críticos, de maneira geral, apontaram inúmeros defeitos, como um deslocamento no centro de gravidade de Iracema; o desacordo entre os sentimentos despertados por sua imagem e aqueles que se esperava serem evocados pela visão do nu feminino; e a imagem grotesca ou ridícula do caranguejo, quase no centro da tela (CAVALCANTI, 2015). Por esses elementos, considerados defeituosos, o olhar se distanciaria do elemento humano voltando-se para a contemplação da paisagem, que passa a ser a fonte de prazer estético da obra: eis a conclusão dos três resenhistas consultados por Ana Maria Tavares Cavalcanti (2015). Para Gonzaga Duque, enquanto a figura humana é “inútil”, os elementos do cenário natural “são perfeitamente pintados, magistralmente pintados”

---

<sup>2</sup> A conclusão da pesquisadora ganha ainda mais fôlego se observarmos que, na mesma exposição, Medeiros apresentou outra tela, justamente na sala que a Gazeta de Notícias reportava não interessar ao público. Era sua representação de A morte de Sócrates, pintada seis anos antes. Aqui, o homem e a história, em primeiro plano na pintura e no (des)interesse do público. Em Iracema, a paisagem.

(CAVALCANTI, 2015). Angelo Agostini, outro dos críticos, expressou o juízo consensual a respeito da obra nos seguintes termos:

Não sendo obrigado a ficar em êxtase diante da Iracema, os nossos olhos percorreram o resto do quadro e admiraram o vasto horizonte, o céu, o mar, a vegetação, a praia, e, digamo-lo em honra do Sr. Medeiros: ficamos muito satisfeitos; nem esperávamos tanto (CAVALCANTI, 2015).

**Iracema**, o romance e a pintura, portanto, compartilham o mesmo problema de percepção crítica. Classificadas como obras históricas e indianistas, pela ambientação temporal e pelo elemento humano enfatizado na representação, antes se comprometem com a paisagem. Uma e outra obra traduzem a maneira como absorvemos as doutrinas acadêmicas na pintura e o conceito de nacionalismo desenvolvido pelo pensamento iluminista e cultivado e aprofundado pela sensibilidade romântica. Como que impedidos de glorificar heróis e cenas históricas, já que representantes da vitória do colonizador, de cuja identidade pretendíamos nos diferenciar, e impedidos, por tabu, de nos reconhecer nos perdedores dizimados na luta, tal qual Iracema estacamos no limite da representação da história e de seu reconhecimento e a partir dele recuamos, desviando nossa atenção para a natureza, que, como a jandaia, consola nossos espíritos do vazio identitário, do não lugar e do não pertencimento. Nossa pintura tem a mesma fome de espaço que Antonio Candido (2007, p. 433) identificou em nosso romance, e talvez por motivos semelhantes.

Para Candido (2007, p. 432), dada a rede pouco variável de relações sociais que caracterizava a sociedade brasileira oitocentista, basicamente estruturada pelo escravismo e pelo favoritismo, como nos ensinou Roberto Schwarz (2012), pouco material humano estava disponível para que o romancista explorasse um comportamento multifacetado. Na sequência de seu argumento, defende que enquanto Balzac nunca precisaria sair de Paris para encontrar material novo para novas histórias, dada a diversidade humana da sociedade parisiense (2007, p. 434), o escritor brasileiro precisava explorar diversidade de paisagens para compor histórias novas e interessantes. O legado do romance oitocentista consistiria “menos em tipos, personagens e enredo do que em certas regiões tornadas literárias” (CANDIDO, 2007, p. 433).

Se analisados perfis e funções narrativas de romances alencarianos, escolhidos dada a largueza do projeto, em títulos e ambientações, parece que a crítica de Candido é bastante feliz. Contrastando-se as quatro obras de maior expressividade do romancista cearense, **O guarani**, **Iracema**, **Senhora** e **Lucíola**, observamos recorrências narrativas como

- 1) a caracterização de Cecília e Aurélia em termos senhoriais religiosos, sendo uma a encarnação de Iara, a Senhora da Casa da Cruz vista por Peri, a outra a mulher que tem o mundo aos pés e esmaga-o como a um réptil venenoso, descrição verbal da imagem de Nossa Senhora das Graças, ambas loiras. Tal caracterização corporifica a função narrativa dessas personagens, pois fundamenta a trajetória



dos personagens masculinos, Peri e Seixas, cuja trajetória do romance será de servilidade aos caprichos femininos, como expiação e prova da dignidade ao reconhecimento e amor da Senhora.

- 2) a caracterização de Isabel, Iracema e Lúcia como mulheres de temperamento apaixonado, capazes de ultrapassar, por amor, os limites sociais e os papéis convencionais. Essa identidade condena as três, todas morenas, duas das quais uma índia, outra mameluca, todas mortas no desfecho do arco narrativo, impossibilitadas pelo imaginário oitocentista de integrar a sociedade fechada e uniforme descrita por Candido.

Na selva ou na cidade, no passado colonial ou no zênite do Segundo Reinado, as protagonistas de Alencar e seus consortes, e mesmo os personagens secundários cumprem o mesmo caminho lógico previamente estruturado para a narração. Cabe, por isso, justamente ao elemento contextual, ao pitoresco do cenário, à poética do espaço e a seu tratamento estilístico a construção da novidade da obra, da sua originalidade. Evidentemente, ao explorar regionalismos, indianismos, historicismos e urbanismos, o projeto alencariano – epítome do projeto do romance romântico – era dar conta de uma compreensão de identidade nacional condicionada ao entendimento dessa identidade como o entendimento do espaço, já que oferecer seu entendimento através da representação dos tipos humanos antes esbarraria no país cujo fundamento, a dominação sangrenta, pretendia-se apagar.

Observadas as consonâncias de procedimentos e de projetos da literatura romântica, particularmente a exercitada em romance, e da pintura romântica no Brasil, cabe um questionamento final. Se ambos os campos de expressão artística encarnam o mesmo projeto, por que tamanho descompasso entre palavra e imagem? Por que dezenove anos separam a **Iracema** de Alencar e a de Medeiros?

Creditamos este fato às diferentes condições de produção e circulação das duas artes, condições nas quais a Academia Imperial de Belas Artes exerceu intervenção decisiva. A tutoria dos artistas plásticos por anos dentro do ambiente acadêmico, condicionando os movimentos da mão e treinando a percepção do olhar, hierarquizando discípulos e mestres, muito engessava o processo, pautado na tradição e na imitação. Essa tutoria não existia na formação do escritor literário que, ao escrever seu poema ou romance, não era vigiado pela figura professoral a corrigir-lhe a composição, reencaminhando-a para os preceitos canônicos. Além disso, o contato do público com a literatura era rotineira, dada a possibilidade de circulação nos jornais, da diferença essencial entre o contato com o suporte escrito e o suporte pictórico e mesmo a possibilidade da circulação oral do texto escrito, via declamação ou leitura pública. Essa integração da literatura com a vida cotidiana do leitor permitia ao poeta e ao romancista rapidamente conhecer a recepção de sua obra e a expectativa do público e coordenar-se a este público, muito mais largo e diverso do que aquele que poderia ingressar nos salões da Academia e observar as pinturas em exposição.

Desenvolvidas tais considerações, resta-nos destacar uma última. No contexto europeu da história da arte, a elevação da pintura de paisagem à categoria de gênero maior envolveu reflexões profundas sobre a relação entre artista e realidade, sobre as cadeias de relação entre pintores, preceptores e público, entre criação e tradição, entre juízo crítico e liberdade criadora. Foi ela que iniciou os profundos processos que resultaram nas vanguardas do século XX. No contexto brasileiro, porém, a luta por equilibrar trauma e recalque, reconhecimento, representatividade e obnubilação fizeram do gênero uma expressão ainda muito conservadora em linguagem. Serão necessários outro gênero de pintura, outro projeto de compreensão e de representação do país para que a pintura se destitua da função documentária do espaço e do real e possa exercer sua atividade estética em plena liberdade.

## Referências

ALENCAR, José de. Iracema. São Paulo: Editora: Melhoramentos, 2012.

\_\_\_\_\_. **Senhora**. São Paulo: Saraiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **O guarani**. 25ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

BARBOSA, João Alexandre. Leitura de José de Alencar. In: ALENCAR, J. **O guarani**. São Paulo : Ática, 2006. p. 3 - 8.

BOCKEMÜHL, Michael. **J. M. W. Turner (1775 - 1851): o mundo da luz e da cor**. Köln: Taschen, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira** - momentos decisivos 1750 - 1880. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CASA, Leticia de la (et al). **Arte Universal: del Romanticismo al Modernismo**. Madrid: Producciones Cantabria, 2009.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “Iracema” de José Maria De Medeiros – entre pintura histórica e pintura de paisagem. **Z Cultural** - Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Rio de Janeiro, ano VII, n. 1, p. 7, 2015. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/iracema-de-jose-maria-de-medeiros-entre-pinturahistorica-e-pintura-de-paisagem-de-ana-maria-tavares-cavalcanti/>.

FARTHING, Stephen. (Org.). **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

JOSÉ Maria Medeiros. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 24 jul. 2016.

PORTELA, Isabel. Sanson. **Paisagem: um conceito romântico na pintura brasileira** - George Grimm. 19&20. Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. ISSN 1981-030x. Disponível em [http://www.dezenovevinte.net/artistas/jg\\_isabel.html](http://www.dezenovevinte.net/artistas/jg_isabel.html).



SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 6ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012.

