RESENHA: Exposição *A Paisagem na Arte Britânica: novos romantismos, velhos romantismos*

DANIEL LAGO MONTEIRO

Do dia 18 de julho a 18 de outubro de 2015, a Pinacoteca do Estado de São Paulo abriu suas portas para uma exposição rara e oportuna: *A paisagem na arte: 1690-1998 – Artistas britânicos na coleção da Tate*. A partir de um convênio firmado entre estas duas instituições museológicas, a Pinacoteca do Estado e a Tate Britain, a mostra, gratuita, reuniu mais de 100 obras entre pinturas, gravuras, fotografias e outras. Richard Humphreys, curador da mostra, organizou esse riquíssimo material – trezentos anos de história – em ordem cronológica, mas sem, com isso, incutir no visitante ideias fixas de ruptura com o passado ou de grandes viradas históricas.

Small White Pebble Circle (1987), de Richard Long (1945), é emblemática dessa atitude.

Pequenos pedregulhos de mármore, colhidos e dispostos à mão, formam “cinco círculos concêntricos”¹. Se o material é um dos mais comuns na história da escultura, a forma final não foi, como vemos, resultado de um trabalho que se impôs a golpes bruscos do buril. A beleza transitória e simétrica do movimento alternado com que o olho percorre cada um de seus anéis, de cerca de dez centímetros de largura, do centro à margem, e da margem ao centro, bem como o lugar que a obra ocupa na mostra (a última sala), parecem nos sugerir que na história da arte inglesa, como nas paisagens capturadas em suas obras, o centro é um ponto de vista que pode ser mais ou menos largo. É como se a peça escultórica nos convidasse, a nós, visitantes, a semelhante movimento de alternância entre uma sala e outra, de modo a nos permitir recolher os fragmentos da história que pretendemos contar.

Talvez a recusa pela trajetória única, contínua e triunfante, comum a muitas escolas se deva a um traço característico próprio das artes plásticas inglesas: a primazia com que a paisagem adquiriu na arte e cultura daquele país. Onde quer que busquemos as razões disso, o chamado período romântico nos oferece

¹ Humphreys, Richard, *A Paisagem na Arte: 1690-1998. Artistas Britânicos na Coleção da Tate*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2015, p. 256.

decerto uma visão *panorâmica* da paisagem na arte, para fazer valer um termo caro à época. É o que podemos observar, por exemplo, na organização mesma da mostra. Das nove seções que a compõe, as últimas três, sobre o século XX, retomam, ora no título, ora na escolha das obras, o vínculo estreito entre aquele período, o romântico, e o mundo atual². Joseph Mallord William Turner (1775-1851), de longe o mais popular (e com razão) entre os artistas da mostra, é o único cujos quadros (três ao todo) estão distribuídos por diferentes seções ou períodos históricos: classicismo, romantismo e impressionismo. As paisagens pastorais de John Constable (1776-1837), com ênfase não no mundo clássico, mas no *genius loci*, vieram a fazer escola ainda um século e meio depois: a “Irmandade de Ruralistas”, com a participação de artistas seminais como David Inshaw (1943) e Stephen McKenna (1939). Durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais, Paul Nash (1889-1946), John Piper (1903-1992), entre outros, criaram imagens de destruição com teatralidade e monumentalidade semelhantes às paisagens proféticas de John Martin (1789-1854). Nas páginas seguintes, falaremos mais detidamente sobre esses três pintores prototípicos do período romântico – Turner, Constable e Martin –, e sobre suas heranças e reverberações no futuro³.

² Em ordem, seguem os nomes das seções da mostra: 1. Descobrindo a Grã-Bretanha; 2. Sonhos pastorais; 3. A visão clássica; 4. Romantismo; 5. “Fidelidade à natureza”; 6. “Impressionismo”; 7. Redescobrindo a Grã-Bretanha; 8. Um novo romantismo; 9. Novas paisagens, velhas paisagens.

³ Gostaria de expressar meus agradecimentos à Amanda Midori, da área de ação educativa exposição, pelas valiosas informações.

I. William Turner: a Revolução do Olhar

A vida e a obra de William Turner formam uma espécie de sinédoque da história da paisagem na arte britânica. Durante mais de sessenta anos em plena atividade, Turner incorporou à sua arte além da herança do passado, as principais tendências da época, novas técnicas e estilos cujos contornos conceituais só se cristalizariam plenamente no século XX. Foi aprendiz na Escola de Belas-Artes da *Royal Academy*; realizou o *Grand Tour* à Itália, à qual retornaria inúmeras vezes; estudou topografia e os fenômenos da natureza; militou contra a escravidão e a intervenção inglesa nas guerras napoleônicas; inaugurou galerias de arte; erigiu um ateliê todo seu, onde pudesse dar livre curso à sua imaginação efervescente; ao fim da vida, levou à potencialidade máxima os experimentos de luz e cor que lhe garantiriam grande notoriedade artística⁴.

Começemos, pois, com a temática mais acadêmica do primeiro de seus quadros com o qual nos deparamos na exposição: *Dido and Aenas* (1814).

Como o próprio título anuncia, trata-se de uma cena histórica

⁴ Boa parte das informações biográficas desse parágrafo foram extraídas do livro de Michael Bockemuhl, *J. M. W. Turner 1775-1851: O Mundo da Luz e da Cor*, Taschen, Lisboa, 2007.

extraída da *Enéida*, Canto IV, de Virgílio. No momento escolhido pelo artista, Eneias, Dido (sua amante, rainha de Cartago) e seus companheiros troianos, reunidos na floresta, preparam-se para a caça. As figuras humanas, dispostas no primeiro plano, são apequenadas e ensombrecidas pelo tom verde escuro da mata fechada, que faz as vezes do enquadramento da cena. Ao fundo, avistamos a cidade de Cartago em todo seu esplendor, margeada pela pequena angra que desemboca no mar. Dali (do mar) vemos erguer-se um imenso clarão, reflexo do sol poente do canto esquerdo do quadro, cuja vista, esfumada, pela mata exuberante, emite uma luz prateada que se harmoniza com os edifícios públicos da cidade. Esses tão apequenados quanto aquelas figuras humanas que avistamos antes.

O modelo pictórico aqui é o de Claude Lorrain (1600-1682), artista francês de influência decisiva na pintura de paisagem inglesa. O historiador e crítico da arte Rodrigo Naves nos lembra que Lorrain, junto a Nicolas Poussin (1594-1665) e outros, foram as principais inspirações de uma brigada de artistas franceses no período, tendo à frente o pintor Jacques-Louis David (1748-1825). Entretanto, se nos quadros daqueles o passado greco-romano ecoa à distância, numa espécie de “rememoração nostálgica”, “para David e seus seguidores, ao contrário, os atos exemplares e virtuosos têm o poder de se atualizar no presente, despertando (...) ações que os reponham historicamente”⁵. Nada mais congenial para uma França em pleno curso revolucionário.

Turner foi um adepto da revolução por toda a vida. Se suas paisagens históricas compartilham da mesma existência crepuscular, do mesmo senso de longinquidade que se observa nos qua-

⁵ Naves, Rodrigo, *A Forma Difícil: Ensaios sobre Arte Brasileira*, São Paulo, Companhia das Letras, p. 56.

dros de Lorrain, há nelas uma leve, porém decisiva, diferença. Neste a luz é límpida e invade a cena para revelar os contornos claros e definidos do novo dia que se anuncia; naquele, a luminosidade, igualmente transbordante, é entretanto porejada pelas cores, arrastando os espectadores ao instante primeiro da visão e mostrando-lhes que é preciso reeducar o olhar.

As razões para isso talvez estejam no tipo de engajamento político e revolucionário que animava a Inglaterra de Turner. Primeiramente, não devemos nos esquecer que para os adeptos da Revolução Francesa na Inglaterra – entre eles, alguns dos principais poetas, artistas e críticos do período – a revolução era uma miragem que se observava ao longe. Todas as tentativas de transpor a revolução para o outro lado do canal da Mancha foram duramente reprimidas “por uma política repressiva da administração *Tory* de [William] Pitt”⁶. Em segundo lugar, como afirmaram os revolucionários deste lado do canal, há um conteúdo transgressor nas imagens crepusculares, pois elas sugerem que a construção de uma sociedade mais justa não se faz apenas por ações e gestos plenamente conscientes e definidos, mas por sonhos, incertezas e nostalgia. É o que se nota nesta passagem emblemática do crítico e ensaísta William Hazlitt (1778-1830), publicada no mesmo ano do quadro de Turner:

Todas as coisas se movem não em progresso, mas num

⁶ Duncan Wu, “Introduction”, In. *Romanticism: An Anthology with CD-ROM*, Oxford, Blackwell Publishers, p. xxxii. Para uma discussão sobre o embate entre posições políticas radicais e reacionárias no período, ver de Marilyn Butler: *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background, 1760-1830*, Oxford University Press, 1982. Ainda sobre o tema, E. p. Thompson, *Os Românticos: A Inglaterra na Era Revolucionária*, tradução de Sérgio Moraes Rêgo Reis, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

círculo sem fim: nossa força está em nossa fraqueza; nossas virtudes se assentam sobre nossos vícios; nossas faculdades são tão limitadas quanto o nosso ser; e nem podemos erguer o homem acima de sua natureza mais do que acima da terra onde ele caminha. Mas embora não possamos acalentar de novo o sonho etéreo, insubstancial, que a razão e a experiência dissolveram (...), contudo, nunca cessaremos, nem seremos impedidos de retornar sobre as asas da imaginação àquele sonho brilhante de nossa juventude, àquela feliz aurora, estrela d'alva da liberdade; àquela primavera do mundo, na qual as esperanças e as expectativas da raça humana pareciam se abrir no mesmo caminho feliz de nossas próprias; quando a França chamou seus filhos para compartilhar por igual das bênçãos debaixo de céus sorridentes⁷.

Um olhar mais detido sobre a imensa produção crítica e literária dos adeptos da revolução na Inglaterra revela que a nostalgia do passado se fez numa estética e numa política. Encontramos, por exemplo, essas e outras expressões sobre o alvorecer que lemos no trecho acima (*feliz aurora, estrela d'alva da liberdade*) nos poemas de William Blake (1757-1827), William Wordsworth (1770-1850), Samuel Coleridge (1772-1834), e inúmeros outros poetas e prosadores⁸. Não cabe analisar aqui todas as impli-

⁷ Hazlitt, William, "Observations on Mr. Wordsworth's Poem *The Excursion*", In: *The Works of William Hazlitt in 21 Volumes, Edited by p. p. Howe, Volume Four*, London and Toronto, J. M. Dent and Sons, LTD, 1930, pp. 119-20. Para a nossa tradução, nos valem os do trecho (com algumas modificações) tal como ele foi citado por E. p. Thompson, *Os Românticos: A Inglaterra na Era Revolucionária*, pp, 95-6.

⁸ Para ficarmos apenas com os autores citados, ver, por exemplo, os

cações atinentes à imagem; basta sublinhar um de seus traços fundamentais; isto é, o poder de nos transportar a um tempo anterior ao tempo histórico, a um mundo ainda não conformado e de possibilidades infinitas. Este é um dos motivos do porquê a natureza, em sua força criadora ou destrutiva, exerceu um grande fascínio nos escritores e artistas românticos, como se observa no segundo quadro de Turner da mostra: *The Fall of an Avalanche in the Grisons* (1810).

Ele aparece ao lado de outro quadro que tem também por tema a avalanche, *An Avalanche in the Alps* (1803) de Philip James De Loutherbourg (1740-1812).

poemas de Blake (*To the Evening Star*), de Wordsworth (*Michael, A Pastoral Poem*) e de Coleridge (*France, An Ode*).

A intenção dos organizadores foi, naturalmente, a de despertar um exercício de análise comparativa no visitante. Entremos então no jogo e façamos uma breve comparação entre as duas imagens. Se no quadro de De Louthembourg, fortemente ancorado na encenação típica do estilo rococó, assistimos “a um grupo de figuras aterrorizadas recuando diante”⁹ da fúria incontável dos elementos, com toda a dinâmica de gestos própria à cena teatral (uma leva as mãos aos céus em sinal de prece; a outra, derruba o chapéu partindo em retirada; uma terceira, à distância, para, ergue os braços e contempla a destruição), no quadro de Turner, ao contrário, “o foco da pintura é uma enorme rocha que despenha pelos Alpes”¹⁰. Desrespeitando a linha que separa o palco da plateia, é como se nós, espectadores, nos situássemos no centro da tela, de frente à rocha; e ela vem em nossa direção!

Atrelado a essa concepção de paisagem natural-sublime, que abarca tudo e a todos¹¹, estão as pinceladas hirtas dos blocos amorfos de neve que se somam à faixa de tinta vertical (possivelmente espalhada com um pedaço de pano) da imensa nuvem escura que os assombrea. A pequena faixa visível de horizonte, que divisa o encontro das nuvens com a avalanche, é do mesmo tom ocre das rochas do canto esquerdo do quadro e, como essas, ela parece ter sido feita de umas poucas pinceladas. Há aqui um efeito proposital de arte inacabada, expressão formal da aposta romântica na ruptura com o estado de coisas. No tocante ainda aos aspectos formais, saltam aos olhos o contraste com o tom

⁹ Humpreys, *A Paisagem na Arte*, p. 106.

¹⁰ Idem, p. 108.

¹¹ Sobre o tema, ver Andrew Wilton, “The Landscape Sublime”, In: *Turner and the Sublime*, British Museum Publications for the Art Gallery of Ontario, pp. 25-48.

esmaltado dos blocos de neve do quadro de De Loutherbourg e o jogo de luz e sombra (há quatro focos de luz que parecem produzidos por holofotes) aí impregnados de teatralidade. Ao passo que na avalanche de Turner, pela textura das cores, pelo enquadramento da cena e pela escolha do instante que antecede a dissolução das formas existentes – quando todas as coisas (as nuvens, a neve, as rochas e mesmo nós, espectadores) se dissolvemos, por assim dizer, retornamos a um elemento único e comum, ali, o espaço dramático segue a contrapelo uma arte em que a vontade humana se sobrepõe à natureza. E isso porque, segundo Turner e boa parte dos artistas e escritores românticos ingleses, a natureza corresponde precisamente à fonte inesgotável de transformação, cuja força criadora ou destrutiva jamais será plenamente compreendida ou dominada pelo mais engenhoso dos cálculos humanos. Em termos políticos, como se nota no trecho de Hazlitt citado antes, a verdadeira revolução não é aquela em que a vontade de um indivíduo ou grupo política ou militarmente mais forte prevalece sobre os demais. Pois, segundo essa visão, todos “compartilham *por igual* das bênçãos debaixo de céus sorridentes”.

Debaixo de céus sorridentes é a impressão que sentimos quando nosso olhar penetra na última tela de Turner da mostra: *Riva degli Schiavone, Venice: Water Fête* (1845).

Dissemos acima que Turner viajou inúmeras vezes à Itália. Seu objetivo era, obviamente, adquirir um conhecimento dos esquemas pictóricos de seus grandes mestres. Mas não era esse o único. Turner tinha uma dose extra do espírito prático, do “gosto por aventuras”, do “prazer de descobrir novos horizontes”, isto é, daqueles traços que iriam compor, em fins do século XIX, a caricatura de um inglês cem por cento¹². A obsessão de Turner de estar frente a frente à fúria da natureza ou dos homens o colocou em apuros algumas vezes. É bastante conhecida a anedota da ocasião em que o artista teve seu corpo atado ao mastro de um navio durante uma tempestade de neve¹³. O resultado do experimento foi um dos quadros mais inovadores da história da pintura de paisagem: *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour’s Mouth making Signals in Shallow Water, and going by the Lead* (1842).

Em *Riva degli Schiavone*, quadro menos abrasivo do que aquele, a atmosfera e a qualidade da luz são igualmente desconcertantes. Num primeiro momento, ele parece feito de pura luz; nada se distingue. Somente após um instante de observação é que as figuras assumem alguma forma. Então comparamos o que cremos ver com o título da obra; e eis que surge, ao fundo da tela, linhas suaves que se fazem de silhueta dos edifícios, e, no canto direito inferior, borões em tons de vermelho e azul que damos por figuras humanas. Claramente trata-se de uma obra

¹² Para o trecho citado e sobre o perfil do inglês, ver Lúcia Miguel-Pereira, “Sobre os Ensaístas Ingleses”, In. *Revista Serrote # 22*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2016, p. 6, e, da autora, o também brilhante ensaio “Ilha ou Navio”, In. *Escritos da Maturidade*, Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1994.

¹³ Em 2014, o episódio foi retratado no filme de Mike Leigh, *Mr. Turner*, encenado pelo ator britânico Timothy Spall.

inacabada. Mas o elemento central da pintura não é outro senão as camadas acetinadas de luz ofuscante que não pertencem a nenhum esquema cultural, pois este ainda não existia. Com isso, é como se os quadros dessa fase tardia de Turner nos devolvessem a “inocência do olhar”, na famosa formulação de John Ruskin (1819-1900)¹⁴, que de tão citada, mal chegou a ser compreendida. Noutras palavras, continua Ruskin, as manchas de luz e cor servem de reeducação do olhar, pois elas sugerem que, talvez, desaprendemos a ver na vida adulta. Ou ainda, segundo a hipótese que seguimos aqui, essa luz, de expressivo conteúdo revolucionário, é a restauração daquele *sonho brilhante de nossa juventude*.

Por conta desse e de outros quadros da fase tardia, Turner se transformou num artista *avant-garde avant la lettre*. Ao caminhar pelas salas subsequentes da mostra, somos frequentemente lembrados de sua arte; por exemplo, na luminosidade epidérmica de um Walter Sickert (1860-1942), nas figurações que pairam no limiar da abstração de um Ivon Hitchens (1893-1979), ou nas sobreposições de espessas camadas de tinta de um Frank Auerbach (1931). Em sua época, entretanto, poucos o compreenderam. Mesmo Ruskin, “o primeiro defensor apaixonado de Turner”¹⁵, mostrou certa resistência em acolher os experimentos mais radicais do artista. Sobre eles, disse Hazlitt, em 1816, numa expressão notável pelo seu caráter antecipatório: “são pinturas do nada; iguaizinhas ao nada”¹⁶.

¹⁴ Ruskin, John, “The Elements of Drawing”, In. *John The Works*, 34 Volumes, vol. XV, E. T. Cook e A. Wedderburn, London, 1903-12, p. 27.

¹⁵ Buckemuhl, Michael, *J. M. W. Turner*, p. 6.

¹⁶ Hazlitt, William, “On Imitation”, In. *The Works of William Hazlitt*, Volume Four, p. 76.

II. John Constable: a Vida Rústica

Se John Constable não se iguala a Turner em popularidade, ele goza de semelhante prestígio entre os críticos. Distinto deste em quase tudo – em sua história de vida, em suas convicções políticas, seus modelos pictóricos, sua reação frente às transformações do campo e da cidade, etc. –, há nas paisagens de Constable uma qualidade tangível, feita de óleo e terra, e não de névoas e sonhos. Numa palavra, elas são castiçamente britânicas. Diante delas nunca nos esquecemos dos campos verdejantes, da instabilidade nas condições atmosféricas, do passado gótico e celta, enfim, de tudo aquilo pelo qual a paisagem inglesa se tornaria amplamente conhecida, para eles mesmos e para o resto do mundo. Por esse motivo, Constable é o primeiro artista moderno inglês a ter um quadro incorporado ao acervo da *National Gallery*. Talvez também pelo mesmo motivo, Constable tenha sido agraciado com uma medalha de ouro no *Salon* de 1824; ou seja, muito antes que artistas franceses, com Claude Monet (1840-1923) a frente, reclamassem Turner entre os seus¹⁷.

Na exposição, são três as obras de Constable. A primeira delas, a gravura *Stoke by Neyland, Suffolk* (data desconhecida), traz no tema, no enquadramento e no domínio do claro-escuro uma estreita afinidade com a primeira e última obra da exposição, respectivamente: *Landscape with Rainbow, Henley-on-Thames* (1690) de Jan Siberechts (1627-1700) e *Salisbury Cathedral from the Meadows* (1998) de Leon Kossoff (1926). Nesse

¹⁷ O quadro de Constable a que nos referimos é *The Cornfield* (1824), ver William Vaughan, *British Painting: The Golden Age from Hogarth to Turner*, London, Thames and Hudson, 1999, p. 223. Sobre a presença de Constable na pintura francesa e o episódio da homenagem que lhe foi prestada em Paris, ver Norbert Wolf, *Romantismo*, Lisboa, Taschen, p. 60.

sentido, a gravura de Constable é como um dos círculos concêntricos da escultura de Long; ponto privilegiado do qual podemos avistar outros círculos. Façamos uma breve análise comparativa entre elas.

As afinidades entre as obras são inúmeras. Para economia do argumento, falemos de apenas quatro. De saída, todas têm por figuração a torre de uma catedral gótica. Nosso olhar se dirige primeiro a ela. Isso ocorre não por suas dimensões ou pela centralidade em relação aos demais componentes do quadro – no caso de Siberechts, por exemplo, a torre aparece na margem direita da tela, quase fora dela. Mas tanto aqui quanto nas gravuras de Constable e de Kossoff, a torre se destaca pelo modo como a luz incide sobre ela. Pois, nos três casos – outro elemento comum –, o céu, impregnado de nuvens carregadas, é transpassado pelo sol que irrompe e escolhe a torre como foco para banhar de luminosidade. Mas as nuvens não anunciam a tempestade; que já passou. É o que parece indicar o terceiro elemento comum que queremos ressaltar: o arco-íris. Sua presença impressiona e reconforta. Mas para quem, poderíamos perguntar, o arco-íris exerce tais efeitos? Não para as mesmas pessoas. Explico-me. Seja pelo brilho, pelo colorido ou efeito duplicado, no caso de Siberechts; pelo traçado do arco, que parece seguir em diagonal com o rasgo de luz sobre o regato, no caso de Constable; ou pela densidade, no caso de Kossoff; o arco-íris impressiona unicamente a nós, espectadores. Para as figuras humanas que aparecem nos quadros, ele sequer é notado. Mas a elas ele reconforta; é como se lhes servisse de proteção. Agora, elas podem retomar as atividades do campo ao qual estão harmonicamente ligadas – o quarto, e talvez, o mais importante elemento comum entre dos três.

De maneiras distintas, Siberechts, Constable e Kossoff retomam uma antiga tópica da pintura de paisagem: os sonhos pastorais. Mas o fazem numa chave específica. Ao invés da arcádia romana do quadro de Turner que vimos acima, ou das pastorais

da primeira fase de Thomas Gainsborough (1727-1788), com seus homens e mulheres elegantes¹⁸, o cenário idílico é o campo inglês; as figuras humanas, a sua gente. Falemos mais detidamente sobre Constable e sua época, que corresponde, como se sabe, à ascensão de um mundo dominado pela mecanização agrícola, pelo fim das terras comunais, pelo crescimento acelerado das cidades, em suma, pela imposição de um ritmo avesso à vida rústica.

As consequências dessas transformações na literatura e no pensamento social foram amplamente examinadas por Raymond Williams (1921-1988) em *O Campo e a Cidade* (1973), obra que permanece o mais importante estudo sobre o tema. Williams aborda especificamente o caso inglês, posto que, em suas palavras, “uma das transformações decisivas nas relações entre campo e cidade ocorreu na Inglaterra muito cedo e num grau tão acentuado que, sob certos aspectos, não encontra paralelo”; isto é, “o desaparecimento do campesinato tradicional”¹⁹.

Na literatura, nenhum outro autor foi capaz de se opor a esse processo histórico pelo uso de imagens poéticas com a mesma concisão que o fez Wordsworth, citado de uma ponta a outra no livro de Williams. Observamos isso, sobretudo, em sua poesia pelo modo como incorporou elementos prosaicos do mundo das coisas pequenas do dia-a-dia e como rompeu com a linguagem empolada e o repertório dos grandes temas da tradição. Wordsworth não só tinha plena consciência da novidade de seu

¹⁸ Caso exemplar dessa postura é o quadro de Gainsborough, *The Rev. John Chafy Playing the Violoncello in a Landscape* (1750-2), presente à mostra.

¹⁹ Williams, Raymond, *O Campo e a Cidade: na História e na Literatura*, tradução de Paulo Henriques Britto, São Paulo, Companhia de Bolso, 2011, p. 12.

*experimento*²⁰ como fez dele uma poética. É o que se nota nesta passagem bastante conhecida do “Prefácio” às *Baladas Líricas* (1798), uma espécie de manifesto do romantismo inglês.

O principal objetivo, então, proposto nestes poemas foi escolher incidentes e situações da vida comum e relatá-los ou descrevê-los tanto quanto possível na íntegra, numa seleção da linguagem realmente usada pelos homens e, ao mesmo tempo, recobri-la com certo colorido da imaginação, por meio do qual as coisas banais se apresentam à mente de modo inesperado (...). A vida humilde e rústica foi em geral escolhida porque, nessa condição, as paixões essenciais do coração encontram solo melhor para atingirem a maturidade, são menos reprimidas e falam uma linguagem mais singela e mais enfática; porque nessa condição de vida nossos sentimentos elementares coexistem num estado de maior simplicidade e, conseqüentemente, podem ser mais atentamente contemplados e mais energicamente comunicados; porque o jeito da vida rural germina desses sentimentos elementares, sendo mais facilmente compreendidos e mais duradouro, em função do caráter próprio às ocupações rurais; e, por fim, porque nessa condição as paixões dos homens encontram-se integradas com as formas belas e permanentes da natureza²¹.

²⁰ Foi desse modo que Wordsworth chamou sua poesia de *experimento*: “*an experiment*”. Wordsworth, William, *The Prose Works of William Wordsworth in Three Volumes*, edited by W. J. B. Owen, Volume I, Oxford at the Clarendon Press, 1974, p. 118.

²¹ Wordsworth, William, “Prefácio” às *Baladas Líricas*, tradução de

A fórmula é decerto simples. Mas não devemos confundir simplicidade com simplismo. O que Wordsworth propõe não é um registro das formas de dicção da gente inglesa; ou melhor, não é apenas isso. Pois essa linguagem, desentranhada do solo de onde brota, é revestida com o “colorido da imaginação”, palavra preñhe de significado para o autor. Não cabe, contudo, esmiuçá-la aqui, tarefa que em muito excederia os limites e os propósitos desta resenha. Aceitemos a sugestão do autor, que é justa: a de que é por meio da imaginação que “as coisas mais banais se apresentam à mente de modo inesperado”. Trocando em miúdos, é preciso aprender a ver “as coisas como elas são nelas mesmas”²², disse o autor alhures. Ou ainda, nestas palavras certas de Octavio Paz:

O que Wordsworth vê, como possivelmente ninguém tenha visto antes ou depois dele, não é um mundo fantástico, mas sim a realidade tal qual ela é: a árvore, a pedra, o regato, cada um assentado em si mesmo, repousando em sua própria realidade, numa espécie de imobilidade que não nega o movimento (...). A imaginação não está no homem, ela é o espírito do lugar e do momento²³.

Segundo Paz, esse sentido de imaginação enquanto linguagem

Roberto Acízelo de Souza, In. *Uma Ideia Moderna de Literatura: Textos Seminais para os Estudos Literários (1688-1922)*, organização de Roberto Acízelo de Souza, Chapecó, Editora da Unochapecó, 2011, p. 67.

²² Wordsworth, William, *The Prose Works of William Wordsworth*, Volume III, p. 26.

²³ Paz, Octavio, *Os Filhos do Barro: Do Romantismo à Vanguarda*, tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht, São Paulo, Cosacnaify & Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 52.

com a qual a natureza “nos fala e fala consigo mesma”²⁴ foi o que impulsionou Wordsworth a se tornar íntimo de tudo aquilo que desapareceria nas mãos inclementes do tempo histórico: a vida e a linguagem rústicas, a paisagem desolada e a infância. Por esse motivo, depois de anos de estudo em Cambridge e Londres, o poeta optou por retornar à província: o Distrito dos Lagos. Ali ele desenvolveu uma poesia que, de quando em quando, se avizinha a uma literatura regionalista, mas não do tipo que se ocupa com o que há de intrasferível na vida ou na natureza. Pelo contrário, seus poemas transbordam de valores transferíveis. Seu correlato nas artes plásticas é precisamente Constable. Também ele fez a mesma opção de retornar à terra de origem: *Suffolk*, palavra sonora que literalmente significa “o povo do sul”. Boa parte de seus quadros retratam a paisagem, a gente e a vida da região. Exemplo disso na mostra é o esboço inacabado: *Dedham Lock and Mill* (1817).

Na época, o pintor se esforçava por ter seus trabalhos reconhecidos pela *Royal Academy*. Mas seu objetivo era sê-lo ao seu modo. Suas obras renovavam os assuntos, as personagens e as técnicas, e, assim, elas batiam de frente com a monumen-

²⁴ Idem.

talidade mais plenamente acadêmica da pintura histórica e dos vastos painéis a óleo. Mesmo quando não lançava mão da aquarela – técnica que, ao lado de Turner, dominou como poucos –, experimentava na pintura a óleo um meio de capturar as impressões em movimento, como se os objetos fossem se apresentando aos poucos diante dos olhos.

É o que podemos notar nesse esboço inacabado. Cada uma de suas figuras – o moinho, o rio, a igreja, as nuvens, as árvores – foram pintadas sobre o mesmo fundo castanho. A escolha da cor talvez se justifique pela “fidelidade à natureza”²⁵, ou melhor, pelo tratamento da luz inglesa. A Inglaterra, dizia Leigh Hunt (1784-1859), “não é um país muito cintilante; tampouco somos suficientemente aficionados pela cor”²⁶. As razões disso, Hunt buscou tanto pelos dados da observação quanto pelos esquemas culturais – no puritanismo, no legado da arte holandesa, nas “falsas ideias de utilidade”²⁷, etc. –, sem, no entanto, o predomínio de um sobre o outro. Mas não se trata aqui de um elogio à nação. Nesse ensaio, por um exercício imaginativo próprio à infância, o autor pede aos ingleses que recuperem aquele gosto de descobrir e aquela capacidade imperecível de renovação próprias da criança. De modo semelhante, neste esboço, Constable parece exigir o mesmo do observador. Sobre as pinceladas suaves e horizontais do primeiro plano e dos arbustos no canto direito, os mais inacabados, a imaginação do espectador deve recobri-los de vida, forma e cor. É desse modo que Constable desafiava a pintura acadêmica, certa de suas certezas.

Com horizonte diverso, também é de corte wordsworthiano

²⁵ Nome dessa seção da mostra onde se achava o quadro.

²⁶ Hunt, Leigh, “Colour”, In. *The Seer, or Common-Places Refreshed*, Part I, London, Edward Moxon, Dover Street, 1840, p. 7.

²⁷ Idem, p. 8.

a terceira obra de Constable da mostra: *Chain Pier, Brighton* (1826-7).

Neste início de século XIX, como resultado da Revolução Industrial, a paisagem inglesa se modificava rápida e drasticamente. No caso específico de Brighton, a antiga cidade portuária se transformava em estância balneária, sem o abandono, na época, de sua antiga vocação, de sorte que o mundo do trabalho e do lazer coexistiam espacialmente. Este é precisamente o tema da paisagem.

À esquerda, vemos um navio atracado e um homem de boina vermelha sentado sobre um barril conduzindo as atividades tradicionais de pesca. Pouco acima e mais ao centro, um grupo de homens de semelhante vestimenta puxam uma corda de dentro do mar. Ainda no primeiro plano, abaixo e à direita, outro pescador repete a mesma atividade. Dentro desse triângulo que se forma entre os pescadores à esquerda, à direita e ao centro, vemos orbitar outro grupo que em tudo lhes é distinto. As diferenças se notam pela vestimenta, gestos e postura. Um homem de chapéu, espinha ereta e braços cruzados parece presidir o segundo grupo a distância; possivelmente o pai de família. Ele olha altaneiro e fixo para o horizonte enquanto as mulheres, de sombrinha e toucado, levam as crianças à beira do mar. Neste

primeiro plano, nós, espectadores, assistimos a constelação de classe a que os dois grupos se referem. Como no exemplo dos quadros com o arco-íris, também aqui aqueles que conduzem os ofícios do dia-a-dia são indiferentes a “vistas agradáveis”²⁸: o mundo da contemplação pertence exclusivamente ao segundo grupo.

Entretanto, o senso de harmonia que se observava naqueles quadros desaparece neste. Isto não ocorre por uma mudança significativa no ritmo do trabalho, que ainda é o tradicional. Antes, é o contraste entre os dois grupos, os trabalhadores e os visitantes, um alheio ao outro, que recobre a paisagem de um sentimento de desolação. Tudo isso foi habilmente plasmado no jogo de luz e sombras e no manejo das cores. Se a luminosidade do quadro se mantém contida, que é, como vimos, um traço comum nas paisagens de Constable, suas cores ricas são revestidas de uma camada tom de nanquim que lhes confere um lustro vibrante mas tenebroso. Do mesmo pigmento é a estrutura metálica do píer que vemos no centro do quadro: o corolário desse efeito. A ponte, recém-construído filho dos avanços tecnológicos, e o tom soturno da tela como um todo anunciam o ocaso da imaginação.

III. John Martin: o Sublime Apocalíptico e Metropolitano

Dos artistas presentes à exposição que selecionamos em nossa análise, John Martin é o menos conhecido. Mas esse nem sem-

²⁸ Título de um dos capítulos do livro de Williams em que ele discute as raízes sociais e de classe da expressão “pleasing prospects, In *O Campo e a Cidade*, pp. 201-212.

pre foi o caso. Durante um curto período, sua popularidade não só superou a de Turner e Constable como atingiu um patamar jamais alcançado por eles. Martin também teve passagem pela *Royal Academy*. Mas o seu rompimento com a instituição foi mais drástica e definitiva. Em 1814, um de seus quadros abrigados pela academia, *Clythie*, foi “acidentalmente” destruído²⁹. Liberto das imposições acadêmicas, o artista passou a produzir pinturas em série que representavam cenas apocalípticas. Tanto pela escolha temática – amiúde extraída da Bíblia, mas também do *Paraíso Perdido* de John Milton (1608-1674) e da história clássica –, quanto pelas enormes dimensões das telas, cheias de efeitos de luz e de teatralidade melodramática, seus quadros, sempre que exibidos, eram verdadeiros *sucessos de bilheteria*.

Na exposição, todo aquele que adentrava a sala dedicada ao romantismo era de súbito roubado do livre exercício de suas faculdades pela imensa tela (116,6 x 253 cm) *The Destruction of Pompeii and Herculaneum* (1822).

²⁹ Sobre a popularidade de Martin e a destruição do quadro, *Clythie*, ver Norbert Wolf, *Romantismo*, p. 80. Não foi a única vez em que um quadro de Martin sofrera graves danos. Também o quadro que comentaremos na sequência, *The Destruction of Pompeii and Herculaneum*, teve uma parte significativa destruída, o canto superior direito. O trecho foi restaurado em 2011.

Junto à imensidão do quadro, a luminosidade e o esplendor cromático do vermelho-terra, que preenche todo o seu espaço tomam o espectador de chofre. Seu ponto de vista, ou seja, nosso ponto de vista enquanto espectadores, é elevado. Do alto da colina, vemos um pouco abaixo de nós, no proscênio, uma multidão aterrorizada. As figuras e os gestos pertencem ao melodrama: mulheres caem desmaiadas sobre o colo de homens em armaduras, cujos escudos tesos inutilmente lhes servem de proteção frente ao perigo que os ameaça; outras cobrem o rosto, juntam as mãos ou erguem os braços clamantes aos céus; bem a nossa frente, possivelmente um casal, duas figuras aparecem deitadas uma sobre a outra junto a um pequeno rochedo. Se seguirmos com o olhar a linha que se forma a partir deles até a extremidade do canto direito da tela, chegamos a uma estrada de terra que desce a colina, alcança a praia e, pelas pinceladas serpeadas do artista, atravessa a baía e chega às muralhas da cidade de Pompeia. O contraste entre Pompeia e Herculano, à sua esquerda, também impressiona. Esta fora completamente tomada pelas lavas; dela só se veem rios de fogo, enquanto Pompéia, “retratada em finos detalhes”³⁰, se mantém quase intacta. De onde estamos, temos uma visão panorâmica da cidade. Atrás dela, “o brilho da lava ilumina um céu repleto de raios e gigantescas nuvens de cinzas”³¹, o centro de onde irradia a mesma luz que desenha os contornos dos prédios, das ondas, dos escudos e vestuário; de perto e ao vivo, é possível ver a textura áspera da exagerada palheta desses contornos, o que reforça a expressão dramática do todo.

Esse quadro foi inúmeras vezes classificado de pintura su-

³⁰ Humphreys, Richard, *A Paisagem na Arte*, p. 112.

³¹ Idem.

blime, ou de uma representação pictórica do sublime na paisagem; o que o insere dentro de uma tradição que remonta, por exemplo, às tempestades nos quadros de Poussin. Contudo, se nestes as figuras humanas em fuga encontram abrigo, em Martin, a destruição é irremediável. De Poussin a Martin, não foi apenas a pintura de paisagem que se transformou e teve, por fim, seu estatuto reconhecido. Semelhante transformação correu em paralelo com o conceito de sublime, que se desvencilhou do belo e se abriu às formas da natureza.

Nicolas Boileau (1636-1711), crítico francês responsável por introduzir a voga do sublime na modernidade, escreveu: “o sublime é esse não sei quê que nos encanta e arrebatava, sem o qual a beleza não teria graça nem beleza”³². Para ele, como para todos de sua geração, o sublime, este *não-sei-quê*, é o que faz ver a beleza das coisas. Estamos longe da separação entre o belo e o sublime. Do mesmo modo, ninguém afirmaria na época, nem mesmo Poussin, que há um sublime *na* natureza ou nas artes plásticas em geral. Foi somente no século XVIII, mais precisamente com a obra de Edmund Burke (1729-1797), *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1757), que ambas as distinções se consolidariam: entre o sublime e o belo e entre o sublime nas artes da palavra e da natureza. Dado o imenso impacto que a obra de Burke teve nas artes de seu país, reconhecida pelos organizadores da exposição que o citaram na peça textual desta sala, lembremos uma passagem do autor escolhida ao acaso:

Os objetos sublimes possuem dimensões muito grandes, ao passo que os belos são comparativamente pe-

³² Citado a partir de Louis Marin, *Sublime Poussin*, tradução de Mary Amazonas Leite de Barros, São Paulo, Edusp, 1995, p. 194.

quenos; a beleza deve ser lisa e polida; o grandioso áspero e rústico; a beleza deve evitar a linha reta e, contudo, fazê-lo imperceptivelmente; o grandioso, em muitos casos, condiz com a linha reta, e, no entanto, quando dela se desvia, é de um modo bem acentuado; a obscuridade é inimiga da beleza; as trevas e as sombras são essenciais ao grandioso; a beleza deve ser leve e delicada; o grandioso requer a solidez e até mesmo as grandes massas compactas. Essas ideias são, com efeito, de naturezas muito diferentes, uma fundada na dor, a outra no prazer³³.

No trecho selecionado, a descrição é toda ela extraída da experiência sensível e das formas da natureza, as quais deixam claro que aquelas pertencentes ao belo e ao sublime não são apenas distintas, mas opostas. Ou ainda, segundo o elenco de ideais sublimes que encontramos noutras passagens – obscuridade, privação, vastidão, infinitude, etc. –, o sublime é tudo aquilo que escapa à forma ou à compreensão imediata. Foi este o motivo que levou Burke a uma contenda com a pintura na defesa de que essa arte, porque apresenta os objetos visuais com *clareza*, jamais pode aspirar à condição de sublimidade: “não conheço nenhuma pintura boa ou ruim que cause o mesmo efeito [sublime que a poesia]”³⁴. Ainda assim, segundo os exemplos do autor, há um sublime *na natureza* e nas artes plásticas, sobretudo na arquitetura. Seria possível então reunir todos esses materiais – grandes dimensões, trevas, aspereza, linhas retas,

³³ Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Ideias do Sublime e do Belo*, tradução de Enid Abreu Dobránszky, Campinas, Editora da Unicamp, 2013, p. 155.

³⁴ Idem, p. 86.

massas compactas, etc. – e plasmá-los em imagens pictóricas sublimes? Se a poesia é sublime, como afirma Burke, porque ela nos abre a mundos que nunca ocorreram “de uma forma real” ou que nunca se “apresentaram aos sentidos de nenhum homem”³⁵, poderíamos atingir semelhante efeito com uma pintura que fizesse o mesmo? Ao que parece, foi essa a intenção de Martin. Mas, como veremos, Martin alcança o sublime por uma via inesperada.

A popularidade de Martin junto ao grande público não estava de par com sua recepção pelos críticos. Para a maioria deles, seus quadros não passavam de entretenimentos vulgares, como inúmeros outros que pipocavam na metrópole inglesa. Para o ensaísta Charles Lamb (1775-1834), ainda que crítico de Martin, a sublimidade de seus quadros é reconhecida. Ela pertence a um tipo específico, numa palavra: a um sublime metropolitano. Em *A Esterilidade da Faculdade da Imaginação nas Produções das Artes Modernas* [Barrenness of the Imaginative Faculty in the Productions of Modern Art] (1833), diz Lamb:

Os quadros, ou melhor, os estupendos projetos arquitetônicos de um artista moderno [Martin], foram incitados como objeções à teoria de nosso mote. Há neles, confessamos, uma característica que os abala. Suas estruturas torreadas são da ordem mais elevada do sublime material. Se foram feitas de sonhos ou de transcrições de artefatos ancestrais – das antigas ruínas assírias – restaurados por esse artista vigoroso, pouco importa: elas gratificam nosso anelo e nossas concepções mais alargadas sobre a glória do mundo

³⁵ Idem, p. 211.

antigo. É uma pena que seus quadros tenham figuras humanas. Quanto a elas, a imaginação do artista cambaleia e parece deficiente³⁶.

Dos três artistas que vimos aqui, Martin foi decididamente o mais urbano. Se o gosto insaciável por aventuras fez de Turner um *excêntrico*, no sentido primitivo do termo, não se fixando a lugar algum; se Constable optou pela vida rústica e retornou à província de origem; Martin, ao contrário, viveu e trabalhou por quase toda a vida na cidade. Seu ambiente urbano tinha uma marca distinta: a do surgimento da primeira metrópole moderna, Londres.

Nos últimos anos, os estudos de romantismo inglês presenciou uma enxurrada de trabalhos, a maioria, de riquíssimo conteúdo histórico sobre uma arte e literatura a um só tempo romântica e metropolitana³⁷. Seguindo a esteira de Williams, quando dizia que o crescimento acelerado das cidades alterou o contraponto tradicional entre a “inocência no campo e o vício na cidade” e foi substituído por outro mais complexo, assinalado pela “perda de conexões (...) e de identidade na multidão (...) que se refletia na perda de identidade do eu”³⁸, os novos estudos revelam, entretanto, que, ao contrário do que afirmava Williams, a arte e a literatura na Inglaterra naquele início de século XIX não conti-

³⁶ Lamb, Charles, *Selected Prose*, edited by Adam Phillips, London, Penguin Books, p. 215.

³⁷ Destacam-se Jeffrey N. Cox, *Poetry and Politics in the Cockney School: Keats, Shelly, Hunt and their Circle*, Cambridge University Press, 1998; *Romantic Metropolis: The Urban Scene of British Culture, 1780-1840*, edited by James Chandler and Kevin Gilmartin, Cambridge University Press, 2005; Dart, Gregory, *Metropolitan Art and Literature, 1810-1840: Cockney Adventures*, Cambridge University Press, 2012.

³⁸ Williams, Raymond, *O Campo e a Cidade*, pp. 252 e 256.

nuaram “basicamente rurais”³⁹. Não há nada de surpreendente na descoberta, pois Londres, por volta de 1800, não só tinha uma população que ultrapassava de longe a de qualquer outra cidade no mundo ocidental, como – e aí reside a novidade desses estudos – nela concorriam noções distintas e antagônicas de modelos artísticos, literários e de urbanização: uma, que valorizava exclusivamente os esquemas culturais pertencentes à chamada alta cultura; outra, que apostava na aliança produtiva entre a intelectualidade e a vida popular. Esta última, para ficarmos rente aos termos da época, chamaremos de *cockney*.

Segundo a estimulante análise de Gregory Dart em *Metropolitan Art and Literature, 1810-1840: Cockney Adventures* (2012), Martin e Lamb partilhavam das mesmas raízes *cockneys* e ambos, guardadas as diferenças, trabalharam duro para encurtar as distâncias entre o passado sublime e o presente ao rés-do-chão; este, com ensaios “da mais perfeita literatura inglesa” que “tratam dos assuntos mais triviais”⁴⁰; aquele, com quadros que saciavam o *anelo* do público “pelo incidente extraordinário”⁴¹ e o aproximava sorrateiramente de uma estética combativa. Em suma, para o artista e literato *cockney*, a palavra de ordem era *ecletismo*⁴².

Em nossa análise, fiquemos, sobretudo, com Martin e a segunda e última de suas obras da mostra: *Plate from ‘Illustrations to the Bible’: Belshazzar’s Feast* (1835).

³⁹ Idem, p. 13.

⁴⁰ Miguel-Pereira, Lucia, “Os Ensaístas Ingleses”, pp. 12-14.

⁴¹ Wordsworth, William, “Prefácio” às *Baladas Líricas*, tradução de Roberto Acízelo de Souza, pp. 68-9. A palavra *craving* (anelo) é a mesma que aparece tanto no “Prefácio” quanto no trecho de Lamb citado acima.

⁴² Dart, Gregory, “Charles Lamb and the alchemy of the streets” e “John Martin, John Soane and Cockney art”, In. *Metropolitan Art and Literature*, pp. 137-162; 163-194.

A gravura é baseada no quadro de mesmo tema que fora exibido pela primeira vez há mais de uma década, em 1821. Quando a popularidade do artista passou a decrescer, a necessidade o levou a comercializar suas obras na forma de gravuras. Grande parte delas trazia no tema cenas bíblicas. Nesta é retratada um episódio de *Daniel*, o mais apocalíptico dos livros proféticos, “o festim de Baltazar”. A cena captura o instante em que Baltazar e seus convidados – dignitários, concubinas e cantoras “em número de mil” – interrompem atônitos o festim diante da mão que “se põe a escrever por detrás do lampadário”⁴³. Os mesmos gestos melodramáticos do quadro anterior reaparecem nas figuras humanas. Em torno de uma mesa farta, no alto da escadaria, elas erguem os braços, cobrem os rostos, se curvam, caem e desmaiam. No centro, vemos o rei Baltazar, vestido de túnica preta em pé, o único capaz de rivalizar com as forças sublimes, pois encarnação daquela “temível majestade” dos soberanos de que nos fala Burke⁴⁴. Uma de suas mãos se dirige aos súditos, a outra, à inscrição em caracteres hebraicos que aparece no canto direito superior da gravura. Toda a iluminação vêm dela e sua luz nos revela em detalhes finíssimos os

⁴³ Daniel, 5:1 e 5:5, In. *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Editora Paulus, 2002, pp. 1563-4.

⁴⁴ Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica*, p. 92.

ornamentos e os dispositivos arquitetônicos do palácio. No centro do edifício, para onde o nosso olhar é imediatamente atraído, vemos três vãos dos quais se seguem “pilares uniformes por toda a volta” – nenhum outro quadro reproduziu tão fielmente o efeito de infinitude na arquitetura tal qual descrito por Burke⁴⁵. Os vãos se fecham por um tipo de arco inexistente na história da arquitetura, claramente uma invenção do artista. Acima dos arcos, vemos um friso adornado com esculturas em baixo relevo e, acima dele, uma platibanda com esculturas de deuses – há uma porção delas espalhadas por todo o edifício; algumas lembram estátuas gregas, outras, astecas, ou, ainda, o que quer que sugeresse a imaginação do artista. A riqueza de detalhes requer de nós uma atenção maior aos seus componentes.

Vimos acima que, segundo Lamb, os quadros de Martin estão mais para *projetos arquitetônicos* do que para pinturas. Vimos também, na descrição da gravura, que os ornamentos e o edifício não documentam com fidelidade o mundo antigo. Segundo a análise de Dart, a peça trai as disputas estéticas de que falávamos acima. Mas, afinal, que relação pode haver entre a Babilônia dos Assírios e a Londres desse início de século XIX? Algumas, lembra Dart: desde a efervescente atividade arqueológica do período, ao paralelo entre os impérios assírio e britânico, como se notam numa gravura de Blake e num poema de John Keats (1795-1821)⁴⁶. Se a Babilônia entrou para a cultura cristã

⁴⁵ Idem, p. 100. Ainda sobre o efeito de infinitude que a colunata desperta na mente, segundo Burke, ver as seções X da Parte II, “Dimensões em Arquitetura”, e XIII da Parte IV, “Explicação dos Efeitos Visuais da Sucessão nos Objetos”.

⁴⁶ Dart, Gregory, *Metropolitan Art and Literature*, p. 164. Segundo a interpretação mais corrente, a gravura de Blake, *Nebuchadnezzar* (1795), e o poema de Keats, *Nebuchadnezzar’s Dream* (1817), associam a figura do

como símbolo da lendária metrópole, com seus grandes monumentos, governo despótico e depravação moral, Londres, para o artista e escritor *cockney*, era a Babilônia dos tempos modernos. A gravura de Martin, nesse sentido, é uma crítica à sociedade e ao imperialismo britânicos. Os caracteres na parede interpretados pelo profeta Daniel anunciam a destruição do império. Mas a crítica que se faz aqui não é a de um demole-tudo. A metrópole veio para ficar. Martin efetivamente buscou inspiração em projetos arquitetônicos e urbanísticos do período. A recém-aberta arcada de *Burlington* (1819), argumenta Dart, serviu-lhe de modelo para os arcos que vemos no centro da gravura⁴⁷, como também nos *panoramas* de De Loutherbourg – aquele método de projeção de imagens, *moving pictures*, que antecedeu o cinema⁴⁸. O resultado final, como pretendia Martin e os *cockneys*, era o de uma arte eclética. Mal gosto? Possivelmente. Mas que não é só deles; é também nosso, de nossos novos e velhos romantismos.

tirano Nabucodonosor, responsável pelo cativeiro dos judeus na Babilônia, com o monarca Jorge III e as medidas repressivas de silenciar os críticos do governo. Para um amplo estudo sobre essas medidas e seu caráter persecutório, ver Gilmartin, Kevin, “The trials of radicalism: assembling the evidence of reform”, In: *Print Politics: The Press and Radical Opposition in Early Nineteenth-Century England*, Cambridge University Press, 1996, pp. 114-157.

⁴⁷ Dart, Gregory, *Metropolitan Art and Literature*, p. 166.

⁴⁸ Uma das principais criações de De Loutherbourg foi *Eidophusikon* (ou “representação da natureza”), “um entretenimento que associava pintura, música e dramáticos efeitos de iluminação” (Humphreys, *A Paisagem na Arte*, p. 106). Sabemos que De Loutherbourg buscou inspiração no *Eido-metropolis* de Thomas Girtin, uma pintura panorâmica de Londres exibido pela primeira vez em 1802. *Eidophusikon* ficou conhecido na época pela expressão “moving pictures” (In: *Romantic Metropolis*, pp. 8-10).