

Resumo

Introduzido ao repertório conceitual da teoria da arte na segunda metade do século XVIII, o pitoresco alcançou autonomia enquanto modelo artístico formal caracterizando-se como um tipo de composição que não se adequava ao padrão clássico de beleza. Relacionado inicialmente à construção idealizada da natureza, sobretudo de parques e jardins, logo o termo passou a designar também um conjunto abrangente de práticas e de motivos. Assim, no decurso do século XIX o pitoresco contribuiu decisivamente para a edificação da sensibilidade romântica, modelando uma forma de apreensão e concepção do mundo pautada pela visualidade.

Palavras-chave: Pitoresco, Estética, Natureza.

Abstract

Introduced to the conceptual repertoire of the theory of art in the second half of the 18th century, the picturesque attained autonomy as a formal artistic canon, understood as a kind of composition that differed from the classic paradigm of beauty. Initially related to the ideal construction of nature, especially parks and gardens, soon the term started to designate an extensive set of motives and practices. Thus, picturesque contributed to the edification of the romantic sensitivity along the 19th century, molding a new shape for apprehending and conceiving a world based upon the visuals.

keywords: Picturesque, Aesthetic, Nature.

1 A paisagem, as viagens

Em 1806, o *Dictionnaire des Beux-arts*, de autoria do francês Aubin Louis Millin, descrevia o termo “pitoresco” como um conceito que “diz respeito de uma atitude, de um contorno, de uma expressão, enfim, de todo objeto em geral que produza ou possa produzir, por uma singularidade interessante, um belo efeito em uma pintura” (apud GOMES JUNIOR 2012, 109). As definições precisas – aspereza, contraste e espontaneidade dos elementos – que encontramos nos textos dos principais teóricos do pitoresco ao longo da segunda metade do século XVIII, no *Dictionnaire* de Millin deram lugar a sentidos mais abrangentes, de modo a incorporar qualquer objeto que, “por uma singularidade interessante”, proporcionasse um “belo efeito” visual. Assim, no começo do século XIX, “Fisionomias, vestimentas, paisagens, podem ser pitorescas” (GOMES JUNIOR 2012, p. 109).

É, pois, com este valor de conotações amplas que o pitoresco foi incorporado à cultura artística e ao imaginário ocidental, sobretudo, no decurso do século XIX, em que se foi gradativamente adicionando outros elementos e novos significados em um universo temático rico, frequentemente associado a um tipo de publicação bastante em voga à época, as “viagens pitorescas”.



De fato, nesse momento o “pitoresco” transformou-se em fórmula de uso corrente nos títulos de obras realizadas por artistas e viajantes que percorreram o interior europeu, bem como a América e o Oriente. Enquanto gênero literário, esses trabalhos sustentavam uma concepção pedagógica, cuja intenção era a de oferecer uma visão em conjunto de determinados espaços nacionais numa tentativa de traçar identidades culturais. Assim, as “viagens pitorescas” encerravam um leque temático extenso, com motivos que iam desde a arquitetura e arqueologia indígenas, história e mitologia, aspectos do cotidiano, retratos da população, até representações topográficas, de artigos da natureza e construções da paisagem. Suas imagens – comumente gravuras dos lugares e das gentes visitados – se faziam acompanhar por textos explicativos, e suas informações eram apresentadas de forma didática, longe do rigor sistemático das publicações científicas. Desta maneira, as “viagens pitorescas” possuíam uma dimensão subjetivista, isto é, de apelo à sensibilidade e empatia do leitor. Seu antecedente imediato eram os famosos guias de viagens, que tinham como função orientar o viajante ilustrado por um roteiro de sítios de grande efeito plástico.

No *Dictionnaire des Beux-arts*, de Millin, a inscrição dedicada à “viagem pitoresca” traz uma conceituação em que se conjuga a própria experiência da viagem que, por si, deve se constituir em ato para a produção de conhecimento, e a reprodução pictórica desse saber adquirido, isto é, dos eventos, personagens e cenários vistos, em forma de gravura ou pintura. De acordo com Millin,

Deve-se entender por essa expressão toda viagem que um artista realiza em qualquer região, para estudar a natureza local em todas as suas produções, para registrar os lugares, as vistas, as paisagens mais susceptíveis de belos efeitos e, sobretudo, para o conhecimento dos costumes, dos usos, das vestimentas e dos monumentos, tanto antigos como modernos. O resultado de tal viagem deve servir primeiro à instrução pessoal e, em segundo lugar, para transmitir a representação dos objetos mais curiosos nas descrições acompanhadas de pinturas ou de gravuras executadas a partir de desenhos escrupulosamente exatos (*apud* GOMES JUNIOR 2012, p. 109).

Já ao final do século XVIII o modelo das “viagens pitorescas” era comum na Europa. Na década de 1780, por exemplo, saiu a conhecida obra, *Voyage pittoresque, ou descriptions des royaumes de Naples et de Sicile* (Paris, 1781), do abade de Saint-Non. Entre 1782 e 1787, publicaram-se as narrativas do arquiteto e pintor francês, Jean-Pierre Louis Laurente Hoüel, o *Voyage pittoresque dès Isles de Sicile, de Malte et de Lipari* (Paris). Em 1799, foi a vez do álbum *Voyage pittoresque de la Syrie, de Plénicie, de la Palestine et de la Basse Égypte*, e em 1802, o *Voyage pittoresque et historique de l'Italie et de la Dalmatie*, ambos de Cassas. No âmbito americano, são emblemáticos os



álbuns de artistas-viajantes que percorreram o México e o Brasil, publicados na década de 1830, principalmente na França. É o caso, por exemplo, do *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique* (Paris, 1836), do desenhista alemão Carl Nebel, e de *Voyage pittoresque et archéologique dans la province de Yucatán pendant les années 1834 et 1836* (Paris, 1838), do viajante boêmio Jean-Frédéric Waldeck. Com relação ao Brasil, têm-se o *Viagem pitoresca através do Brasil* (Paris, 1835), do desenhista bávaro Johann Moritz Rugendas e, de igual modo, o *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (Paris, 1834/39), do pintor francês Jean-Baptiste Debret.

Em realidade, o conceito do pitoresco designou atitudes, comportamentos, um posicionamento social e, sobretudo, um pensamento estético. Para Peter Burke, a “ideia de pitoresco ilustra um aspecto geral sobre a influência das imagens na nossa percepção do mundo” (2004, p. 54). De fato, as implicações do pitoresco abrangeram diversos campos da cultura, desde os arranjos de jardins à literatura e da moda à política. Desta maneira, o pitoresco contribuiu decisivamente para a consolidação de uma forma de apreensão e concepção do mundo pautada pela visualidade, em que se interpretava a realidade por meio de referenciais fornecidos pela linguagem artística.

De origem italiana, o adjetivo *pittoresco* – aquilo que chama atenção pela beleza ou que é digno de uma pintura – ganhou no século XVII um sentido próximo à nossa compreensão atual, correspondendo às qualidades plásticas no interior das obras de artistas renascentistas, em especial no tratamento que se fazia das cores e na alternância da luz. Foi por intermédio da prática do *grand tour*, a viagem continental que os filhos da aristocracia realizavam como parte de sua formação, que o termo espalhou-se pelo restante da Europa. A França, por exemplo, reconheceu oficialmente o vocábulo no idioma do país na década de 1730, mas já era corrente na literatura especializada há pelo menos vinte anos antes, quando Roger de Piles associou o pitoresco à pintura em seu *Cours de Peinture* (Paris, 1708). Contudo, foi na Inglaterra de meados do século XVIII que o conceito ganhou fundamentação teórica, vinculado a um tipo de formulação arquitetônica de muita popularidade: os parques e jardins.


É bem verdade que uma boa parte da popularização do gosto pelas matas dependeu dos avanços tecnológicos operados à época. A enorme difusão da aquarela, e no percurso do século XVIII, a invenção de sistemas de impressão mais econômicos e tecnicamente mais simples permitiu que imagens de arte e publicações especializadas penetrassem em diversos círculos sociais; a manutenção, e em muitos casos a abertura de melhores sistemas rodoviários facilitaram ao viajante, adicionalmente, o acesso às



regiões do interior. De maneira geral, o crescimento de um intenso mercado consumidor, em grande medida gerado pelas inovações da revolução industrial, colaborou para a vulgarização e alcance extraordinários das idéias dos principais teóricos da estética pitoresca. Também o progressivo desaparecimento de grandes áreas verdes em função do novo modelo de produção em larga escala forjou um sentimento de apego às florestas tradicionais da cultura britânica. Como observou Peter Burke, “Parece que a destruição da natureza ou, pelo menos a ameaça da destruição era uma condição necessária para a sua apreciação estética”. Assim, nesse momento, “A Inglaterra rural já estava adquirindo aspectos de um paraíso perdido” (2004, p. 55/56).

Em síntese, o pitoresco associou-se à paisagem física por intermédio da elaboração de parques e jardins que, por sua vez, tinham como base as representações pictóricas da natureza de pintores renascentistas e barrocos. Porém, gradativamente percebeu-se que os valores plásticos observados nas obras desses autores podiam de igual modo ser encontrados na livre disposição do mundo natural: o pitoresco então transformou-se em uma busca insaciável pelos efeitos plástico-pictóricos próprios a uma pintura nos diferentes sítios e desenhos topográficos da Europa. Com efeito, a peregrinação à procura do pitoresco nos espaços interiores do continente europeu alcançou estatuto de experiência estética.

A procura por espaços que atendessem aos apelos da estética do pitoresco produziu um grande número de viajantes, ao mesmo tempo em que promoveu um fenômeno editorial de grandes proporções, e forneceu material suficiente para a formação de um novo gênero da literatura ainda no século XVIII, vale dizer, os guias de viagem. Os guias eram publicações que visavam orientar o viajante, indicando o melhor roteiro para as mais esplêndidas paisagens pitorescas. Na realidade, a prática das viagens às regiões remotas e distantes dentro da Europa tinha a função específica de busca por paisagens que coincidissem com as representações da natureza feitas pelos pintores como Rafael e Poussin, e também Salvatore Rosa. Neste contexto, um dos mais conhecidos guias de viagem fora o do inglês Thomas West, *Guide to the Lakes*, publicado em Londres em sete edições diferentes entres os anos de 1778 e 1799. Neste trabalho, o caminhador pitoresco poderia verificar sítios cujos efeitos visuais evocavam “desde os delicados toques de Claude, observados em Coniston Lake, às nobres cenas de Poussin, existentes em Windermare Water, e também às ideias do admirável romantismo de Salvatore Rosa no Lake of Derwent” (*apud* DIENER 2008, p.



63/64). Assim, “podemos observar o quanto o pitoresco auxiliou para a aproximação literária e intelectual da apreciação da arquitetura, da jardinagem e do cenário” paisagista natural (WATKIN 1982, p. VII).

2 O pensamento

No âmbito da construção do pensamento, um dos autores mais notáveis, sem dúvida, foi o ministro protestante William Gilpin. Homem de letras e pintor, escritor e artista, Gilpin escreveu uma variada obra, entre biografias e peças religiosas. Viajante incansável, dedicou boa parte da vida a percorrer os países da Grã-Bretanha; e, inclusive, elaborou duas célebres narrativas de viagem ilustradas com as próprias aquarelas que obtiveram grande êxito editorial. Nestes trabalhos, o reverendo anglicano incorporou aos modelos de livros e guias de viagens – que então os peregrinos carregavam consigo, fornecendo-lhes roteiros de vistas e caminhos – uma orientação conceitual que, acreditava Gilpin, auxiliava o observador no reconhecimento de referenciais culturais – literários, mitológicos, históricos e/ou plásticos – na paisagem, acompanhado de registros e impressões de cunho pessoal tomados *in loco* pelos sítios por onde passou. As publicações de Gilpin contribuíram fortemente para a popularização das excursões em busca do cenário pitoresco ideal, ao mesmo tempo em que inauguraram rotas de paragens e de interesses.

Seu livro mais conhecido, no entanto, foi o *Três ensaios sobre a beleza pitoresca* (Londres, 1794), um conjunto de três textos, a saber, “A beleza pitoresca”, “A viagem pitoresca” e, por último, “A arte de esboçar a paisagem”, em que o autor procurou classificar a experiência do pitoresco com base nas viagens que realizou, logo, por meio da percepção individual da natureza e do mundo.

No primeiro dos seus ensaios, “A beleza pitoresca”, Gilpin descreveu as propriedades pelas quais os diversos artefatos – pretensamente naturais ou explicitamente construídos – sustentavam a qualidade de *pitorescos*, enfatizando a inadequação desses objetos com respeito à concepção clássica do belo. Ao elaborar suas definições sobre o tipo de beleza que o pitoresco apresentava, Gilpin tinha como referência as caracterizações empregadas por um conterrâneo seu de origem irlandesa, o escritor *whig*, Edmund Burke (1727-1795), que quarenta anos antes havia estabelecido, de maneira pioneira, os conceitos estéticos do belo e do sublime.

Historiador, homem de estado e político ativo, Edmund Burke é mais comumente reconhecido pela autoria de *Reflexões sobre a revolução em França* (Londres, 1790), em que criticou o movimento revolucionário francês de 1789. Contudo, a obra que alcançou maior destaque em longo prazo foi *Uma investigação filosófica*



sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo, que embora ocupe um lugar tanto marginal em sua biografia – diante da duradoura carreira política – obteve excelente repercussão à época, constituindo ainda hoje em “ponto de referência indiscutível na hora de abordar o conceito de beleza e o do belo singular” (GRAS BALAGER 2001, p. 9).

Em *Uma investigação...*, Burke discutiu os sentidos e, sobretudo, os sentimentos do belo e do sublime numa abordagem que privilegiava a interação do homem com as coisas. Em uma fundamentação tipicamente sensualista, o estadista classificou os atributos da natureza capazes de despertar certas emoções no observador, estabelecendo então correspondências entre as reações subjetivas com as idéias do sublime e/ou do belo. De fato, tanto um quanto o outro formam, em Burke, sentimentos estéticos. Deste modo, o autor interpretou a beleza enquanto “as qualidades das coisas capazes de despertar em nós um sentimento de afeto e de ternura”, considerando-a um predicado de sociabilidade; e chamou a beleza de uma “qualidade social”, pois, na sua compreensão, diante de peças notadamente belas, “gostamos de tê-las ao nosso lado e iniciamos de bom grado uma espécie de intimidade com elas” (BURKE 1993, p. 58 e 51). Assim, o político concluiu que o belo residia em determinadas características – as cores claras, a delicadeza de algumas superfícies, a variação regular e gradual –, que tinham o poder de envolver o sujeito em sentimentos de amabilidade e afeição (*idem*, p. 118-123), emoções de todo contrárias às do sublime. Porém, é nas definições do sublime que Edmund Burke forneceu sua maior contribuição à filosofia da arte, ao sistematizar uma categoria estética fundada no medo e na ilusão da morte iminente. De fato, “o sublime [...] está sempre relacionado aos objetos grandes e terríveis” (BURKE 1993, p. 119). Para o autor de ascendência irlandesa, as grandes dimensões são prerrogativas necessárias para transmitir a excitação do sublime, da mesma maneira que as noções de infinito e de vastidão, de amplas distâncias e de enormes espaços. Em outras palavras, de acordo com Edmund Burke,

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atue de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (1993, p. 48).

Com isso, William Gilpin valeu-se dos termos assinalados por Edmund Burke como categorias referenciais por meio das quais assentou as significações abrangentes do seu conceito de pitoresco. “Para poder examinar os objetos pitorescos mais facilmente pode ser útil classificá-los dentro *do sublime e do belo*; ainda que esta distinção seja bastante inexata”. No entanto, Gilpin formulou seu ideal de beleza



pitoresca a partir de uma posição crítica quanto às considerações empregadas por Burke. De acordo com o pastor inglês, “O Senhor Burke, ao enumerar as propriedades da beleza, considera a *suavidade* como uma das mais essenciais” (GILPIN 2004, p. 86 e 58). E, para marcar uma atitude notadamente oposta, William Gilpin reproduziu uma passagem da obra deste autor a qual se ocupava de um apanágio particular dos objetos belos, a saber, *a lisura*. Para Burke,

Uma outra propriedade normalmente observada nos objetos belos é *a lisura*. É uma qualidade tão essencial à beleza que, no momento, não me recordo de nenhuma coisa bela que não seja lisa. Nas árvores e nas flores, admiramos as folhas acetinadas; nos jardins, ondulações de terra macias; na paisagem, regatos de águas tranqüilas; na fauna, tegumentos acetinados de aves e de outras criaturas belas (1993, p. 119/121).

E à continuação, conclui: “é a essa qualidade da beleza que se deve grande parte de seu efeito, diríamos mesmo o maior” (BURKE 1993, p. 121). Gilpin, todavia, questiona a afirmação do patrício: “Tenho bastantes dúvidas de até que ponto o Senhor Burke está certo ao fazer da suavidade a fonte de beleza *mais considerável*” (2004, p. 58/59). Para o reverendo, a beleza do pitoresco não se apresentava segundo as considerações de Burke, mas surgia precisamente do contrário: da aspereza e do contraste. Isto é, do efeito visual vinculado às superfícies ásperas, e do contraste, quando da combinação de elementos diferentes na paisagem ou na composição pictórica de um cenário.

Suponhamos [...] que a questão [posta por Burke com relação à beleza] é válida para os *objetos belos em geral* mas não é assim na representação pitoresca, onde, por estranho que possa parecer, talvez deveríamos considerar como verdadeiro precisamente o contrário, vale dizer, que as idéias de liso e polido, ao invés de serem pitorescas, na realidade despojam ao objeto em que residem toda a pretensão de *beleza pitoresca*. Inclusive, não temos nenhum escrúpulo em afirmar que a *aspereza* constitui o ponto de diferença essencial entre o belo e o pitoresco, já que parece que esta qualidade em concreto é a que faz com que os objetos sejam particularmente apropriados para a pintura (GILPIN 2004, p. 59).

Para Javier Maderuelo, o pastor não “busca definir o pitoresco como uma categoria universal ou como um tipo de beleza ideal senão que enuncia empiricamente os atributos dos objetos pitorescos como qualidades artísticas” (2004, p. 34). De fato, a compreensão do pitoresco em Gilpin estava associada aos valores puramente plásticos de uma pintura, próprios à representação pictórica.


Com respeito ao termo *pitoresco* sempre o tenho empregado para mim mesmo para denotar meramente *os objetos que são temas adequados para a pintura*, de modo que, de acordo com minha definição, são igualmente pitoresco um cartão e um quadro com uma flor (GILPIN 2004, p. 81).



Em verdade, Gilpin havia elegido o mundo natural como o grande cânone da composição da ordem do pitoresco. Para o religioso, o desenvolvimento livre e independente da natureza fornecia ao observador erudito os modelos mais perfeitos da beleza pitoresca, isto é, “os objetos que são temas adequados para a pintura”. Assim, nos dois últimos ensaios de sua obra o autor enfatizou a importância do contato íntimo do homem com os espaços rurais e “selvagens” do continente europeu, estimulando as peregrinações e viagens enquanto exercício estético e intelectual, práticas imprescindíveis tanto para a experiência subjetiva do pitoresco quanto para a elaboração pictórica do cenário paisagista. E a atividade do viajante não se restringia à pura apreciação da topografia irregular e/ou da variedade monumental das matas, mas consistia, por extensão, na representação gráfica dos sítios visitados. Gilpin acreditava que o conhecimento detalhado da natureza oferecia informações objetivas de grande relevância para a pintura ideal da paisagem, contribuindo, ademais, para a melhor percepção do pitoresco na superfície do mundo.

Assim, os ensinamentos de Gilpin – a defesa do contato íntimo com as matas e as pradarias e a necessária experiência da viagem, que funcionavam como expedientes centrais para uma melhor apreensão da natureza e do mundo –, serviram como modelo também para os projetos de reconhecimento científico da geografia física de diferentes espaços, seja do interior do Europa, seja de territórios extraeuropeus. Entre os exemplos mais conhecidos da apropriação de referenciais pitorescos junto ao ofício do cientista, pode-se citar o Atlas ilustrado da narrativa de viagem, *Reise in Brasilien* (Munique, 1823/1831), dos naturalistas bávaros Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, dedicado ao registro e classificação de artigos da natureza brasileira; e, o *Vue des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* (Paris, 1810/13), resultado do amplo périplo pela América espanhola, empreendido entre os anos de 1799 e 1804, do renomado pesquisador naturalista alemão, Alexander von Humboldt. Publicações de claro teor científico em que, não obstante, se reconhece uma clara correspondência com as preocupações de obras do âmbito das “viagens pitorescas”.

Logo, nota-se a enorme influência e repercussão positiva da estética do pitoresco entre o fim do século XVIII e ao longo da primeira metade do século XIX. Tal condição, em parte, se deveu ao alcance da obra de um dos principais teóricos da estética e da prática do pitoresco, o reverendo anglicano William Gilpin. Conforme Javier Maderuelo, a “maioria dos pintores paisagistas do século XIX, de Turner a Monet, trabalharam sob a influência das teorias do pitoresco enunciadas por Gilpin”. Uma penetração que extrapolou os limites das artes plásticas e/ou da literatura e se



estendeu igualmente por outros âmbitos da cultura, já que “com seus livros de viagem [Gilpin] contribuiu a provocar um entusiasmo que pintores e escritores da época têm deixado numerosos testemunhos gráficos e escritos” (2004, p. 40).

Bibliografia

BURKE, Edmund. **A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful**. Mineola, New York: DOVER PUBLICATIONS, INC., 2008.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas idéias do sublime e do belo**. Tradução. Campinas, SP: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Tradução. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

DIENER, Pablo. “A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes”. *Revista Porto Arte: Porto Alegre*, v. 15, número 25, 2008, p. 59-73.

GILPIN, William. **Tres ensayos sobre la belleza pintoresca**. Madrid: Abada editores, lecturas de paisaje, 2004.

GILPIN, William. **Three essays on picturesque beauty**. Londres, 1794.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. “Arte da paisagem e viagem pitoresca: romantismo entre academia e mercado”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 27, número 79, 2012, p. 107-123.

GRAS BALAGAR, Menene. “Estudio preliminar”. Em: BURKE, Edmund. **De lo sublime y de lo bello**. Madri: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.), 2001, p. 7-23.

HUNT, John Dixon. **The picturesque garden in Europe**. London: Thames and Hudson, 2003.

MADERUELO, Javier. “La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin”. Em: GILPIN, William. **Tres ensayos sobre la belleza pintoresca**. Madrid: Abada editores - lecturas de paisaje, 2004, p. 7-43.

Minicurrículo

Thiago é mestre em história pela UFMT. Autor da dissertação *O Brasil pitoresco do Brasil* (UFMT, 2011).