



GILPIN, William (1724-1804). *Paisagem com castelo*. Grafite sobre papel, 161 x 244 mm. Sem data. Disponível em: <http://www.themorgan.org/drawings/item/283203>

## PITORESCO, UM PENSAMENTO DE ARTE

### Thiago Costa

Mestre em História pela Universidade Federal de Mato Grosso. Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso – campus Fronteira Oeste/Pontes e Lacerda, atua nas disciplinas de história e história da ciência. É pesquisador do grupo “História, Arte, Ciência e Poder – HISARCIPO” (UFMT/CNPq), e em suas investigações dedica-se à obra brasileira de Jean-Baptiste Debret, estética do pitoresco, estudos da imagem.

---

Recebido em 17/03/2015 e aprovado em 20/04/2015

**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 ideal clássico de beleza. Com efeito, o conceito estético do pitoresco constituiu um fenômeno histórico complexo, cujas implicações abrangeram diversos âmbitos da cultura, dos arranjos de jardins à literatura e da moda à política. Desta maneira, o pitoresco contribuiu decisivamente para a edificação da sensibilidade romântica no curso do século XIX, moldando uma forma de apreensão e concepção do mundo pautada pela visualidade. Pretende-se, neste artigo, acompanhar seu itinerário teórico, bem como as reflexões críticas de seu principal divulgador, o pastor anglicano William Gilpin.

**Palavras-chave:** Estética do pitoresco. William Gilpin. Século XVIII.

**Abstract:** Introduced to the conceptual repertoire of the theory of art in the second half of the 18<sup>th</sup> century, the picturesque attained autonomy as a formal artistic canon, understood as a kind of composition that differed from the classic paradigm of beauty. Therefore, the aesthetical concept of picturesque constituted complex historical phenomena, whose implications stretched along many cultural scopes such as gardening, literature, fashion and politics. Thus, picturesque contributed to the edification of the romantic sensitivity along the 19<sup>th</sup> century, molding a new shape for apprehending and conceiving a world based upon the visuals. This article aims at following the theoretical itinerary of the concept along the time and also the critical reflections of its main promoter, the Anglican clergyman, William Gilpin.

**Keywords:** Picturesque aesthetic. William Gilpin. 18<sup>th</sup> century.

Em 1806, o *Dictionnaire dês 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” (MILLIN apud GOMES JUNIOR, 2012, p. 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 num esforço de estabelecer 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. E seu antecedente imediato eram os famosos guias de viagem 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. (MILLIN 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 Casas. 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, 1827/35), 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 [...]” (BURKE, 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) (DAEMMRICH, 1972, p. 454). 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.

### ***Et In Arcadia Ego* ou nos jardins pitorescos**

No início do setecentos o arranjo de jardinaria no Reino Unido recebeu uma forte influência de trabalhos aos quais se atribuía os valores do *pittoresco*, particularmente de pintores sensualistas como os italianos Giorgio Barbarelli da Castelfranco (1477-1510) e Ticiano Vecellio (1473/1490-1576), e os franceses Nicolas Poussin (1594-1665), Gaspard Dughet (1615-1675) e,

principalmente, Claude Lorrain (1600-1682). De fato, seus quadros gozavam de boa acolhida naquele ambiente, onde também já era conhecida a pintura paisagista de holandeses e flamengos, como a de Jacob van Ruisdael (1628-1682) e de Peter Paul Rubens (1577-1640). Havia na Grã-Bretanha da época um profundo interesse pelos assuntos do mundo natural, cujas representações evocavam cenários arcádicos e pastoris.

Com efeito, a relação do homem com as matas constituiu-se em importante elemento da identidade cultural da elite britânica ao longo do século XVIII, também por conta das mudanças na legislação agrária no interior da ilha que então dotava os assuntos do mundo natural com uma forte significação política (MADERUELO, 2004, p. 22 e 24). E tal qual a paisagem humanista, em que tanto o comportamento humano quanto o da própria natureza orientava-se por um ideal ético, a aristocracia britânica sustentava o gosto pastoril como um equivalente artístico-cultural para o modelo político de conduta virtuosa: a aparente simplicidade das florestas e dos bosques correspondia à pureza de espírito e retidão de caráter (PEVSNER, 1968, p. 83; SCHAMA, 1996, p. 516 e 17).

Desta forma, a arquitetura paisagista – a elaboração física de parques e jardins – que buscava inspiração nas obras classicistas do Renascimento e do Barroco convencionou-se a chamar **jardins pitorescos**. Nesse momento, o pitoresco caracterizou-se como a aplicação de princípios da arte na formulação de espaços e sítios rurais, aos quais se incorporava inclusive monumentos alegóricos de claras conotações mitológicas (SCHAMA, 1996, p. 534).

É verdade que 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 ideias 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 bem 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 [...]” (BURKE, 2004, p. 55 e 56).

Mas na representação da natureza, a idealização campestre de conotações virtuosas também assumia outras formas, em particular nos trabalhos de Nicolas Poussin e Salvador Rosa.

Em dois óleos de Poussin, *Paisagem com homem perseguido por serpente* e *Paisagem com homem sendo morto por uma serpente* (1648), percebe-se que a construção dos cenários não atendia plenamente aos padrões da etérea paisagem renascentista. A presença das serpentes traz um sentimento de ameaça e terror; e a “[...] manutenção das características habituais da Arcádia amena – árvores frondosas debruçando-se sobre um lago cristalino, torres e muros harmonizando-se com as suaves encostas em que se erguem – só reforçam a sensação de pavor” (SCHAMA, 1996, p. 555 e 556). Já em Salvador Rosa, as cenas que expressavam a imponência e a angustiante grandeza dos monumentos naturais auxiliaram na ampliação do gosto pelo terror dentro da ilha britânica. De acordo com o historiador Simon Schama (1996, p. 456), no primeiro quartel do século XVIII, Rosa ocupava um lugar privilegiado no ambiente artístico e cultural da Inglaterra, e suas imagens satisfaziam um círculo crescente de consumidores.

Nota-se, portanto, a formação de um considerável público interessado na apreciação de imagens que transmitiam sensações fortes, antecipando as discussões sobre uma categoria estética importante para a subsequente definição dos sentidos do pitoresco, qual seja, a do sublime.

### **William Gilpin, Edmund Burke e o Pitoresco**

Entre os mais famosos e relevantes escritos sobre a estética do pitoresco está a obra *Três ensaios sobre a beleza pitoresca*, do reverendo anglicano William Gilpin (1724-1804). Os textos de Gilpin foram publicados no mesmo ano de outros dois importantes tratados teóricos: *Ensaio sobre o pitoresco* de Uvedale Price (1747-1829) e o poema *A paisagem*, de Richard Payne Knight (1750-1824). Estes trabalhos forneceram as bases sobre as quais o pitoresco pôde tornar-se um corpo autônomo de ideias, com regras de composição e valores formais próprios, contribuindo, ademais, para o alargamento dos seus sentidos de maneira a abranger igualmente práticas e atitudes.

Numa avaliação geral, a proposta destes três teóricos tem um valor fundacional.

As publicações destes três escritores ajudaram a romper com as convenções estabelecidas até então e com as esquemáticas ideias sobre o estilo inglês na jardinaria [...]; ademais, eles propuseram a entrada da natureza 'selvagem' nos parques para dotá-los com um toque misterioso, de acordo com a nova sensibilidade do romantismo. Desta maneira, a princípios do século XIX os conceitos de gosto e paisagem se encontram unidos na cultura europeia por meio de manifestações específicas na poesia, na pintura, na jardinaria e na 'arte de viajar', de tal forma que a contemplação da natureza e seus efeitos se entende como uma atividade pitoresca (MADERUELO, 2004, p. 34).

Já em 1777, outro inglês, Joseph Heely – de quem pouco se sabe –, usava o termo para qualificar “[...] não apenas a composição de uma cena,

mas também a resposta do visitante [...]”. Assim, a reação subjetiva diante de um cenário natural tornou-se também uma expressão do pitoresco; isto é, as sensações provocadas no observador que transitava em meio às construções paisagistas de jardins ganharam conotações que permitiram associá-las à categoria estética do pitoresco. Logo, os cenários pastoris ingleses – construídos de modo a imitar (por representação) as paisagens classicistas de grandes pintores – ultrapassaram os espaços circunscritos privados dos parques e jardins e começaram a ser buscados nos sítios naturais no interior da ilha britânica, pois, conforme Heely, o pitoresco residia tanto na manipulação da vegetação quanto na percepção do sujeito.

Podemos identificar aqui uma distinta virada no pensamento pitoresco: [...] As experiências do próprio indivíduo em jardim ou paisagem ocupam agora o plano central, incitando muitos esboços amadores e narrativas verbais como as de Heely. Nestes há menos preocupação com praticabilidades do desenho, que podem ser deixadas para profissionais, e maior foco no mundo de associações e introspecção, que são competências do educado visitante de jardins (HUNT, 2003, p. 65).

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 se transformou em uma busca insaciável pelos efeitos plástico-pictóricos próprios a uma pintura nos diferentes sítios e desenhos topográficos da Europa. A peregrinação à procura do pitoresco nos espaços interiores do continente europeu alcançou estatuto de experiência estética.

Com efeito, 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: os

guias de viagem. Os guias eram publicações que visavam orientar o viajante, com o roteiro para as mais esplêndidas paisagens pitorescas. Na realidade, a prática das viagens às regiões remotas dentro da Europa traduzia a busca por paisagens que coincidissem com as representações da natureza feitas por pintores como Rafael e Poussin, e também Salvatore Rosa. Um dos mais conhecidos guias foi o escrito pelo 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 [...]” (WEST apud DIENER, 2008, p. 63 e 64). Assim, segundo destaca Watkin, “[...] 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).

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 viagem 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 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 foi *Três ensaios sobre a beleza pitoresca* (Londres, 1794), um conjunto com três textos, a saber, *A beleza pitoresca*, *A viagem pitoresca* e, por último, *A arte de esboçar a paisagem*, nos quais 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, em seu tempo Edmund Burke foi mais 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 BALAGUER, 2001, p. 9).

Em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, 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 ideias 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 (BURKE, 1993, p. 118-123), emoções de todo contrárias às do sublime. Porém, é precisamente 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, 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 atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (BURKE, 1993, p. 48).

Em sua obra, William Gilpin valeu-se dos termos assinalados por Edmund Burke enquanto 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 de Burke em que o autor 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 (BURKE, 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*” (GILPIN, 2004, p. 58 e 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” (MADERUELO, 2004, p. 34). De fato, a compreensão do pitoresco em Gilpin estava associada aos valores plásticos, seja em uma pintura, seja na natureza.

Em verdade, Gilpin havia elegido o mundo natural como o grande cânone de uma composição pitoresca. 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 [...] apropriados para a pintura (GILPIN, 2004, p. 59). Assim, o autor enfatizou a importância do contato íntimo do homem com os espaços rurais e “selvagens” do continente europeu, estimulando as viagens enquanto exercício estético e intelectual, prática imprescindível 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.

## Uma interpretação estética do mundo

De acordo com William Gilpin, “a natureza é o arquétipo” por meio do qual se formulava o registro pitoresco (GILPIN, 2004, p. 93). Ainda que se afaste do pensamento clássico com relação ao belo, Gilpin era um classicista e, nessa qualidade, rejeitava uma arte do tipo estritamente naturalista. Em seu processo de composição, a paisagem pitoresca ganhava conotações ideais. Em *Observações sobre o rio Wye*, obra publicada em Londres no ano de 1782, o religioso chegou a declarar que a natureza era “[...] uma colorista admirável, capaz de harmonizar suas tonalidades com infinita variedade e inimitável beleza; contudo, poucas vezes é igualmente correta na composição, ao extremo de que dificilmente chega a produzir um conjunto harmonioso [...]”, pois, “[...] sempre existe alguma coisa que não deveria ser [...]” (GILPIN apud DIENER, 2008, p. 63). A combinação de elementos do mundo natural recebia o valor de quadro pitoresco a partir de uma transformação (intelectual, pois subjetiva): da concretude da existência material à abstração da linguagem artística. Logo, o pitoresco assumia ares normativos, em função dos quais a natureza – e a realidade – era aperfeiçoada por intermédio de um ideal estético.

Sem dúvida, o exercício da imaginação auxiliava na elaboração do registro pitoresco, constituindo uma ferramenta indispensável da composição, tanto para artistas profissionais quanto para viajantes ocasionais. E Gilpin valeu-se de diferentes fontes para a inspiração criativa, além dos suportes imagéticos, defendendo também a leitura de obras clássicas, como as de Virgílio. “O reverendo William Gilpin, ensinaria seus alunos a construir imagens desde suas leituras, lendo para eles trechos de Virgílio que ele considerou especialmente pictóricos [...]” (HUNT, 2003, p. 18).

Com o pitoresco inaugurou-se um tipo de apreensão da natureza fundada desde um pensamento de arte, em que se analisava e criticava o mundo tal qual numa grande pintura. Mas a natureza não formava o único

componente da interpretação estética da realidade. Para Willian Gilpin, “[...] o olho pitoresco [não] se restringe só a natureza, senão que se estende também até os limites da arte. As pinturas, as esculturas e os jardins são todos objetos de sua atenção [...]” (GILPIN, 2004, p. 88). Deste modo, a busca pela beleza pitoresca estendeu-se a outros objetos, como as grandes formulações arquitetônicas, as estátuas e esculturas expostas em algum sítio rural e, inclusive, a figura humana. Para Javier Maderuelo, o “[...] viajante pitoresco admirará os campos, os rios e as montanhas, mas também os animais, os pássaros e os homens [...]”, pois – prossegue Maderuelo –, “[...] situados neste entorno rural, se convertem igualmente em objetos pitorescos [...]” (MADERUELO, 2004, p. 37). Para Gilpin, a natureza assumia um importante papel referencial – de valor sem igual, vale dizer – sobre a qual se elaborava a representação pitoresca, mas cujos efeitos plásticos também poderiam ser encontrados alhures, por exemplo, nas antigas construções ou edifícios parcialmente consumidos pelo tempo.

O olho pitoresco é certo que encontra seus objetos *principais* na natureza, mas também se deleita com as imagens da arte quando estas estão marcadas com as características necessárias. A *natureza é para o pintor* qualquer coisa que este copie, tanto se se trata de um objeto habitualmente denominado natural como um habitualmente denominado artificial. Há, acaso, melhor adorno para uma paisagem que as ruínas de um castelo? Que pintor rejeita as ruínas porque são artificiais? (GILPIN, 2004, p. 71).

Por meio da teoria do pitoresco, os monumentos em ruínas ganharam estatuto de peças de arte, transformados em “[...] um objeto de contemplação aprazível [...]” dentro da composição paisagística (DAEMMRICH, 1972, p. 449 e 450). Mas à época o interesse pelas ruínas explicava-se também por outros fatores: pelas descobertas arqueológicas e o próprio trabalho da arqueologia enquanto disciplina, sobretudo após as escavações de Herculano e Pompéia, na Itália; pelas várias associações históricas e/ou mitológicas, fundadas em grande medida num forte

classicismo tão em voga no século XVIII; e, no âmbito da estética do pitoresco, pela correspondência com a ideologia **anti-teatral**, isto é, espontânea, da formulação da paisagem. Neste sentido, para Daemmerich, as “Ruínas são uma ilustração ideal de todas as preocupações da nova estética do pitoresco” (DAEMMRICH, 1972, p. 455).

Com efeito, o pitoresco fez com que determinados motivos ascendessem ao estatuto das belas-artes que então alcançaram autonomia estética em função de uma marcada plasticidade e beleza relativa. Por não atender ao cânone clássico do belo ideal, o pitoresco abriu margens para que objetos antes rejeitados e/ou ignorados pudessem ser incorporados à paleta do artista.

No espaço inglês, e além dele mais ainda, essa linguagem do registro visual permitiu que os mais diversos motivos fossem incorporados ao repertório artístico, seja tratando-se de monumentos em ruínas ou não, seja de cenas de costumes e tipos populares. [...] Motivos de costumes como as lavadeiras da Itália meridional ou os camponeses andaluzes, as ruínas de mosteiros medievais ou as modestas casas rurais já não eram apreendidos como simples curiosidades de valor etnográfico ou como motivos pertencentes a um passado longínquo. O conceito estético do pitoresco lhes proporcionou a chave para ascender à categoria artística (DIENER, 2008, p. 64).

Deste modo, o pitoresco foi gradativamente adquirindo significações para além da representação – pictórica e/ou arquitetônica – de um cenário natural de conotações ideais. Com o desenvolvimento do pensamento romântico no decurso do século XIX, e a valorização da pintura de paisagem como gênero artístico legítimo, o conceito do pitoresco, pouco a pouco, foi se alicerçando enquanto modo particular de apreensão da realidade. Para Pablo Diener, “Existe uma aspiração de atingir todos os aspectos da realidade. A pretensão não se reduz só a apreender a natureza na sua identidade regional; também nos homens, suas formas de vida, suas tradições e sua história” (DIENER, 2008, p. 70).

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 marcado teor científico em que se reconhece uma clara correspondência com as preocupações de obras do âmbito das “viagens pitorescas”.

Logo, nota-se a enorme influência e repercussão da estética do pitoresco entre o fim do século XVIII e ao longo da primeira metade do século XIX. Tal condição, em parte, deveu-se ao alcance da obra de um dos principais teóricos do pitoresco, o reverendo anglicano William Gilpin. Pois, 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 [...]” (MADERUELO, 2004, p. 40). Uma penetração que, como vimos, extrapolou os limites das artes plásticas e/ou da literatura especializada 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” (MADERUELO, 2004, p. 40).

Ao expandir os sentidos do pitoresco, admitindo novos referenciais, o pastor inglês contribuiu para o dilatamento do mundo: através da interpretação pitoresca da natureza e da realidade, Gilpin incorporou os rincões mais distantes da Terra ao repertório conceitual da cultura ocidental, instaurando um roteiro de vistas e lugares que o artista pitoresco – isto é, o viajante ilustrado – perseguiu em sua marcha ininterrupta de ampliação da cartografia terrestre.

### Referências

- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas, SP: Papyrus, Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.
- DAEMMRICH, Ingrid G. The ruins motif as artistic device in French literature. *The Journal of aesthetics and art criticism*, Londres, v. 30, n. 4, p. 449-457, 1972.
- DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 15, n. 25, p. 59-73, 2008.
- GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada editores, *Lecturas de paisaje*, 2004.
- GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Arte da paisagem e viagem pitoresca: romantismo entre academia e mercado. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 27, n. 79, p. 107-123, 2012.
- GRAS BALAGAR, Menene. Estudio preliminar. In: BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Madri: Editorial Tecnos, 2001. p. 7-23.
- HUNT, John Dixon. *The picturesque garden in Europe*. London: Thames and Hudson, 2003.
- MADERUELO, Javier. La teoría de lo pitoresco y la obra de William Gilpin. In: GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada editores, *Lecturas de paisaje*, 2004. p. 7-43

COSTA, Thiago. Pitoresco, um pensamento de arte. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 218-236, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

---

PEVSNER, Nikolaus. The genesis of the Picturesque. In: *Studies in Art, Architecture and Design. From Maneirism to Romanticism*. Londres: Thames and Hudson, 1968. V. 1. p. 79-101.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WATKIN, David. *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*. Londres: John Murray, 1982.