

A paisagem na arte - elementos para uma história e questões para pesquisas futuras.*

Valéria Salgueiro**

Abstract

This article aims at contributing to a deeper knowledge and to a discussion on landscape art in Brazil, an artistic genre which appeared in the country in the end of the 19th Century. An attempt is made to understand the broader cultural environment in which landscape emerges and develops as an artistic genre in itself, trying to identify significant landmarks that might help the delimitation of its terms of study and allow for comparison to Brazil's own experience in this field. Limits and possibilities of Brazilian landscape art are discussed in the end.

Key Words: Landscape art, History of Art.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo contribuir para o aprofundamento do conhecimento e para a discussão sobre o paisagismo na arte no Brasil, gênero artístico surgido no país ao final do século 19. Nele procuramos entender o contexto cultural mais amplo de surgimento e desenvolvimento da paisagem como gênero artístico, buscando identificar marcos significativos que possam permitir delimitar seus termos de estudo e fornecer parâmetros de comparação à nossa própria experiência brasileira nesse campo, discutindo os limites e possibilidades de uma arte de paisagem brasileira ao final do texto.

Palavras-chave: Paisagem, História da Arte.

* Trabalho baseado na conferência "Antônio Parreiras e o Paisagismo Brasileiro", proferida por ocasião do 2º Encontro Interdisciplinar sobre o Estudo da Paisagem - PAISAGEM/PAISAGENS, de 13 a 17/05/96, Bauru, São Paulo, promoção FAAC-UNESP/ASBAU. A elaboração deste texto decorre das pesquisas realizadas no âmbito do projeto integrado Universidade Federal Fluminense/Museu Antônio Parreiras (Niterói, RJ), **Antônio Parreiras e o Paisagismo Brasileiro**, o qual conta com a colaboração dos bolsistas de Iniciação Científica e alunos de arquitetura e urbanismo Márcia H. Vaz Teixeira e Felipe Reigada.

** Professora Adjunta do Departamento de Urbanismo da Universidade Federal Fluminense, Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo, artista plástica.

O gênero paisagem na pintura pode parecer, à maioria das pessoas, bastante banal, um gênero tradicional e sem qualquer surpresa ao espectador dos dias de hoje, acostumado a imagens *high tech* da realidade virtual do computador com seus ângulos inusitados, surpreendentes. É possível mesmo que para boa parte das pessoas de nosso tempo atual de globalização e homogeneização cultural paisagens não passem de motivos sentimentais desprovidos de qualquer significação, e menos ainda de sentido profundo e polêmico. No entanto isso não foi sempre assim.

Até pouco mais de dois séculos atrás a contemplação do meio ambiente e sua expressão nas artes - pintura, poesia, arquitetura paisagística - estavam ainda para acontecer como um fenômeno cultural intenso e generalizado em várias partes do mundo. Aprofundar o conhecimento dessa produção artística tipicamente moderna não significa apenas um esforço de erudição e refinamento cultural. A pesquisa da arte de paisagem no Brasil pode nos proporcionar oportunidades de conhecimento e reflexão sobre a sociedade brasileira de um modo mais amplo, inclusive sobre questões bastante atuais como, por exemplo, a identidade nacional, o problema ambiental com que nos defrontamos de modo tão forte neste final de século, assim como o de conflitos em torno da propriedade da terra, questões ancoradas, todavia, no nosso passado.

Surgimento do Paisagismo na Arte

O culto religioso à paisagem, a procura de meios para expressão desse gosto obsessivo, e as formas concretas como isso se deu, a partir de meados do século 18, estão historicamente ligados a diversos fatores do desenvolvimento cultural e material europeu, irradiados a partir de alguns principais pólos econômicos e culturais. Um desses vínculos importantes com a arte de paisagem foi, sem dúvida, a chamada ciência moderna. A verificação empírica de fenômenos e fatos, de inspiração baconiana, tornando-se o fundamento essencial da validade do saber, implicou numa nova atitude frente ao mundo que repercutiu também na produção artística, inclusive na forma de plasmar o ambiente das pessoas. Além disso, o progresso da ciência e da técnica na Europa a partir do século 18, e as transformações na natureza que esse progresso implicou, com suas necessidades de espaço, de recursos naturais e de exploração intensiva dos recursos existentes, seguramente jogaram um papel decisivo na percepção humana do mundo físico e na sua plasmação em imagens.

Uma relativização do poder da Igreja foi também um fator importante para que as paixões humanas e o fervor religioso encontrassem outras formas de expressão e extravasamento, dando-se o surgimento de uma nova força religiosa, um novo poder divino - a natureza.¹ A partir das três últimas décadas do século 18 e ao longo de todo o século 19 o culto à natureza, uma das mais intensas e próprias marcas da cultura romântica, permeou todas as formas de produção cultural, em geral, embora esse culto assumisse, ao longo das décadas que se sucederam, contornos específicos. A reformulação estética fundamental que ocorria era, contudo, a de uma superação do gosto por formas produzidas pela razão - simétricas, abstratas e previsíveis -, por formas sempre mais orgânicas, ditadas pela natureza, com suas irregularidades, sua imprevisibilidade. O encantamento com a beleza natural expressa-se inicialmente, ainda no século 18, nos versos de poetas ingleses (por exemplo, Thomas Gray, William Collins), justamente no país em que a fé cristã primeiro desmoronou. Logo porém se buscava recriar a natureza em todas as dimensões da vida como, por exemplo, nos jardins paisagistas (Capability Brown, 1716-1783; Humphry Repton, 1752-1818) e na pintura de paisagens (Thomas Gainsborough), enfatizando a naturalidade nessas produções humanas através de recursos apropriados a esse fim como caminhos em serpentina, terrenos ondulados, lagos de contorno não regular, variedade de colorido e texturas vegetais. Buscava-se uma "naturalidade", enfim, justamente quando a natureza começava mais do que nunca a sofrer uma profunda interferência humana com o avanço da revolução industrial.²

O mais célebre representante dos ideais dessa época de comunhão com a natureza e de seu culto como uma divindade não era um inglês, mas sim o suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Suas obras, traduzidas para várias línguas e muito lidas à época, encarnavam o espírito desse tempo de veneração ao natural e de um profundo mal-estar diante do progresso. Seu **Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens** introduz o homem da natureza, primitivo, como um "tipo ideal", pa-

1 Ver Keneeth Clark, *Civilização - Uma Visão Pessoal*. São Paulo: Martins Fontes, 1981, cap. 11 - "O Culto da Natureza", pp. 289-311.

2 A paisagem tipicamente inglesa consiste em um gramado ondulado que leva a uma área mais baixa de lago com um contorno irregular e sobre o qual passa uma ponte, de árvores informalmente agrupadas, com algum gado ou veados nas inclinações, e alguma edificação vislumbrada à distância intermediária ou profunda, tal como nas paisagens de Richard Wilson (por ex., "Croome Court, Worcestershire"). Ver John Dixon Hunt e Peter Willis, *The Genius of the Place - The English Landscape Garden 1620-1820*. Cambridge: MIT Press, 1988, p.1.

drão de medida da decadência moderna, e modelo para a salvação humana e de uma vida melhor, o qual influenciou consideravelmente a produção cultural científica e artística européia, de construção de uma identidade de si mesma, e de sua percepção do resto do mundo. Em outra obra, *Emile*, Rousseau prega uma religião natural, não revelada, mas justificada por um "sentimento interior", pela "consciência", postulando assim a existência de Deus pela via do coração, sem a necessidade de ritos e práticas pré-estabelecidos, o que lhe expunha, evidentemente, a protestos e ataques radicais de católicos e protestantes. A comunhão com a natureza e a busca do reconfortante isolamento nela pelo desiludido "caminhante solitário", uma metáfora do eterno desejo humano de retorno ao conforto do útero materno, conforme em seu **Devaneios do Caminhante Solitário**, estão, por sua vez, recorrentemente presentes na imagéria da paisagem real produzida por artistas em inúmeras expedições e viagens de europeus pelo mundo assim como em seus próprios países. É a chamada paisagem romântica das primeiras décadas do século 19, cheia de primeiros planos povoados por objetos pitorescos e emblemáticos, de planos intermediários, sobrepostos, denotativos da recessão do espaço, e de caminhos que são metáforas de percurso, de processo, dentro do espírito historicista da época, onde invariavelmente identificamos uma figura, um viajante, um solitário caminhante extasiado diante da natureza, refletindo ou tomado de emoção por sua sublimidade, potenciando, enfim, com sua presença e atitude, o caráter sentimental da paisagem.

Final do século 18, tempo de ascensão do gênero paisagem na arte, como também tempo de uma revolução na forma de produzir e na forma de viver das pessoas na Europa, até então predominantemente rural. Crescem as cidades existentes e muitas novas cidades surgem na Inglaterra em torno de fábricas e minas. A tensão entre cidade e campo foi, na arte, em boa dose resolvida inicialmente com a omissão da primeira, ou com sua representação à distância, quase desaparecendo na profundidade do espaço. Nessa paisagem, concebida a partir de uma base empírica - da observação *in loco* - como convinha a uma sociedade herdeira da fé na ciência e no progresso, mas sobre a qual o artista também projeta a melancolia e o mal estar vividos por seu tempo, tempo de rupturas, de esperanças e de temores, a cidade, quando presente, encontra-se invariavelmente à distância, quase como um perfil longínquo, cujo entorno, este sim, com suas planícies, montanhas, mares, lagos, rios e vegetação, interessa representar. Quando mais artificial tornava-se a paisagem, com o crescimento do número de cidades e

de seu tamanho, mais cultivada tornava-se a paisagem "natural" no primeiro plano, no entorno, na distância profunda e abrangente de paisagens panorâmicas. O interesse pela paisagem na arte não conduzia apenas ao desejo de retratá-la, mas, invariavelmente, de fazê-lo de modo extremamente idealizado, recompondo o cenário natural em apuros à medida em que chegavam o progresso e as intervenções na paisagem real, como se numa atitude de inconsciente resistência diante de um curso que não se conseguia conter: o da indústria capitalista, com suas chaminés e, depois, suas linhas férreas. O jardim inglês, com sua busca de naturalidade, e a paisagem rústica na arte, com a exaltação de elementos rurais nativos e não ainda "contaminados" pelo capitalismo, são duas expressões exemplares desse culto nostálgico à paisagem natural.³

Do Romântico ao Naturalista

A paisagem romântica prevaleceu na arte de paisagem da primeira metade do século 19, tal como na obra dos artistas ingleses John Constable (1776-1837) e William Turner (1775-1851), e também em artistas paisagistas alemães, como Caspar David Friedrich (1774-1840), este talvez o mais romântico de todos os paisagistas **européus**, com a atmosfera religiosa e enigmática de suas composições noturnas, com suas figuras pensativas e de costas para o espectador, **num cenário de brumas, de árvores retorcidas, e de remanescentes da arquitetura gótica, em ruínas, obviamente.**

Por volta de meados do século, porém, a arte de paisagem começou a mudar no sentido de gradativamente perder seu apelo sentimental e de cultivar cada vez mais os aspectos físicos propriamente dos elementos da paisagem em recortes menos panorâmicos, mais restritos. Em outras palavras, a paisagem foi deixando de ser um gênero artístico de projeção de sentimentos, de introspecção e de condução de reflexões e de idéias, de expressão de metáforas, e assumindo progressivamente sua qualidade de gênero artístico voltado acima de tudo à observação da natureza, especialmente à percepção de formas, cores, texturas e luz, um caminho que aca-

³ Ann Bermingham, em seu **Landscape and Ideology**, examina a relação entre a estética da paisagem pintada e a economia da paisagem cercada (isto é, privada), ao final do século 18, buscando desse procedimento extrair elementos para a compreensão de como a natureza, com suas várias representações na pintura, poesia, cartas, maneiras, filosofia e ciência, tornou-se um valor social supremo e foi utilizada para esclarecer e justificar mudanças sociais. Cf. Ann Bermingham, **Landscape and Ideology - The English Rustic Tradition, 1740-1860**. Berkley: University of California Press, 1989.

bou por conduzir ao impressionismo. O culto apaixonado à natureza ia progressivamente modificando-se também quanto ao seu objetivo: cada vez mais o amor à natureza implicava numa postura de rompimento com as instituições, com a tradição, com as fórmulas consagradas, entre elas o ensino acadêmico da arte.

O culto à natureza tornava-se, assim, progressivamente menos contemplativo conforme avançava a complexidade material e progredia a acumulação de riqueza. Esse culto, praticado por paisagistas que formavam a **modernidade** artística européia, tornava-se agora mais ativo e era inevitavelmente acompanhado por uma simpatia por coisas simples, pelo caminhar a pé, pelos que **não eram** ouvidos, pelos oprimidos: o fervor religioso pela natureza tornava-se assim anti-hierárquico e propunha uma nova escala de valores **humanos que extrapolavam os valores especificamente artísticos**.⁴

Na França, com seu neoclassicismo, o culto à paisagem demorou um pouco mais a manifestar-se. Uma formação artística acadêmica em Paris ou na Itália era o objetivo supremo dos artistas de todo o mundo ainda até a primeira metade do século 19, os quais buscavam fama e sucesso viajando para Roma para pintar quadros sobre Homero e Plutarco, e participando das premiações dos *Salons* em Paris. Dominavam ainda o repertório da arte os temas históricos, religiosos e mitológicos, e os padrões de representação herdados da arte clássica. Os objetos da paisagem romântica que formavam o repertório dos quadros de Constable e da poesia de Wordsworth (1770-1850), eram considerados pela crítica conservadora como rústicos e medíocres já que colhidos da vida simples e em contato com a natureza, chocando-se frontalmente com as aspirações grandiosas valorizadas nas academias de ensino artístico, cujo valor supremo era a pintura histórica, com seu pressuposto moralizante e didático. Também a emoção da sublimidade dos elementos e fenômenos da natureza, como cadeias de montanhas, tempestades, crepúsculos, parecia sem sentido para o gosto dominante nas academias quando ausentes de narrativa, de uma dimensão literária ou de alegorias. O ambiente onde se buscava reconhecimento e prestígio não era, portanto, favorável à arte de paisagem, sobretudo a que se ocupava com elementos rústicos - campos, carroças, charcos, casebres, figuras humanas de vida simples, ocupando uma pequena área da composição em oposição à posição inflada frente à natureza das personalidades dos quadros históricos.

A primeira participação de uma paisagem de Constable e de

⁴ Clark. op. cit., pp. 298-9.

outros artistas ingleses no *Salon* de Paris foi em 1824, década em que a França começa a tomar contato mais direto com a paisagem "natural" inglesa através de obras impressas ilustradas por artistas paisagistas ingleses como Bonington. É nesta época também, com o fim das guerras napoleônicas, que artistas franceses como Géricault (1791-1824) passam a viajar para a Inglaterra.⁵ No entanto, foi na França, mais do que na Inglaterra, onde o culto à paisagem na arte já vinha sendo praticado há décadas, que uma nova geração de paisagistas dá impulso, a partir de 1830, a um movimento artístico-cultural quase que inteiramente independente do ensino acadêmico há tempo estabelecido e da patronagem oficial.⁶ Cultivando o amor pelo estudo direto da natureza, o paisagismo que se desenvolve na França pós-Napoleão parte do paisagismo romântico inglês e, sobretudo, da tradição naturalista da paisagem holandesa do século 17.⁷ E seu amor à tradição paisagística do norte leva seus artistas a inovarem.

Os pintores franceses da floresta de Fontainebleau, região próxima a Paris e que havia servido como área de caça e passeios nos tempos do Antigo Regime, formam a mais importante comunidade de artistas paisagistas naturalistas e a mais inovadora experiência na arte dessa época. Como um lugar inicialmente muito visitado pelos românticos desde o final do século 18, Fontainebleau, distante apenas cerca de sessenta quilômetros da cidade de Paris à época, passou a ser visitada regularmente na década de 30 por artistas que se estabeleciam nas pequenas e simples vilas de Chailly e Barbizon. Em 1848 o artista Théodore Rousseau (1812-1867) passou a estabelecer-se definitivamente em Barbizon, sendo seguido por François Millet (1814-1875), Narcisse Diaz (1808-1876) e Charles Jacque (1813-1894), formando-se aí uma comunidade de artistas comungando opiniões semelhantes quanto à arte de paisagem - a "Escola de Barbizon".

Rousseau e seus companheiros, ao decidirem residir longe de Paris, cidade da qual eles dependiam, contudo, para obter seus meios de vida, buscaram mergulhar na natureza de modo bem mais

5 Lorenz Eitner. *An Outline of the 19th Century European Art - From David to Cézanne*. New York: Harper & Row, 1988, vol. 1, p. 212.

6 Dentre esses artistas podemos citar Narcisse Diaz (1808-1876), Jules Dupré (1811-1889), Constant Troyon (1810-1865), Charles Jacque (1813-1894), Charles-François Daubigny (1817-1878), Paul Huet (1803-1869), Eugène Isabey (1803-1886).

7 Trata-se aqui, sobretudo, dos nomes de Hobema, Ruisdael, Van Goyen e Potter, artistas do passado que podiam ser vistos no Louvre, e que representavam para os novos paisagistas uma autoridade alternativa à tradição paisagística italianizada adotada pela Academia. Cf. Eitner, op. cit., p. 213.

profundo e duradouro do que aqueles artistas que apenas viajavam ao campo para colher notas e realizar estudos em viagens rápidas. O realismo paisagístico distinto que os pintores de Barbizon desenvolveram em sua obra madura só ocorreu, segundo Eitner,⁸ como consequência da pesquisa e da busca de uma descrição das características profundas de lugares específicos que só o estudo e a familiaridade de convívio haveriam de permitir. Os artistas da chamada Escola de Barbizon punham-se num caminho bastante próprio de buscar a “verdade” básica e essencial da vida sob a aparência dos elementos da paisagem. Suas obras começaram a ser exibidas ao público parisiense com a abertura dos *Salons* de 1848 e 1849, após a Revolução, mais receptivos agora à jovem *avant-garde* que incluía Rousseau e os artistas da Escola de Barbizon. Com Napoleão III e as Exposições Universais de 1855 e 1867, os paisagistas de Barbizon adquiriram reconhecimento internacional, pois essas feiras eram frequentadas por importantes colecionadores dos Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha, como da própria França, em busca de novos valores artísticos nos quais investir suas fortunas. A grande demanda por seus trabalhos ocorreu, porém, a partir de 1880, quando a maioria dos paisagistas de Barbizon já havia morrido.

Poderíamos entender a atitude dos artistas de Barbizon e de outros paisagistas da época que compartilhavam suas mesmas idéias como uma espécie de premonição da interferência na natureza que estaria por vir no decorrer do século 19 e, mais ainda, no nosso século atual. Sua paisagem baseava-se não apenas na realidade física da natureza mas também na realidade social de seu tempo, expressando sua oposição a uma civilização industrial e mercantil que, acreditavam, ameaçava a dignidade humana e a liberdade, arruinando o campo com suas estradas de ferro e transformando as florestas em oportunidades de ganhar dinheiro, como de resto todo o meio ambiente e seus recursos. De fato, em 1849 uma linha de trem passou a conectar Chailly, o vilarejo vizinho a Barbizon, à capital parisiense, extinguindo assim seu isolamento da grande metrópole de Paris, justamente o que havia sido um fator tão atrativo para muitos paisagistas. Havia entre os artistas, é certo, uma certa consciência da precariedade de sua opção por viver uma vida mais simples, em convívio com camponeses em vilarejos, em íntima comunhão com a natureza. Sua forma de vida estava ameaçada por, entre outras coisas, o fato de que seu trabalho como artistas inevitavelmente os levaria de volta à cidade grande, de cujas modernas

⁸ Eitner (1988), vol. 1, p. 214.

instituições - o mercado de arte, os *Salons*, a imprensa escrita - dependiam essencialmente.

Mas os paisagistas naturalistas, mesmo na existência relativamente breve da Escola de Barbizon e com limites quanto às suas possibilidades futuras, produziram uma obra original e tiveram um importante papel do ponto de vista da ruptura e da crítica às instituições e à Academia, e de sua desmistificação. Sendo sua questão primordial o amor à paisagem, suas obras são produzidas na mais completa ausência de intenções de títulos e de declarações outras de propósitos, sacrificando a imaginação em favor do realismo, o qual se colocava acima de quaisquer outros valores. O estudo da arte nas academias, desprezado pelos paisagistas naturalistas que constituíam a mais avançada visão da arte à época, é substituído pelo estudo da natureza, atitude que recebe teorização por diversos artistas, filósofos e escritores, numa prática que chega a beirar o misticismo, como aliás ocorreu com o culto à natureza na Alemanha. Isto pode ser colhido de fontes literárias por escritores e pintores como, por exemplo, o artista e naturalista Carl Gustav Carus (1789-1859) em suas "Nove Cartas sobre a Pintura de Paisagem", dedicadas a Johann Wolfgang Goethe (1749-1832).⁹

O pintor Gustave Courbet (1819-1877), que não foi exclusivamente um artista paisagista, já que pintava outros gêneros de pintura como o retrato e cenas de gênero, numa carta a jovens artistas¹⁰ chega mesmo a defender a impossibilidade de ensino da arte. Intransigente defensor do realismo, Courbet afirma que a arte deveria consistir tão somente na representação de objetos visíveis e tangíveis ao artista, com isso desprezando a pintura histórica e a representação do passado, cheia de imaginação, ainda cultivada pelos meios estabelecidos como a mais nobre tarefa da arte. Para Courbet o belo mais elevado era o que se encontrava na natureza, superior a qualquer belo artístico, de onde sua convicção de que não deveriam existir escolas de pintura, mas simplesmente artistas. O significado de realismo tornava-se nele algo além de uma boa e fiel cópia

9 "Nine Letters on Landscape Painting" (1831), reproduzida a segunda carta em Joshua Taylor, *Nineteenth-Century Theories of Art*. University of California Press. 1989, pp. 270-274. Na segunda carta Carus faz um desafio: "suba ao cume da montanha; olhe a longa cadeia; contemple as correntes se distanciando e todo o esplendor aberto à sua vista - que sentimentos lhe tomam? Ocorre uma silenciosa reverência dentro de você, perdendo-se no espaço sem limites. Todo o seu ser experimenta uma purificação e uma deputação silenciosa. Desaparece seu sentido de eu. Você torna-se nada. Deus é tudo." Essa religiosidade de Carus foi compartilhada também por Philip Otto Runge, Caspar David Friedrich, Friedrich von Shelling, e todos eles se inspiraram na visão abrangente do mundo de Goethe.

10 "Carta a um Grupo de Jovens Artistas de Paris" (25 de dezembro de 1861), reproduzida em Taylor, op. cit., pp. 347-349.

da realidade: para Courbet, realismo era uma questão acima de tudo temática, uma revolução no assunto da arte; não se deveria mais pintar alegorias, postulava, nem eventos da Bíblia, ou passagens da história oficial ou da literatura; e uma revisão do assunto significava trazer para a pintura pessoas comuns, cenas e objetos do cotidiano, coisas banais.¹¹ Diante de um aluno seu que pintara o retrato de Carlos Magno, Courbet, com seu realismo contundente, trava com ele o seguinte diálogo:

- Você já viu sua mãe?
- Vejo-a todos os dias, professor - respondeu o jovem.
- Então por que não a pintou, em lugar de Carlos Magno, que você nunca viu?¹²

Em outra carta, endereçada ao ministro das Belas Artes em Paris¹³, Courbet coloca-se contra a ordem monárquica e contra o Estado a oferecer condecorações, ordens e prêmios aos artistas, pois julga-os incompetentes em matéria de arte, defendendo por isso que mantivessem-se distantes. Desta vez o artista termina dizendo-se desejoso de ser livre da Igreja, do Estado, das academias e de qualquer regime que não fosse a liberdade. Suas idéias dão o tom de uma época - uma era de revoluções, parafraseando Eric Hobsbaum - em que os artistas recusavam-se às restrições institucionais e buscavam descobrir leis mais pessoais no contato direto com a natureza, e em que a introspecção individual, tão ao gosto dos românticos, ia sendo substituída por um desejo mais agressivo de reformas das instituições onde a arte deveria cumprir a função de servir ao propósito do progresso da sociedade. O gosto romântico pela exaltação sentimental e pela introspecção ia sendo também deslocado por um gosto por coisas mais banais, mais diretamente próximas das pessoas em geral, e por suas qualidades materiais. Amplas paisagens, vistas panorâmicas cujo principal protagonista é a linha do horizonte e a distância infinita, ainda eram objeto válido para os artistas. Mas o foco em recortes limitados da paisagem, que permitissem uma experiência de contato e visualização mais profunda e apurada do objeto, ia assumindo mais e mais a preferência dos paisagistas de vanguarda, como trechos do interior de florestas, fechados e sem evidenciar a recessão do espaço e do

11 *Impressionists and Post-Impressionists*, The Book of Art 7, Milão: Grolier, 1969, p. 6-7.

12 Cf. Nelson Cayres Britto, *Perfis do Mundo Plástico*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1972, p. 236.

13 "Letter to Maurice Richard, Minister of Fine Arts" (Paris, 23 de junho de 1870), reproduzida em Taylor, op. cit., pp. 349-350.

horizonte, concentrando-se a atenção em formas e cores, e como se apresentavam à vista sob certa luz.

A abordagem da natureza pelos paisagistas de Barbizon e o realismo de Courbet marcam assim um novo caminho da paisagem moderna em meados do século 19, deslocando para o passado as paisagens abrangentes tão ao gosto dos viajantes de tempos anteriores, cheios de otimismo, paisagens panorâmicas com seus planos, distâncias, luzes douradas italianizantes e elementos pitorescos de primeiro plano, inclusive *staffage* de figuras humanas, potenciadoras de significado da paisagem, especialmente do sentido bucólico que buscavam dar à paisagem pintada. A figura humana na paisagem da segunda metade do século 19 praticamente desaparece ou torna-se às vezes indistinguível em relação a outros elementos da composição, preconizando aquilo que Ortega y Gasset denominou como a desumanização da arte.¹⁴

O papel revolucionário dos artistas paisagistas europeus no século 19 revela-se também em seu papel na desconstrução de mitos no mundo artístico, retirando da cena o herói "oficial", colocando em seu lugar o ser humano comum, sem linhagem, sem origem nobre, e sem envolvimento individualizado com grandes fatos da história autorizada mas sim engajado em cenas do cotidiano, como trabalhando ou comendo. Courbet, por exemplo, retratou um assunto doméstico - uma cena de refeição familiar - em dimensões destinadas até então apenas a abordagens heróicas, próprias a essas composições, em seu "Após o Jantar em Ornans" (*Salon* de 1849). Nessa obra as figuras humanas preenchem todo o espaço do recorte feito pelo artista da realidade, ocupando assim toda a área do suporte da pintura. Millet, por sua vez, introduziu o tema do trabalho diretamente em sua pintura, abordando camponeses trabalhando também em grande dimensões em suas telas que visivelmente se propunham a valorizar a dignidade do trabalho, isso justamente quando o mundo do trabalho sofria duros golpes de novas formas de organização da produção, reduzindo o homem cada vez mais à condição de mão-de-obra.

Dentro dessa abordagem da arte realista a paisagem associa-se às vezes a cenas de gênero e torna-se uma composição mista. E o gênero artístico da paisagem enquanto tal, ou associado a cenas de gênero, não preenche mais, ou não pretende mais preencher, nenhuma exigência oficial de ensinamento moral ou cívico, nenhuma ação civilizadora. Outro aspecto a considerar é que, com a disseminação da idéia de que o paisagista não poderia retirar mai-

14 José Ortega y Gasset. *A Desumanização da Paisagem*. São Paulo: Cortez, 1991.

or ensinamento do que da própria experiência do contato e da comunhão com a natureza, foi o campo para onde dirigiu-se o artista que não apresentava qualquer formação humanista requerida pela Academia, com sua preferência para a pintura de história¹⁵. A paisagem foi, assim, dentre os gêneros da arte até então praticados, o mais democrático, no sentido de poder ser praticado pelos grupos médios da sociedade, ao prescindir da familiaridade com a literatura clássica, do conhecimento de línguas e, enfim, de uma cultura humanista, aquisições de grupos sociais privilegiados. Muitos paisagistas entraram para a arte como uma opção alternativa a uma profissão burguesa (não nobre) ou a um ofício técnico ao qual não desejavam se submeter. É o caso, por exemplo, do paisagista alemão Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863), especialista em encadernação de livros, que, deixando a profissão em 1825, tornou-se paisagista autodidata. O mesmo Schirmer veio a tornar-se depois, em 1839, professor de pintura de paisagem na Academia de Düsseldorf.

O Paisagismo no Brasil

Observando diferentes ângulos do paisagismo artístico europeu pontuados anteriormente logo nos questionamos até que ponto o surgimento do paisagismo no Brasil ao final do século 19 liga-se àquele movimento cultural originado na Europa, e mais especificamente aos seus principais pólos artístico-culturais, especialmente Paris, centro ao qual o poder imperial do Brasil esteve sempre muito ligado culturalmente. E, a partir dessa questão, consideramos, de imediato, dois fatores fundamentais na difusão do gosto pela paisagem da Europa para o Brasil.

Um deles é o de que o paisagismo na arte está intimamente ligado à postura romântica de desconstrução de mitos e dogmas e à superação do ideal clássico de consenso e de harmonia por uma sociedade que estava se reestruturando conforme se industrializava e se aprofundava o capitalismo, demandando uma nova imageria de suas paisagens geográfica e social. As novas demandas figurativas do mundo moderno, às quais os artistas europeus buscaram responder com sua pintura, haveriam de atingir, em algum momento, também a sensibilidade de nossa elite cultural e o mundo onde circulavam, ligado aos centros culturais europeus.

O outro fator a atuar na ligação entre o paisagismo europeu e

¹⁵ Barbara Eschenburg, *Landschaft in der deutschen Malerei*. München: Beck, 1987. pp. 148-9.

o brasileiro é mais direto, e refere-se à inevitável influência européia sobre os artistas brasileiros em viagens de aperfeiçoamento conquistadas com as premiações dos Salões (Exposições Gerais) da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, desde 1852.¹⁶ Permanências na Europa por longos períodos, que às vezes se repetiam, proporcionavam condições propícias às novas influências.

Apesar da presença de um grande número de artistas viajantes europeus no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, na primeira metade do século 19, artistas que executaram grande número de obras sobre nossas paisagens¹⁷, a pintura de paisagem moderna no sentido que já a obra dos viajantes trazia consigo - o do empirismo, de ser executada a partir da observação *in loco*, "on the spot" -, levou algum tempo para ser praticada por nossos artistas como uma postura estética e um princípio de trabalho. Uma vez que os viajantes europeus que por aqui passaram a partir dos anos de 1820 mantinham pouco contato com a sociedade local, em geral, e também mantinham-se ocupados em seus objetivos de desenhistas integrantes de missões científicas, comerciais ou militares, praticamente nada do que realizavam em sua produção artística era compartilhado com a cultura local. Suas pranchas de desenhos e aquarelas destinavam-se aos patrocinadores de suas viagens e ao público culto europeu que formava sua audiência, integrando-se sua obra a um circuito distinto daquele ao qual uma produção artística nacional, ainda acanhada, se destinava. Os artistas formados pelos primeiros anos da Academia criada no Império prioritariamente puseram-se a explorar o filão ainda intato¹⁸ dos "grandes" assuntos nacionais (a Independência, a Guerra do Paraguai), e o sentimento nacional na arte, sob o impulso do romantismo, começa a manifestar-se, quanto ao assunto, numa pintura consagrada à história oficial, com seus fatos e heróis. A paisagem, na primeira metade do século 19 ainda recusada como tema na arte seja pelo artista, seja pelo público, que ainda se negavam a olhar a natureza brasileira e a exaltá-la como, ao contrário, o faziam cheios de interesse os viajantes europeus que para aqui vinham, entrava apenas como "colaboração", nas palavras de Fernando de Azevedo, e não passava de um fundo de

16 Cf. Fernando de Azevedo, *A Cultura Brasileira*, São Paulo: Melhoramentos, 1964, p.456.

17 Em tese de Doutorado defendida junto à área de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (março/1995) desenvolvo estudo sobre essa produção artística européia em três cidades latinoamericanas. Título da tese: **Gosto, Sensibilidade e Objetividade na Representação da Paisagem Urbana nos Álbuns Ilustrados por Viajantes Europeus: Buenos Aires, Rio de Janeiro e Cidade do México (1820-1852)**, 2 vols.

18 A pequena prática artística brasileira ocupava-se de temas religiosos até então.

colinas, de um recanto de bosque ou de uma curva de rio, que serviam de acessórios a um trecho da história sagrada e antiga e da história nacional. Para o mesmo autor, o horror ao real, o gosto do grandioso e o amor aos temas acadêmicos constituíam um traço característico do idealismo em que se compraz a arte brasileira em quase todo o século 19, e que adquiriu, entre 1861 e 1886, sua maior força de expressão nos dois famosos pintores de quadros de história, Vítor Meireles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905).¹⁹

No sentido de buscar na natureza do país a mediação à construção de uma identidade nacional tivemos aqui no Brasil uma relação com a paisagem bem diferente da que ocorreu, por exemplo, em outra jovem nação americana, os Estados Unidos. Lá, a figuração da paisagem na arte teve um grande apelo no século 19, já na sua primeira metade, em torno da qual buscou-se edificar uma consciência nacional, um sentido de identificação com a terra, apesar de naquele país os paisagistas também haverem travado uma luta árdua contra preconceitos estéticos antigos e contra a antiga exaltação da pintura histórica.²⁰ A paisagem pintada do país, na arte de paisagistas como Thomas Cole e outros nomes integrantes da chamada Escola do Rio Hudson, respondia às demandas da sociedade norte-americana de figuração da fisionomia de seu país e de uma identidade artística, conforme observa Minks²¹, predominantemente segundo uma abordagem científico-naturalista, fortemente influenciada pelo pensamento de Humboldt²², que postulava uma reciprocidade entre arte de paisagem e ciência natural. Cole, como Bierstadt e outros paisagistas norte-americanos de sua época, na verdade respondiam com entusiasmo à demanda cultural da elite de seu país, sobretudo a novaiorquina, preocupada com a questão da paisagem nacional e da história.²³

19 Azevedo, *op. cit.*, pp.458-9.

20 Ver John K. Howat, *American Paradise - The World of the Hudson River School*. New York: The Metropolitan Museum, 1988.

21 Loise Minks, *The Hudson River School*. New York: Crescent, 1989, pp. 7-9. Os anos de definição da Escola do Rio Hudson são os cinquenta anos compreendidos entre 1825 e 1875. Seu ponto máximo foi em torno de 1850.

22 Alexander von Humboldt, *Cosmos. A Sketch of a Physical Description of the Universe*, vol. II. London: George Bell and Sons, 1886; ver (Também Albert Ten Eyck Gardner, "Scientific Sources of the Full-Length Landscape: 1850", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. IV, 1945, pp. 59-65.

23 Ver Stephen Daniels, *Fields of Vision - Landscape Imagery & National Identity in England and the United States*. Cambridge: Polity Press, 1993, cap. "Thomas Cole and the Course of Empire", p.149.

O Grupo Grimm

A Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, que havia sido frequentada pelos grandes nomes da pintura histórica como Vitor Meireles e Pedro Américo, ao final do século 19 continuava a enfatizar a superioridade deste gênero sobre os demais, ressoando ainda antigos discursos de academias na Europa. A primeira manifestação de um movimento, ainda que de pequenas proporções, na direção da pintura de paisagem naturalista²⁴, realizada direto do natural e como um gênero em si, desprovida de significação histórica e de propostas moralizantes, deu-se pioneiramente com o Grupo Grimm, grupo de pintores de paisagem que tinham como líder o pintor alemão Johann Georg Grimm (1846-1887).

Grimm era proveniente da região da Baviera, e recebeu formação artística na Academia de Belas Artes de Munique e no contato com diversos artistas nos anos da década de 1860.²⁵ O encantamento com a natureza manifestava-se no paisagismo romântico alemão (Phillip Otto Runge, Caspar David Friedrich) havia já algumas décadas nessa época de formação de Grimm, em que um naturalismo observante²⁶, tendendo à ciência, era já uma direção da arte de paisagem alemã, ao lado da direção místico-religiosa de Friedrich. A época de Grimm coincidia também com o sucesso do polêmico pintor Courbet em solo alemão, com exposições bem sucedidas de suas pinturas em Frankfurt desde 1852, onde permaneceu por meio ano pintando e sendo muito admirado por seus colegas germânicos.²⁷ Essas influências quanto a uma atitude de simpatia e, em se tratando da Alemanha, até mesmo de devoção religiosa, para com a natureza, fundamento de sua pintura ao ar livre, Grimm as trouxe consigo para o Brasil ao final da década de 1870. A cultura visual que se desenvolveu no romantismo alemão foi assim, sem dúvida, uma influência formativa importante para Grimm e, depois, para o grupo de seus discípulos brasileiros, e constituiu-se na sua mais original bagagem cultural frente o ambiente cultural brasileiro da época, e decisiva para os novos métodos de ensino que Grimm introduziu na cadeira de paisagem, flores e animais da Academia

24 O pintor paulista Almeida Júnior (1850-1899) é considerado o precursor do naturalismo na pintura brasileira, com a pintura de costumes regionais, em cenas que enfocam o caipira, o violeiro, a roça.

25 Para informações biográficas ver Maria Elisabete S. Peixoto, **Pintores Alemães no Brasil durante o Século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1989, pp. 169-186.

26 Expressão utilizada por Eitner, op. cit., p. 119.

27 Segundo Eitner, o realismo de Courbet foi mais rapidamente aceito na Alemanha do que na França. Eitner, op. cit., pp. 260-1.

Imperial de Belas Artes, que ocupou entre 1882 e 1884.

Fatores de diversas ordens, dentre eles disputas internas na Academia e hostilidades ainda hoje não satisfatoriamente esclarecidas a Grimm, cuja proposta ameaçava o estabelecimento da instituição, nem tão antiga assim mas edificada sobre velhos princípios, herdados do neoclassicismo francês trazido pela Missão Artística Francesa de 1816, levaram-no a afastar-se do ensino acadêmico e distanciar-se de seus métodos e valores, muito longe dos quais, aliás, já posicionava-se o artista alemão desde o início. Grimm adotou a atitude típica do artista europeu de vanguarda de meados do século, aos moldes dos paisagistas de Barbizon de cerca de quarenta décadas antes, retirando-se do meio de intrigas, disputas e tradição da Academia, e indo estabelecer residência em Niterói, no bairro da Boa Viagem, que em 1886 não passava de um lugarejo pacato e pouco habitado. O artista Thomas Georg Driendl (1849-1916), também alemão da Baviera, que já residia na Boa Viagem, e alguns de seus alunos da Academia²⁹, dentre os quais o mais jovem e inexperiente de todos, Antônio Parreiras, aglutinaram-se em torno de Grimm, formando-se assim um grupo de artistas paisagistas com uma perspectiva anti-acadêmica e defensora do princípio de que a natureza era a fonte maior de sabedoria para o artista - era o Grupo Grimm.

A existência do grupo após a saída de Grimm da Academia é bastante breve, e marcada por uma permanência do mestre com

28 Domingo Garcia y Vasquez (1859-1912), espanhol; Hipólito Boaventura Caron (1862- 1892), brasileiro de Resende; Gianbattista Castagneto (1874-1900), italiano de Gênova; Joaquim José da França Júnior (1838-1890), carioca; Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (ca.1855-ca.1900), português. Para dados biográficos do Grupo Grimm, ver Carlos R. M. Levy, **O Grupo Grimm**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.

29 Grimm só lecionava "d'après nature".

Mestre de competência rara, era justo e severo.

Sujeitava os seus discípulos ao regime de rude trabalho sem repouso.

Fazia-nos subir a mais escabrosa rocha, viver em plena floresta, contornar, mesmo com risco de vida, a mais íngreme montanha, atravessar brejais, trabalhar em pântanos onde a água negra e parada empestava o ambiente. E ele a esses perigos e trabalhos também se sujeitava por sua vez, pintando à sombra de seu chapéu de campo, que rutilava ao sol, a abrir no verde da folhagem uma nota branca e vibrante.

Outras vezes, nos píncaros dos rochedos, armava o seu cavalete e, horas e horas, lá se quedava sem sentir os raios causticantes do sol, sem ouvir o ruído do mar que, em baixo, na grande praia, batia compassadamente, nem o estridular constante das cigarras nas moitas abraçadas da restinga.

O trecho é uma transcrição dos comentários de Parreiras a Grimm em sua obra *História de um Pintor* contada por ele mesmo. Niterói: Imprensa Oficial do Governo do Estado do Rio de Janeiro, 1943, p. 19-20, uma espécie de livro de memórias que Parreiras publicou ainda em vida, em 1926, e que foi ampliado e reeditado em 1943. Para ilustrar esse seu comentário sobre

seus alunos por alguns meses nas florestas de Teresópolis, no Estado do Rio de Janeiro, e por uma intensa e árdua atividade de trabalho em contato íntimo com a natureza, longe de confortos da cidade, relatados por Parreiras como uma espécie de ritual de iniciação e teste de prova ao autêntico paisagista.²⁹

No ano de 1885 o grupo já havia se desagregado. Grimm partiu só para Minas para pintar, e cada um dos seus alunos tomou seu caminho. A precariedade da situação de todos os integrantes do grupo contribuía, certamente, para sua breve existência. Conforme observamos acima, a respeito dos pintores de Barbizon, o caminho alternativo dos paisagistas naturalistas que se retiravam do circuito oficial do ensino, dos salões, das premiações e da reduzida elite, mais reduzida ainda no caso brasileiro onde eram poucos os que admiravam pintura e se dispunham a comprar obras de arte, impunha um impasse dificilmente superável para os que não tinham outros meios de vida e dependiam da venda de suas pinturas para viver.

Além desse aspecto existiam outros constrangimentos de ordem cultural, como, por exemplo, a adoção da cultura francesa autorizada como modelo pelas elites brasileiras, lamentável legado do poder imperial que até os dias de hoje ainda impregna as manifestações culturais brasileiras. Estudar na Europa, na Itália ou em Paris, era, de acordo com os valores e preferências culturais dominantes ao final do século, uma etapa inevitável ao aperfeiçoamento de todo artista que desejasse respeito e projeção no país, e não foi exceção no caso de um membro do Grupo Grimm como o paisagista Antônio Parreiras, a quem críticos recomendavam uma temporada de estudos no exterior.³⁰ Ao final do Império e com a República a aula de paisagem é extinta em favor da de mitologia, o que evidencia um fortalecimento da tradição no ensino da Academia, coerente todavia com a frustração do sonho republicano de uma nova sociedade, edificada sobre outras premissas que as da sociedade imperial.

Grimm, Parreiras executou um desenho de um pintor trabalhando, trajando um chapéu de abas largas, com o cavalete montado sobre uma rocha que avança sobre o mar, presumidamente na área da Boa Viagem, onde costumavam pintar, pois ao fundo está representado o mar da Baía de Guanabara e o Pão de Açúcar. A dificuldade de acesso do local escolhido pelo pintor representado no desenho, de costas para o espectador e de frente para a paisagem, numa postura denotativa de profundo interesse e concentração, seguramente falam mais de Grimm do que linhas e linhas de palavras.

³⁰ Conforme críticas no jornal *O Fluminense*, de janeiro e de junho de 1885, por Genésdio (Alfredo Azamor), transcrita em Carlos R. M. Levy, *Antônio Parreiras - Pintor de Paisagem, Gênero e História*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981, p. 64 e p. 67.

Apesar das adversidades permanece intrigante que o Grupo Grimm tenha logo se desfeito e se desarticulado tanto, privando os paisagistas do grupo de uma base e um refúgio às adversidades de um ambiente artístico conservador. Grimm partiu para Minas Gerais e pouco tempo depois, doente, voltou para a Europa, onde morreu; Vasquez viajou para a Europa, e, ao voltar, foi perdendo o ânimo, caindo em depressão, até cometer o suicídio; França Júnior era o único do grupo que não possuía dificuldades financeiras sérias, mas dividia-se com a literatura; Caron morreu cedo, na flor da idade; Ribeiro desiludiu-se com a indiferença do público à sua primeira mostra, e desistiu de ser pintor; Estevão voltou-se para os gêneros do retrato e da natureza morta; Driendl possuía um temperamento eurocêntrico e de difícil relacionamento mesmo dentro do grupo.³¹ Tornava-se difícil, nessas condições, fazer frente à indiferença e a preconceitos estéticos antigos existentes no gosto do público para impor-lhe uma arte de paisagem. Objetivamente, o breve tempo de existência dos paisagistas do Grupo Grimm enquanto grupo agregado em torno de certos ideais inviabilizou uma expressiva arte de paisagem brasileira no século 19 e a formação de uma escola à semelhança da Escola do Rio Hudson, sendo que praticamente apenas as marinhas de Castagneto (que não era brasileiro, e sim italiano), e as paisagens de Parreiras (que se dividia com a pintura de outros gêneros, inclusive de história) se constituem em praticamente o que possui a arte brasileira do século 19 de pintura de paisagem no sentido mais naturalista assumido pela paisagem na arte na segunda metade do século 19.

Além dos aspectos acima, deveríamos levar em conta também o momento que vivia a sociedade brasileira do ponto de vista de sua economia e sociedade, bem como de sua relação com a natureza à época do Grupo Grimm e dos primeiros anos da pintura de Parreiras, momento bastante distinto do que viviam a França, a Inglaterra, a Bélgica e outros países europeus, já em franco processo de industrialização e de profundas transformações em suas pai-

³¹ As observações sobre o destino dos integrantes do grupo Grimm baseiam-se no relato do próprio Parreiras, em seu *História de um Pintor*. Curiosamente Parreiras não faz qualquer menção ao pintor Castagneto dedicando-lhe uma seção, como o fez para os demais pintores, justamente Castagneto que continuou sua carreira como paisagista em seguida ao breve tempo do Grupo Grimm, dedicando-se a marinhas. A menção que Parreiras faz a Castagneto em seu livro encontra-se na seção sobre Vasquez, quando critica o pequeno formato de suas paisagens, que considera acanhadas demais para se conseguir chegar a uma obra de valor. Diz Parreiras que ... *Com o produto dessas "taboasinhas" que já haviam estragado o infeliz Castagneto e que tantos outros artistas ainda estragam hoje, conseguiu Vasquez construir no meio da restinga a sua casinha*. Parreiras, op. cit., p. 25. O tom de desprezo no uso do termo "infeliz" para Castagneto traz um certo sabor indisfarçável de mágoa em Parreiras, de incômodo frente ao rival.

sagens reais. Trabalhando com a hipótese de uma fundamental relação entre o processo de ascensão do gênero artístico da paisagem e o do capitalismo industrial no século 19 europeu, temos de considerar o quanto o culto à paisagem na arte brasileira tornava-se problemático, já que não resultava propriamente de demandas figurativas diretas nossas, mas sim de demandas geradas de fora, às quais alguns artistas brasileiros sentiam-se sensíveis, mas inevitavelmente meio sem encontrar ressonância junto a seu público, meio solitariamente.

Algumas direções para a pesquisa da arte de paisagem: o público e a crítica

Conforme justamente apontado no último parágrafo acima, não podemos considerar a arte de paisagem unicamente do ponto de vista de seus criadores, dos artistas que realizavam essa arte, como se um público para sustentá-la não fosse uma premissa para sua existência; em especial em se tratando da arte de paisagem, uma arte não-cortesã, feita nem para divertir e nem para cumprir uma função oficial, moralizante e educativa, mas emergindo de uma atitude, de um posicionamento social frente ao mundo, frente à natureza e, afinal de contas, à própria vida; uma arte, por isso mesmo, dependente do mercado, de um público, de muitos patronos. Não é por acaso que a arte de paisagem européia mais floresceu onde, justamente, a sociedade de mercado mais desenvolvida, também, se encontrava, e onde mais se ampliava a classe média urbana e os novos padrões de gosto e de consumo a ela associados. Grande parte da produção artística de paisagem inglesa, alemã e francesa chegou ao público justamente na forma de obras de pequenas dimensões e, sobretudo, na forma de reproduções litografadas, que desde 1820 passaram a ser tecnicamente possíveis em grandes tiragens, e conseqüentemente viáveis economicamente a um público que não podia pagar altos preços pela arte, mas começava a se interessar por ela.³² Nos parece sensato afirmar que uma direção para pesquisas futuras sobre o paisagismo na arte brasileira seria, assim, a investigação do público do gênero paisagem, um aspecto cujo questionamento se fundamenta na premissa de que toda arte possui um público. Fizemos uma consideração no sentido acima anteriormente, quando nos referimos à precariedade da situação de

³² Sobre a situação de consumo pelo público europeu de paisagens em reproduções por aguafinta e litografadas na primeira metade do século 19, ver Salgueiro, *op. cit.*, cap. 3: "Meios Técnicos e processos de produção e reprodução artísticas da paisagem pelos viajantes", pp. 112-56.

isolamento dos pintores da Escola de Barbizon do ambiente parisiense - *Salons*, *marchands*, crítica -, do qual, em última instância, continuavam a depender, todavia. Por analogia, consideraremos aqui ser impossível que a arte de paisagem dos artistas do Grupo Grimm pudesse se desenvolver sem um público, sem compradores interessados em possuir paisagens penduradas em suas paredes e cultivar o deleite por elas proporcionado. Quem comprava obras de arte no Brasil à época do Grupo Grimm e, em particular, sobre a paisagem, e com que demandas estético-figurativas sua procura por paisagens se apresentava são questões ainda para serem respondidas e que, sem dúvida, poderão nos proporcionar esclarecimentos importantes sobre o paisagismo brasileiro, e sobre nossa própria sociedade.

Intimamente ligado ao aspecto acima há também a ser considerado o aspecto da crítica de arte. É necessário aprofundar a pesquisa nessa direção, investigando, inclusive, o grau de influência da crítica à época na formação de um gosto para a paisagem enquanto gênero artístico, a natureza de suas análises, suas associações e a compreensão da paisagem que suas idéias veiculavam.

Uma questão que permanece, e que somente mais pesquisa poderá esclarecer, é a de se de fato existiam condições à época para outros caminhos diferentes daqueles percorridos pelo Grupo Grimm e outros paisagistas no Brasil, e quais seriam esses caminhos, não explorados todavia por nossos artistas. Uma questão à qual apenas mais pesquisa sobre a arte brasileira poderá responder.