

Solange de Aragão

**A construção de um paradigma:
o nacional nas artes, na
literatura, na arquitetura e na
paisagem brasileira do século
XIX**

Resumo

Este texto trata da construção de um paradigma: o nacional nas artes, na literatura, na arquitetura e na paisagem brasileira do século XIX. Procura-se demonstrar que, embora mais evidente na literatura de princípios do oitocentos e nas artes de fins do XIX, a questão do nacional emergia também na arquitetura e na paisagem do período, como parte de um contexto simbólico de valorização da pátria, da terra, da natureza e da tropicalidade do país.

Palavras-chave: Século XIX, literatura, arte, arquitetura, paisagem, Brasil

Abstract

This text deals with the construction of a paradigm: the national element in Brazilian arts, literature, architecture and landscape in the 19th century. It aims to demonstrate that, although more evident in literature at the beginning of the 19th century, as well as in arts at the turn of the 20th century, the issue of the national element has emerged also in architecture and landscape by this time, as part of a symbolic context of valuing homeland, Brazilian lands, nature, and the tropicality of the country.

Keywords: 19th century, literature, art, architecture, landscape, Brazil

Introdução

O século XIX foi marcado no Brasil por uma série de acontecimentos políticos, históricos, sociais e culturais, deflagrados a partir da chegada da Família Real em 1808, que resultaram em transformações na arte, na literatura, na arquitetura e na paisagem brasileira.

A criação da Academia Imperial de Belas Artes na primeira metade do oitocentos e a abolição da escravidão em 1888 – do que dependeu a valorização dos trabalhos manuais, incluindo a produção artística nacional – corroboraram para um movimento a favor das Artes e, já perto da passagem do século, surgiu um questionamento sobre a produção de nossos artistas, particularmente no que se refere à quase ausência de uma temática nacional em suas telas.

A criação da Imprensa Nacional, com a implantação da primeira tipografia autorizada pela Coroa, possibilitou a publicação e difusão de obras de autores brasileiros. Por outro lado, a Abertura dos Portos às Nações Amigas amplificou o contato desses autores com textos de escritores estrangeiros, especialmente franceses e ingleses, que passaram a servir de inspiração e de modelo à produção escrita no Brasil, inclusive no que diz respeito à valorização de nossas paisagens imbuída de romantismos.

Essa influência estrangeira fez-se notar também em nossa arquitetura (principalmente com a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, que trouxe o arquiteto neoclássico Grand-Jean de Montigny ao Rio de Janeiro), caracterizada nesse momento pela passagem do tradicional para o neoclássico e, posteriormente, para o eclético dos palacetes e chalés que se difundiram pela paisagem de cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Recife. Dessa difusão surgiu, ainda em fins do século XIX, uma inquietação em relação à adoção de modelos estrangeiros em terras brasileiras, prenunciando a busca de uma arquitetura genuinamente brasileira que eclodiu apenas no século seguinte.

Ainda no século XIX, constatou-se uma valorização da paisagem brasileira num sentido puramente romântico, desvinculada, portanto, de ações e

* Solange de Aragão - Professora Doutora da Universidade Nove de Julho (UNINOVE)

intenções preservacionistas – com raríssimas exceções. Nas cidades, difundiu-se a palmeira em meio às construções neoclássicas e ecléticas como que a afirmar a particularidade de nossas paisagens tropicais em contraposição a essa importação de modelos estrangeiros.

Estava pronto o cenário para a construção de um novo paradigma: o nacional nas artes, na literatura, na arquitetura e na paisagem brasileira.

Literatura

No Brasil, foi na literatura que teve início a valorização do nacional – das paisagens brasileiras, do índio, das plantas tropicais – contraditória e curiosamente pela influência estrangeira de um Romantismo que apregoava essa ideia de valorização dos lugares e das paisagens locais de uma Europa historicamente caracterizada pela existência de ruínas e de campos idílicos.

Os escritores brasileiros aprenderam com os europeus, especialmente por meio da leitura de romances e poemas ingleses e franceses, a dar valor à própria paisagem, a ter saudades da sua terra, a construir uma história de glória por meio da valorização (no plano das ideias) do índio, como no poema *I Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, publicado nos *Últimos Cantos*, em 1851: “Meu canto de morte, / Guerreiros, ouvi: / Sou filho das selvas, / Nas selvas cresci; / Guerreiros, descendo / Da tribo tupi. / Da tribo pujante, / Que agora anda errante / Por fado inconstante, / Guerreiros, nasci; / Sou bravo, sou forte, / Sou filho do Norte; / Meu canto de morte, / Guerreiros, ouvi. ”. E nisso precederam os nossos pintores, os nossos arquitetos e os nossos paisagistas.

Foram três as fases do Romantismo brasileiro. A primeira, que teve início em 1836, com a publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães, caracterizou-se pela valorização do índio, pela saudade das terras brasileiras e pela referência a algumas espécies ou plantas comuns às nossas paisagens – notadamente palmeiras, bananeiras e laranjeiras. “O grande poeta dessa geração”, afirma Massaud Moisés (1989, p.27), “é Gonçalves Dias, secundado por Casimiro de Abreu”. A obra do primeiro revestiu-se inicialmente da “poesia da saudade”, particularmente da saudade da Pátria, à qual se articulou

o tema indianista – o índio aparece nos poemas de Gonçalves Dias em meio às selvas tropicais, em meio à selva amazônica (MOISÉS, 1989, p.35-6). Em Casimiro de Abreu, predominou também a temática da saudade, mas não apenas a saudade da terra natal, incluindo o autor em seus poemas a saudade do lar e da família (MOISÉS, 1989, p.35-6). Inserida nessa temática aparecia a paisagem brasileira, de um céu “tão lindo e tão azul”, paisagem de laranjeiras e de bananais, paisagem natural de florestas intocadas pelo homem.

Na prosa, a descrição de paisagens brasileiras e uma preocupação com o retrato de uma sociedade que mesclava padrões europeus a uma tradição já arraigada tornaram-se comuns na obra de escritores como José de Alencar – especialmente nessa linha de valorização do que pertencia ao povo e à cultura brasileira. Essa inserção da paisagem nos textos literários ainda na primeira metade do século XIX levou alguns críticos de arte como Gonzaga Duque a questionar por que essa mesma paisagem não se tornara tema das pinturas de nossos artistas. Com algumas exceções, como as imagens produzidas por Leandro Joaquim (1738-1798) na passagem do século XVIII para o século XIX, a paisagem brasileira foi de fato mais retratada pelos pintores viajantes e pelos fotógrafos estrangeiros do que por nossos artistas – situação que começou a se modificar no campo das artes apenas em fins do oitocentos, como veremos a seguir.

O Segundo Momento Romântico, que teve início à época da publicação de *Obras Poéticas* de Álvares de Azevedo, em 1853, e terminou quando Castro Alves trouxe a público *Espumas Flutuantes*, em 1870, caracterizou-se por uma poesia mais introspectiva, centrada no “eu” do poeta, que, no entanto, não se desvinculou totalmente da paisagem do entorno:

“Quando nas sestras do verão saudoso
A sombra cai nos laranjais do vale,
Onde o vento adormece e se perfuma...
E os raios d’oiro, cintilando vivos,
Como chuva encantada se gotejam
Nas folhas do arvoredor recendente,
Parece que de afã dorme a natura
E as aves silenciosas se mergulham
No grato asilo da cheirosa sombra.
[...]
Ó floresta! ó relva amolecida,

A cuja sombra, em cujo doce leito
É tão macio descansar nos sonhos!
Arvoredos do vale! derramai-me
Sobre o corpo estendido na indolência
o tépido frescor e o doce aroma! " (AZEVEDO, 1853)

A paisagem do poema era ainda a paisagem brasileira, das florestas e dos vales, dos arvoredos e da sombra, ou mesmo uma paisagem de flores tropicais, como no poema "A Flor do Maracujá", de Fagundes Varela:

"Pelo jasmim, pelo goivo,
Pelo agreste manacá,
Pelas gotas do sereno,
Nas folhas do gravatá,
Pela coroa de espinhos
Da flor do maracujá! " (VARELA, 1869)

Os expoentes da prosa nesse segundo momento romântico, especialmente Bernardo Guimarães e Manuel Antônio de Almeida, ora acrescentavam novo registro temático à ficção precedente, como o tema da escravidão ou o regionalismo centro-sul, ora extraíam do "filão popular e folclórico o motivo de sua novela" (MOISÉS, 1989, p.193). De um modo ou de outro, continuaram retratando a sociedade brasileira e sua problemática social. A paisagem descrita nesses textos era a mesma paisagem tropical, das florestas e dos campos, do sertão, da casa de engenho e da cidade sob a luz dos trópicos. O próprio escritor, Bernardo Guimarães, afirma na introdução de um de seus romances (*O Índio Afonso*, 1872a): "a pintura exata, viva e bem traçada dos lugares deve constituir um dos mais importantes empenhos do romancista brasileiro, que assim prestará um importante serviço tornando mais conhecida a tão ignorada topografia deste vasto e belo país". Ou seja, de uma forma consciente objetivava-se registrar e divulgar as paisagens brasileiras na literatura, numa forma de valorização do território, da pátria, da terra natal.

"[...] ouvia-se o débil marulho das águas do ribeiro escorregando sob a úmida e sombria abóbada do vergel; um sabiá, pousado na mais alta grimpa da paineira, mandava ao longe os ecos do seu hino preguiçosamente cadenciado, com que parece estar acalentando a natureza [...]." (GUIMARÃES, 1872, p.3)

A poesia do Terceiro Momento Romântico (1870-1881) foi "uma poesia exaltada, patriótica, não raro retórica, em que o 'eu' individual transborda[va] em emoção coletiva"

(MOISÉS, 1989, p.223); poesia social, voltada para os problemas sociais do Brasil nesse período, em especial a escravidão. Na prosa, ascendeu a linha sertanista ou regionalista, com o nordeste retratado na obra de Franklin Távora, o centro-oeste na obra de Taunay, e o sul na ficção de Apolinário Porto Alegre (MOISÉS, 1989, p.277).

Ou seja, pode-se dizer que a temática brasileira, o elemento nacional, a descrição e caracterização de nossa sociedade e de nossas paisagens (naturais, culturais ou urbanas) estiveram presentes de uma forma ou de outra nos três momentos do nosso Romantismo e permaneceram no Movimento seguinte, denominado Realismo (incluindo a corrente Naturalista) – em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e em tantas outras obras que retrataram a realidade e a paisagem brasileira do período.

Foi de fato na literatura que os olhares do artista/escritor brasileiro primeiro se voltaram para o que era nosso, para o território, para a paisagem, para a problemática social do país, nisto precedendo as outras artes e a arquitetura.

Artes

Diferentemente do que aconteceu na literatura, em que um sentimento nacionalista (com a valorização do nacional) apareceu não muito tempo depois de proclamada a Independência, nas artes, a valorização das paisagens brasileiras e a adoção de temáticas nacionais em quadros produzidos por artistas brasileiros consolidou-se apenas em fins do século XIX.

De fato, os primeiros a registrar em suas pinturas, desenhos e gravuras as paisagens do Brasil, a cultura brasileira e os costumes do nosso povo foram os artistas estrangeiros, contratados em suas nações para documentar as riquezas da flora e da fauna brasileiras, os aspectos urbanos (as características de nossas vilas, povoados e cidades) e econômicos (os engenhos, as minas, as plantações) dessas terras d'além-mar, bem como o cotidiano de nossa gente. Havia, evidentemente, um interesse político e econômico por trás da solicitação desse registro, mas de qualquer modo este acabou se tornando um importante legado histórico que em muito contribuiu e contribui para o conhecimento do país.

Assim, enquanto os artistas estrangeiros representavam nossas paisagens em suas telas, os artistas brasileiros, influenciados pelas lições da Academia Imperial de Belas Artes, elaboravam quadros inspirados na mitologia greco-romana ou em temas bíblicos. É preciso ressaltar ainda que durante os três primeiros séculos de colonização a pintura

no Brasil permaneceu muitas vezes restrita ao interior das igrejas, com a cópia, releitura ou interpretação de gravuras de textos bíblicos advindos da Europa, e ao retrato de personalidades importantes da sociedade – afora uma ou outra exceção, como a obra do já mencionado Leandro Joaquim. A presença da Missão Artística Francesa, sob influência do neoclássico em voga na Europa de então, assim como da Academia Imperial de Belas Artes, primeira instituição importante a formar artistas brasileiros, direcionaram essa pintura, nas primeiras décadas do século XIX, para a elaboração de temas mitológicos – os temas bíblicos permaneceram, mas deixaram de ser releituras ou interpretações de gravuras europeias e não se restringiram mais ao interior das igrejas.

Somente nas últimas décadas do século XIX começaram a despontar pintores brasileiros interessados na representação de nossas paisagens, de nossa cultura, de nossa gente, alguns deles influenciados pelas aulas de Georg Grimm¹.

Houve também nesse período todo um questionamento por parte de renomados críticos de arte, como Gonzaga-Duque, nesse sentido da ausência de representações do elemento nacional nas obras de artistas brasileiros, como fica evidente neste trecho de *A Arte Brasileira*:

“(…) O romance, a poesia e a história do país nenhuma influência tiveram nessas obras que permaneceram invioláveis ao pálido alvorecer do pensamento nacional. Onde o Y-Juca-Pirama, os Timbiras, a Marabá, o Guarani, Mimosa e Mauro? Onde as cenas tão comoventes da Cachoeira de Paulo Afonso e do Guarani (…)? Onde a vida dos nossos tropeiros, a representação das cenas da roça, da existência das fazendas, dos costumes dos escravos? Onde os assuntos da nossa história, aqueles assuntos que mais intimamente falam da formação da nossa pátria, os episódios da independência, a revolução de Tiradentes? ” (GONZAGA-DUQUE, 1995/1888, p.258)

É uma hipótese plausível a de que a Missão Artística Francesa tenha, de certa forma, contribuído para um redirecionamento temático nas artes, o que acabou resultando nesse descompasso em relação à literatura no que diz respeito à valorização do elemento nacional:

“(…) o Brasil, na formação de sua arte, dependeu das importações; mesmo quando, na passagem para o século XIX, parecia que a genialidade do Aleijadinho abriria um caminho mais ligado à nossa realidade, a vinda da Missão Artística Francesa mergulhou a arte no impasse acadêmico que desvirtuou, a meu ver, as

¹ Pintor paisagista e professor alemão que veio para o Brasil em fins da década de 1870.

possibilidades de acertar uma estética mais correspondente à vida nacional. " (BARDI, 1975, p.215)

Nossos artistas aprendiam na Academia como imaginar, elaborar e representar cenas mitológicas da cultura europeia, enquanto nossos literatos já estavam atentos ao cotidiano de nossas cidades e às contingências de nossa sociedade.

Arquitetura

Durante os três primeiros séculos de colonização, consolidou-se no Brasil uma arquitetura que, se por um lado resultava das influências culturais do índio, do português e do africano, por outro lado dependia e se fazia de acordo com as interferências e características do meio. Era erguida pelas mãos do índio e do africano sob o domínio do português, na maioria das vezes com os materiais disponíveis no entorno – exceção feita às pedras de cantaria vastamente empregadas em algumas cidades litorâneas, que vinham para o Brasil de Portugal como lastro de navio. Essa formação ou conformação de uma arquitetura tradicional brasileira, híbrida da cultura indígena, africana e portuguesa, é destacada por Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala* (1933), *Sobrados e mucambos* (1936) e em *Mucambos do Nordeste* (1937), assim como por outros estudiosos e historiadores da casa brasileira da categoria de Nestor Goulart Reis Filho e Carlos Lemos.

O fato é que a chegada da Família Real Portuguesa, em 1808, e da Missão Artística Francesa, em 1816, além da Abertura dos Portos às Nações Amigas, causaram uma ruptura também nesse processo de consolidação de uma arquitetura tradicionalmente brasileira, por meio da importação de modelos e padrões europeus, principalmente da França e da Inglaterra, reforçada pela vinda de um número bastante expressivo de imigrantes nas últimas décadas do século XIX. As casas e os edifícios mais importantes passaram a apresentar então, em sua arquitetura, detalhes e ornamentos neoclássicos e ecléticos desvinculados da paisagem do entorno, tropical, e da cultura do povo brasileiro, o qual passou a viver com os olhos voltados para a Europa, como tão bem assinala Gilberto Freyre (1936).

Entraram em voga as construções com colunas greco-romanas e frontões triangulares, em um país cujo passado era de florestas e de uma cultura indígena; entraram em voga os palacetes erguidos segundo os mais diversos estilos, que não eram palácios como na Europa, pois a fortuna de seus proprietários possibilitava apenas sua réplica em miniatura – um dos motivos pelos quais foram duramente criticados

pelos próprios europeus em visitas ao país: almejava-se viver como na Europa, mas o que se produzia aqui não agradava o olhar europeu, acostumado a outros requintes e a outras dimensões arquitetônicas da nobreza; entrou em voga o chalé, com a empena voltada para a rua em franca oposição às construções tradicionais brasileiras, e com telhados excessivamente inclinados para facilitar o escoamento de uma neve que não existia em um país tropical (v. REIS FILHO, 1970) – equívocos resultantes dessa importação de padrões totalmente desvinculada de uma crítica sobre seu significado e seu contexto histórico e social.

Todavia se engana quem acredita que a crítica a essa arquitetura surgiu apenas no século seguinte, particularmente com o modernismo ou mesmo com o neocolonial propagado por Ricardo Severo² a partir de 1914.

Com efeito, essa difusão de construções à francesa, à inglesa, ou de um modo mais amplo à europeia, causou incômodo e inconformismo no próprio século XIX. Ou seja, no meio dessa difusão disparatada estava a origem de uma inquietação que levaria à busca de uma arquitetura genuinamente brasileira. Mais uma vez, foi Gilberto Freyre quem identificou a origem desse processo na voz de um engenheiro atuante em fins do oitocentos – um brado ainda sem maiores repercussões arquitetônicas, mas que demonstra e comprova essa tendência de valorização do nacional mesmo em relação à arquitetura ainda em pleno século XIX:

[...] “para progressistas moderados como Vieira Souto, já em **1876** era tempo de ‘extinguir a perniciosa prática de moldar as nossas construções pelas estrangeiras, sem a mínima atenção às condições de clima, riqueza e costumes do país’. [...] Vieira Souto acusava naquele ano os arquitetos como que oficiais da corte de virem empregando nas fachadas dos prédios a ‘pedra artificial’ e a ‘pedra francesa’, apesar de possuímos ‘os mais finos granitos’. Não era só: vinham-se levantando no Rio de Janeiro edifícios servilmente copiados de modelos fornecidos pelos monitores e revistas de arquitetura. Pelo que ele fazia votos pela **‘adoção de uma arquitetura mais brasileira, mais racional**, e pela abolição do sistema seguido por alguns construtores improvisados, que levam o seu escrúpulo ao ponto de ornar os edifícios com fingidas chaminés de lareira, o que é o maior dos disparates em uma cidade tão quente como a nossa’.”

‘E que diremos’ – perguntava o engenheiro e crítico social: crítico de um progresso urbano desorientado – ‘dessa conhecida forma de chalé, tão própria para os arrabaldes, quanto absurda para ser adotada nas ruas do comércio, como já se vai fazendo entre nós?’. A voga desse tipo de construção rural, importado da Suíça, e

² Arquiteto português que veio para o Brasil em fins do século XIX.

indevidamente situado no Brasil em ruas até de comércio, não foi somente no Rio de Janeiro que alcançou extremos ridículos: também no Recife que [...] foi cidade mais beneficiada pelo auxílio técnico europeu que a capital da Bahia e a própria capital do Império.” (FREYRE, 2004/1959, p.432-3)

Como afirma ainda Gilberto Freyre (2004/1959, p.736), “nada parece se ter construído no Brasil da época aqui considerada, que revelasse o empenho da parte dos engenheiros e arquitetos de realmente se elevarem à altura de um José de Alencar ou de um Gonçalves Dias, de um Machado de Assis ou de um Euclides da Cunha, de um Carlos Gomes ou de um Nepomuceno”. Na arquitetura, a expressão de uma brasilidade, a produção genuinamente brasileira teria de esperar algumas décadas para finalmente despontar com o modernismo do século XX. Mas a crítica à europeização de nossas construções e o ideal de uma “arquitetura mais brasileira” já estavam instaurados no Brasil do século XIX.

Paisagem

Nos primeiros séculos de colonização e ao longo do século XIX, como demonstra Warren Dean em sua obra *A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica Brasileira*, a paisagem brasileira passou por uma série de transformações em decorrência da exploração de pau-brasil, do plantio da cana-de-açúcar, do plantio do café, da extração de minérios, da criação de gado, da constituição de vilas, cidades e povoados, da abertura de vias e de caminhos, entre tantos outros fatores que levaram à substituição de uma paisagem de florestas e campos por uma paisagem de construções (do engenho, da casa-grande, da casa de fazenda, da casa de chácara, dos sobrados e casas térreas da área urbana, das igrejas, fortes e edifícios públicos, das pontes e outras obras de engenharia). Essas transformações denotavam o domínio do homem sobre a natureza e intenção de lucro e de exploração suplantando qualquer ideal de valorização de nossas paisagens.

Talvez os primeiros a perceber e a reconhecer a beleza da paisagem brasileira e a riqueza simbólica de nossa fauna e de nossa flora tenham sido mesmo os viajantes, especialmente aqueles que estiveram no Brasil ao longo do século XIX, após a abertura dos portos, e em particular aqueles ligados ao fazer artístico (pintores e desenhistas) e aos estudos de botânica – viajantes estes com um olhar diferenciado, suficientemente

sensível para reconhecer o belo ou cientificamente educado para reconhecer a beleza da flora.

Daí o entusiasmo e o espanto diante das florestas tropicais, densas e impenetráveis, difícilimas de se representar, mesmo para o pintor mais hábil, como afirma Rugendas (1972, p.9), ou mesmo diante dos campos floridos, cujas flores incompreensivelmente não eram empregadas nos jardins, onde eram comuns as espécies europeias.

Foi necessário o aval do olhar estrangeiro para que só então passássemos a valorizar a beleza de nossas paisagens. E num primeiro momento isto se deu no plano das ideias, ao sabor dos ideais românticos, em contraste com as contínuas ações devastadoras do homem em território nacional, na voz de alguns escritores do Romantismo, seja na poesia de um Gonçalves Dias (“Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá”) ou na prosa de um José de Alencar (1864, p.7): “Gozava-se aí de uma vista magnífica, de bons ares e sombras deliciosas. O arrabalde era naquele tempo mais campo do que é hoje. Ainda a foice exterminadora da civilização não esmoutara os bosques que revestiam os flancos da montanha. A rua, esse braço mil do centauro cidade, só anos depois espreguiçando pelas encostas físgou as garras nos cimos frondosos das colinas. Elas foram outrora, essas lindas colinas, a verde coroa da jovem Guanabara, hoje velha regateira, calva de suas matas, nua de seus prados”.

A primeira tentativa de reflorestamento ocorreu no Brasil em meados do século XIX, mais precisamente em 1862, no Rio de Janeiro (Floresta da Tijuca), com o plantio de espécies nativas (DEAN, 1996, p.238-9). Uma ação pontual, mas que certamente estava de acordo com o pensamento da época, com esse desejo ainda muito incipiente de valorizar as nossas paisagens, de preservar as nossas florestas.

No que diz respeito às áreas ajardinadas, foram também os estrangeiros, como Glaziou, que inseriram espécies nativas ou tropicais por seu valor ornamental nos espaços livres da cidade brasileira – no período colonial, estas, quando apareciam no jardim, era por seu sentido útil, e mesmo no século XIX, as plantas ornamentais correspondiam em sua maioria às empregadas na Europa. Muitas vezes, foram os próprios europeus, moradores de chácaras, palacetes, chalés e casas mais requintadas, que empregaram cactos e palmeiras com um sentido ornamental no jardim de suas residências ainda em pleno século XIX. A valorização estética das espécies nativas e tropicais pelos próprios brasileiros teve de aguardar o despertar do século XX e a modernidade paisagística difundida por Burle Marx para entrar em voga.

Não obstante, nas paisagens urbanas retratadas pelos pintores viajantes e mais tarde pelos fotógrafos estrangeiros, tornou-se muito comum a imagem da palmeira como elemento característico de uma tropicalidade renegada nas construções de estilo europeu ou europeizante, com traços neoclássicos e ecléticos. Mais aceita no espaço público e comum nos jardins brasileiros, apesar dos sonhos de europeização, a palmeira se destacava na paisagem dos sobrados, de dois, três, quatro ou cinco pavimentos das cidades litorâneas. Meio a contra gosto e se difundindo não tanto pelo desejo do homem, mas pelas características de solo e de clima, espalhava-se também a bananeira, aqui e ali, nos terrenos mais inclinados, subindo os morros, atrás dos muros e nos terrenos baldios, constituindo e caracterizando essa paisagem mais tropical – elemento constituinte da paisagem brasileira que seria amplamente difundido nas obras de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Lasar Segall no Modernismo do século seguinte.

Ainda que nem todas as palmeiras e nem todas as bananeiras correspondessem a espécies nativas, disseminaram-se pela paisagem e acabaram por se tornar emblemas da tropicalidade em consonância com os ideais apregoados pelo Romantismo – de uma terra de palmeiras e de sombras de bananeiras.

Essa valorização do nacional na paisagem – das palmeiras e bananeiras, das espécies nativas e da floresta tropical – teve início, portanto, no século XIX, primeiro sob o olhar estrangeiro e, em seguida, sob influência do Romantismo, mas de fato com raras ações no sentido de se preservar essa beleza natural.

Considerações Finais

Embora tenha sido na literatura que o tema do nacional primeiramente apareceu – ainda nas primeiras décadas do século XIX, o questionamento sobre sua ausência nas artes e na arquitetura e o seu desenvolvimento na pintura das últimas décadas do oitocentos evidenciam a construção do paradigma do nacional no campo artístico em pleno século XIX. Nesse sentido, o Modernismo pode ser considerado uma consolidação desse processo ou desse percurso de valorização de nossas paisagens, do cotidiano do nosso povo, da arquitetura vinculada ao entorno e à cultura local.

O século XIX foi de fato um período extremamente importante para o Brasil, seja do ponto de vista político (foi o século da Independência, do Império e da proclamação da República), seja do ponto de vista econômico (foi o século do café, da borracha e ainda da cana-de-açúcar; o século da abertura dos portos, que trouxe novas possibilidades de negociação com o exterior), seja do ponto de vista social (foi o século

da abolição da escravidão, da chegada dos imigrantes, e de uma reeuropeização calcada em influências francesas, inglesas e de outras culturas da Europa).

A valorização do artista brasileiro dependeu sob certos aspectos da abolição, dissipando-se a partir desse momento a ideia de que os trabalhos manuais eram atributos do escravo. A possibilidade de impressão de livros e jornais em terras brasileiras, que propagavam ideais nacionalistas ou em prol da nação, efetivou-se nessa centúria. A adoção de temáticas nacionais e o retrato de nossa sociedade afloraram nesse período – inicialmente na literatura e em seguida nas artes, em particular na pintura de paisagens e costumes. As espécies nativas e tropicais se espalharam pela paisagem de nossas cidades no oitocentos – ora nos terrenos baldios, como as bananeiras, ora em ruas importantes, como as palmeiras, ainda que não fossem valorizadas pelos brasileiros e sim pelos estrangeiros em seus aspectos ornamentais. Na arquitetura, ainda que prevalecesse a difusão do neoclássico e do eclético nos palacetes e chalés produzidos à europeia, surgiu nesse século (já em fins do XIX) a crítica na voz de um engenheiro que bradava por uma arquitetura genuinamente brasileira. Ou seja, mesmo no que concerne à arquitetura, o paradigma estava em construção – fazia parte desse contexto de mudanças político-sociais e econômicas que caracterizaram o século XIX.



REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. **Diva** [1864]. Texto proveniente da Fundação Biblioteca Nacional (<http://www.bn.br>). Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 2013.
- ALVES, C. **Espumas flutuantes**. Texto proveniente da Fundação Biblioteca Nacional (<http://www.bn.br>). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em 2013.
- ASSIS, M. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- AZEVEDO, A. Anima Mea. **Lira dos vinte anos** [1853]. Texto proveniente da Fundação Biblioteca Nacional (<http://www.bn.br>). Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 2013.
- BARDI, P. M. **História da arte brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- DEAN, W. **A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DIAS, G. Canção do Exílio. **Primeiros cantos** [1846]. Texto proveniente da Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em 2013.
- DIAS, G. I Juca Pirama. **Últimos cantos** [1851]. Texto proveniente da Fundação Biblioteca Nacional (<http://www.bn.br>). Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 2013.
- FREYRE, G. **Casa grande & senzala**. 51.ed. São Paulo: Global, 2006. [1933]
- FREYRE, G. **Mucambos do Nordeste**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, s.d. [1937]
- FREYRE, G. **Sobrados e mucambos**. 16.ed. São Paulo: Global, 2006. [1936]
- FREYRE, G. **Ordem e Progresso**. 6.ed. São Paulo: Global, 2004. [1959]
- GONZAGA-DUQUE, L. **A arte brasileira**. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995. [1888]
- GUIMARÃES, B. **O índio Afonso** [1872a]. Rio de Janeiro: Aurora, s.d.
- GUIMARÃES, B. **O seminarista** [1872b]. Texto proveniente da Biblioteca Virtual de Literatura. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em 2013.
- MOISÉS, M. **História da Literatura Brasileira**. vol. 2. Romantismo. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1989. [1985]
- REIS FILHO, N. G. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- RUGENDAS, J. M. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Martins: Edusp, 1972.