

Helena Carvalhão Buescu

Universidade de Lisboa

João Cristino da Silva e o tema da paisagem na literatura portuguesa de meados do século XIX

Dizer que João Cristino da Silva (1829-1877) é um homem do seu tempo é dizer mais do que apenas entendê-lo como representante de uma série de correntes ou tendências pictóricas que em seu devido lugar, e por nome certamente mais sabedor nessa área do que o meu, foi já devidamente analisado no presente catálogo. Os meus objetivos são entretanto, e por isso mesmo, outros: por exemplo, lembrar que o facto de o recordarmos como frequentador de cafés lisboetas como o Martinho da Arcada, ou ainda o facto de ser amigo, por exemplo, de célebres folhetinistas como Lopes de Mendonça (que como ele, aliás, esteve internado em Rilhafoles e morreu doido) ou Júlio César Machado muito provavelmente o fizeram participar de tertúlias e conversas artístico-literárias – que, se outra função não tiveram (mas tiveram certamente, como veremos, a função de uma aproximação diversificada entre representações espaciais pictóricas e literárias), pelo menos interferiram na produção de uma “imagem de artista” que a sociologia actual (por exemplo Bourdieu) tem sublinhado e de que a vida e sobretudo as fases da vida de João Cristino da Silva podem ser consideradas como paradigma.

Assim, a sua entrada no campo da produção artística é objecto de turbulências várias e decisões algo contraditórias, que continuarão a afectar o seu modo de relacionamento com a sua própria produção artística, mas que ao mesmo tempo o definem como um artista *sui generis* – e dizer isto significa, na segunda metade do século XIX, o reconhecimento de um *quid* que de alguma forma o confirma enquanto artista, mesmo se a “paternidade” artística (e aliás a superioridade e maior continuidade artística) de Tomás de Anunciação é sempre evocada a propósito de Cristino, e sobretudo de Cristino-paisagista.

A sua produção estende-se, cronologicamente, entre 1855, data da obra que, intitulada *Cinco artistas em Sintra*, de seguida evocaremos como representativa do conjunto de questões que temos vindo a mencionar, e 1877, data da sua morte, com interrupções várias e períodos de silêncio que contrastam com outros de rápida produção. No geral, e se cruzarmos o universo representado nas sua telas com a produção literá-

ria da época, não é difícil encontrar uma densidade narrativa relativamente bem marcada, mesmo em obras de tonalidade mais lírica, o que de qualquer modo acompanha o gosto narrativo (mesmo se apenas na evocação de quadros ou episódios) que grande parte da poesia escrita a partir da década de 50, e publicada quer em volume quer em inúmeros periódicos literários da época, manifesta. Talvez seja possível, no entanto, e será esse o caminho que neste ensaio seguiremos, distinguir “tonalidades” diferenciadas no interior desse universo relativamente narrativizado – ou porque a existência de uma certa tonalidade melodramática permite equacionar a relação com o *roman-feuilleton*, de enorme sucesso entre nós, mas também com um certo tipo de romance ou novela de costumes, com um evidente recurso a uma tipificação das personagens; ou porque nas suas telas a paisagem é objecto de um tratamento em que a descrição pormenorizada se apresenta talvez mais como objectivo do que como mera técnica utilizada; quer porque certos temas e motivos (o mar, os naufrágios, os poentes, a viagem) potenciam uma relação com a forma como, sensivelmente pela mesma altura, eles surgiam e se tipificavam na literatura da época, ao ponto de se transformarem, com alguma rapidez, em estereótipos pouco eficazes (e tentarei evidentemente evitar o recurso quantitativo a estes exemplos, que no entanto importa reconhecer e contextualizar); ou ainda porque o recurso a uma componente de algum modo imaginária, e em particular de figurações oníricas, nos permite reconhecer aquilo que talvez não seja mais do que uma intuição à época, mas que o fim do século verá expandir-se e ganhar foros de representação privilegiada.

Comecemos então pelo início, pela produção que aos 26 anos, em 1855, o torna ao mesmo tempo afirmado e reconhecido como pintor ao mesmo tempo que objecto de admiração por exemplo do rei D. Fernando: a exposição da obra *Cinco artistas em Sintra*, que proponho consideremos uma composição a vários títulos paradigmática. Em primeiro lugar, evidentemente, por aquilo que a data representa de viragem na vida artística de Cristino da Silva, como a seu tempo terá ficado suficientemente esclarecido, e que permite considerar esta, efectivamente, a primeira produção a rigor por ele produzida enquanto “artista assumido”. Por outro lado, a data (recordemos, 1855) é também significativa se considerada do lado literário: simbolicamente, se quisermos lembrar que é a data de nascimento desse grande “paisagista campreste e urbano”, desse outro grande literário que foi Cesário Verde; mas porque é efectivamente a década de 1850 que vê surgir e implantar-se, de forma sistematizada, uma “escola” romântica (que, como qualquer “escola”, dentro em pouco será alvo de legítimas “reformas curriculares”), com o envolvimento de Herculano e do clero ultramontano na famosa polémica de Ourique, ou a publicação, ainda por Herculano, das esparsas *Lendas e Narrativas*; com o início da produção novelística camiliana (*Anátema* é de 1851); com o aparecimento das últimas obras de Garrett (o 2º volume de *O Arco de Sant’Ana* é de 1850, as suas *Folhas Caídas*, derradeira obra poética, de 1853) e, mais uma vez simbolicamente, com a morte de Garrett em 1854. E se, a estes, quisermos juntar o significativo sucesso e difusão que conhecem quer os periódicos literários, alguns vindo das décadas anteriores, vários fundados na década de 1850, quer ainda das traduções que, se pensarmos em obras como as de Chateaubriand ou Walter Scott ou Bernardin de Saint-Pierre ou do romance gótico (ou assim comumente designado), em geral poderão dar a ideia, a meu ver correcta, que a data de 1855 representa também um momento de viragem no

Romantismo literário português – sobretudo no que dele se estenderá em direcção aos posteriores realismos (e isto, sublinhe-se ainda, acontece também com Cristino).

Mas outras três razões existem que, de ordem mais particular, me parecem de referir a propósito deste quadro de Cristino: em primeiro lugar, a sua escolha do que podemos considerar, em tempos românticos como esses, um “alto-lugar”, Sintra, que simbolicamente atravessa todo o nosso século XIX (até naquilo que a partir do estrangeiro é reconhecido, por exemplo, com Byron ou Beckford), de Garrett e toda a primeira geração romântica até aos que serão chamados a geração de 70, encabeçados por Eça de Queirós. Em segundo lugar, pela temática que institucionaliza o cruzamento entre “o artista” (dimensão estética) com a paisagem de Sintra (dimensão “natural” – e evidentemente estética e, por isso, cultural). Finalmente, pela eleição da figura (aqui cinco vezes “reiterada”) do “artista” e, portanto, pela sinalização daquilo que, do ponto de vista sociológico, Bourdieu considera ser construído ao longo do século XIX: o campo do intelectual, *sub specie* estética (e não deveremos por isso mesmo esquecer que não são apenas os cinco artistas que são retratados no quadro, mas também um grupo de saloios que a eles se junta para apreciar a produção estética em vias de ser feita...). Os cinco artistas (Metrass, Cristino, Rodrigues, o escultor Vítor Bastos e Tomás da Anunciação, aquele a que no interior do quadro está cometido o acto de pintar, ao passo que os outros observam) encontram-se, em termos de cenário, enquadrados pela serra de Sintra e pelo emblema que nela constitui o Castelo da Pena que D. Fernando de Coburgo tornara sua “particular” construção de arte. Será por este conjunto de elementos, aliás, que José Augusto França (s/ d: 813-5) considerará que, ao contrário do que em termos genéricos se passa na pintura da época, que preferencialmente alterna entre o “pintor de história” e o “pintor de retrato”, “Cristino apresentará antes a imagem duma imagem: a imagem deles próprios ao prepararem-se para produzir imagens – espécie de sonho colectivo que o próprio autor sabia vão, numa sociedade, em, que ele via raivosamente com as cores duma ‘Sibéria das Artes’ ” (*idem*, 815).

A imprensa da época (veja *A Arte*, Dezembro 1879: 179) reconhecia em Cristino uma certa dimensão de excesso que o distinguiria dos seus colegas de escola, todos eles profundamente admiradores, aliás, de Anunciação. A essa dimensão de excesso (que não é no entanto comparável àquilo a que o estilo sublime já desde o século XVIII nos habituara em outras tradições pictóricas que não a portuguesa) se atribui então a morte prematura de Cristino, bem como os episódios de loucura e internamento que a precederam, mas também o número e o tom geral da obra pictórica produzida, “de um colorido ardente e por vezes extravagante, quadros feitos quase todos em poucos dias, sem serem estudados (...)” – e repare-se aqui na forma como ao “artista” se atribui um excesso que não é entretanto dissociável de um estado de inspiração (de um “fora-de-si”) que é responsável tentado pela extravagância como pela sua brevidade e intensidade. Trata-se, a todos os respeitos, de um “artista romântico”. Também por altura da sua morte, em 1877, o periódico *O Ocidente* o evoca como “talento imaginoso, entusiasta, espontâneo, fácil e brilhante” (*O Ocidente*, 1877: 115).

Mas é ainda a partir do mesmo quadro *Cinco Artistas em Sintra* que poderemos estabelecer outras conexões com aquilo que se passa no domínio literário, precisamente pelo cruzamento entre a representação artística (dos vários artistas) e a família de camponeses que a ela se encontra associada – o que nos permite justamente recor-

dar o apontamento de costumes, característico de parte da narrativa de feição contemporânea: recordo por exemplo Garrett, onde podemos seguir o mesmo procedimento por exemplo no “Prefácio” à *Lírica de João Mínimo*, mas também em obras mais próximas em data do quadro de Cristino, como as famosíssimas *Viagens na Minha Terra*; ou, e já num outro tom (e um carácter de onde claramente qualquer referência a um hipotético sublime foi rasurado), o Júlio Dinis onde os “dotados” (até perceptivos apreciadores e pintores de paisagens), como o Augusto de *A Morgadinha dos Canaviais*, são ao mesmo tempo os professores que convivem com a ruralidade específica da época.

De qualquer modo, alguns “motivos” são suficientemente fortes para que o seu reconhecimento emblemático seja possível, entre pintura e literatura: Sintra e o Palácio da Pena, e mesmo, evidentemente, o Buçaco, não são escolhas arbitrárias, bem pelo contrário. O seu significado é múltiplo e, pode dizer-se, em 1855 praticamente tradicional. O mesmo (ou sensivelmente o mesmo) se pode dizer de meditações sobre ruínas como a que Cristino assina como *Demolição da igreja de Santa Marinha*, e que poderíamos confrontar com Garrett, que tantas vezes nos fala das ruínas e das demolições burguesas e “prosaicas” em que estão convertidos os nossos monumentos, particularmente aqueles em que “algum espírito sagrado” habitou – sabendo-se, como sabemos, que para os românticos o “espírito do lugar” é justamente aquilo que pode infundir uma paisagem de um valor diferencial e simbólico. Mas, ao mesmo tempo, às ruínas ou às demolições deveremos associar a lição daquilo que se ergue, em Alexandre Herculano as “abóbadas” góticas e alegóricas da construção do nosso futuro, em Cristino as Penas sublimes pintadas sempre a *distância*, sempre com *o caminho* que lá conduzirá em primeiro plano – como se tal se apresentasse também como o carácter ao mesmo tempo *real* e *distante* (imaginário, no fundo, como só os Palácios da Pena e as Abóbadas de Herculano afinal o podem ser).

Nesse sentido, um certo carácter melodramático, que poderemos aproximar de uma tendência visível da literatura romântica da época – algum Camilo, se bem que em momentos de contensão, as cenas e os quadros a que o romance e a narrativa, ao lado do drama histórico, não deixam de convidar e até certo ponto fomentar – e um dos melhores exemplos, do ponto de vista simultaneamente qualitativo e emblemático, poderá ser o da narrativa de Rebelo da Silva *A última corrida de touros em Salvaterra* – esse carácter melodramático, que notava, aparece temperado em Cristino de uma forma que, na literatura, só talvez Júlio Dinis tenha sabido sistematicamente escrever: uma paisagem que comporta cenários de tensões e problemas, que os manifesta, mas para que de alguma maneira, e ao permitir que sejam colocados em “tom menor”, ao mesmo tempo solicita figurações de onde o carácter melodramático seja apenas um de entre vários os utilizados. E por isso, se alegoricamente, como vimos, o Cristino do Palácio da Pena de D. Fernando de Coburgo pode ser aproximado do Mosteiro fundacional da Batalha, que o conto *A Abóbada* narrativiza, por outro o sublime terrível que afecta as paisagens e os afectos herculanianos está em Cristino quase ausente, como que ofuscado para poder dar origem a outros tons – provavelmente mais de acordo, aliás, com a segunda metade do século que forma na realidade a obra do pintor: também deste ponto de vista Cristino seria um homem do seu tempo.

O mar e uma certa componente cósmica a ele associada, nomeadamente pela revolta das águas e a manifestação de uma força natural que ultrapassa a dimensão e sequer

a compreensão humana, constituindo aliás ameaça à sua forma, são motivos recorrentes na pintura de Cristino, e com eles poderemos confrontar textos literários assinados por nomes como Herculano, quer em poesia quer no romance, também Garrett (embora os afectivos subjectivos prevaleçam aqui sobre as declarações éticas que esteiam o texto herculaniano), mais tarde nomes como Alexandre Braga, Gomes de Amorim ou inevitavelmente Francisco Maria Bordalo que, ao dedicar-se ao “romance marítimo”, encontra naturalmente espaço para variadíssimas provas de capacidade descritiva de cenas e mesmo episódios marítimos. De um certo ponto de vista, a pintura de Cristino parece associar a percepção e contemplação da paisagem mais afim de alguma da poesia de revistas literárias como a portuense *O Bardo* (1852-4) ou a coimbrã *O Novo Trovador* (1851-6), embora descontando-lhes o pessimismo de recorte fortemente sepulcral que no entanto convive com outras dimensões de percepção da paisagem onde a intuição do pormenor realista se faz já notar. A distância é maior relativamente a revistas como *O Trovador* (1844-48), em que, apesar das “penhas alcantiladas” que podemos relacionar com composições de Cristino como as que retratam a Boca do Inferno ou o Palácio da Pena, há toda uma componente emocionalmente marcada e hiperbolicamente reproduzida que na realidade *O Novo Trovador* vai apesar de tudo temperar por um descritivismo por um lado mais minucioso e, por outro, por uma intuição de que a natureza e a paisagem ao mesmo tempo escondem e manifestam episódios e cenas humanas cujo carácter emotivo já não é apenas pessoal, mas social ou pelo menos grupal – de onde o aparecimento de grupos de personagens como os saloios, os camponeses, os pescadores, os passantes, os artistas, que vão permitir conexões com temas de carácter social.

Aliás, convém não esquecer que é exactamente pela mesma época que em Soares de Passos, um dos poetas da nova geração, quadros paisagísticos como o entardecer, o mar, ou um determinado cenário natural (por exemplo, o firmamento) sabiamente podem conjugar uma meditação nostálgica com um convite, mais ou menos expresso a um pendor de carácter reflexivo e de componente humanitária, características estas que progressivamente se tornarão cada vez mais intensas e extensas quer em literatura quer em pintura.

Dois outros poetas poderiam com proveito ser evocados a propósito da produção artística de Cristino: por um lado Gomes de Amorim, cujos *Cantos Matutinos* (1858) surpreendem frequentemente pela pormenorização descritiva e, até, por um grau de sensorialismo provavelmente ligado à experiência brasileira do autor e à lição garretiana, de quem tanto se considera aprendiz. O outro nome que gostaria de evocar, e provavelmente com alguma surpresa, pelo menos a uma primeira reacção, é o nome de João de Deus, cujo afastamento dos excessos sentimentais típicos dos seus contemporâneos cedo o leva a progressivamente fundar e desenvolver uma poesia em que sentido contemplativo, depurada sensualidade e algum misticismo se encontram combinados com cenas ou por vezes quase evocações de momentos oralizantes e coloquiais que não me parecem muito distantes de algumas das cenas e das paisagens pintadas por Cristino.

Um outro aspecto a notar na pintura deste autor, mas aqui em claro contraste com a narrativa romântico-realista da época, é a ausência de “heróis”, que evidentemente se articula quer com o exíguo número de retratos propriamente ditos que produz quer

com a qualidade e quantidade da sua inspiração histórica, que é praticamente desprezável. Ora, isto tem efeitos evidentes sobre as escolhas temáticas que pode privilegiar – e que situam em torno da paisagem certos tópicos como a narrativa (*Fonte dos Amores*, *Quinta das Lágrimas*), o melodrama (os vários quadros representando por exemplo a Boca do Inferno), a cena de costumes (*Compra Garibaldi?*) ou mesmo uma certa componente imaginária (*A insula dos ventos*).

Este conjunto de observações leva a um núcleo de reflexões que julgo igualmente significativa no contexto: é que a paisagem em Cristino, como em muito romance do século XIX (e em Portugal os nomes de Garrett e Herculano surgem de imediato), não é apenas um “ornamento” episódico, circunstancial ou aleatório do texto ou do quadro, mas em muitos dos casos, o elemento despoletador a partir do qual o texto verbal ou pictórico “arranca” e se compõe – sendo que apesar de tudo, e por razões de natureza artístico-discursiva, o romance com maior facilidade chega ao melodrama (Arnaldo Gama, por exemplo, ou Pinheiro Chagas); à narrativa de costumes (gostaria de lembrar, para lá dos já citados, de novo o exemplo de Júlio César Machado, mas ainda a obra de Teixeira de Vasconcelos, já para não referir a evidente força e pertinência da obra camiliana, que neste contexto constitui quadro operativo central e dominador); à narrativa de viagem, com relações possíveis com dois estritos contemporâneos (e amigos de tertúlias e cafés), António Pedro Lopes de Mendonça e Júlio César Machado, para lá do motivo do mar tal como é explorado, já o dissemos, nos romances de Francisco Maria Bordalo (com particular destaque para as tempestades, mares e naufrágios e poentes que aqui existem), ou ainda em autores como Luís Augusto Palmeirim e em obras como *Passeios na Póvoa* (1850), da autoria tríplice de D. João de Azevedo, Pereira da Cunha e Machado Pinheiro – cuja aproximação temática, aos mais variados níveis, creio curiosíssima relativamente a obras de Cristino como por exemplo *Família de pescadores do Tejo* ou ao óleo sobre tela, de título desconhecido (*Paisagem*).

Há entretanto duas “qualidades” na pintura paisagística de Cristino que são evidência das orientações na produção romântica de meados do século (embora já não tanto da que literariamente seria chamada Geração 70, e que cronologicamente é apesar de tudo coetânea de Cristino, em perfeito exemplo do que uma certa “anacronia cultural” pode representar do ponto de vista da significação histórica): por um lado, a tonalidade quase episódica que retira àquela paisagem qualquer vontade ou qualquer dimensão heróica – o que assim o aproxima de outro estrito contemporâneo, cujo valor estético-literário continua mal avaliado, Júlio Dinis; e, por outro lado, a tonalidade a querer-se grandiosa ou pelo menos de alguma imponência, de *Fonte dos Amores*, *Quinta das Lágrimas* pode ser considerado paradigma, mas que na generalidade todas as paisagens que apresentam como cenário Sintra, a Pena ou o Buçaco e, em menor grau, o Mondego, manifestam – e que poderíamos aproximar de uma tradição romântica que, na nossa poesia, se estende de Herculano a Antero, passando por Gomes de Amorim e certamente Soares de Passos. A força e a tenacidade de Camilo Castelo Branco congrega ambas as tonalidades: pela brevidade do traço que se demora sobre a cena – pela intensidade com que esse traço se imprime na narrativa.

Um último aspecto a realçar articular-se-ia com textos pictóricos de Cristino como *O recuar da onda*, *A insula dos ventos*, ou *Penedos*, sobretudo tendo em conta que existem vários quadros com este último título, o que sublinha o carácter ao mesmo

tempo concreto alusivo de tal designação (no fundo, o seu carácter de “emblema” literário). Trata-se de uma componente associada à dimensão paisagística que nela faz interferir, de modos vários, um certo seu carácter imaginário-onírico, reforçado pela dimensão solitária que impõe a presença do “olhar” como o único lugar de habitação (virtual) da paisagem. Esse carácter solitário e criador, visível através da escolha temática das paisagens efectuadas, pode ser aproximado do lugar que o artista, e o poeta em particular, para si constroem simbolicamente ao longo do século XIX, propondo-se como homens que sempre alguma dimensão de marginalidade, solidão ou mesmo loucura afectará (e os elementos biográficos confirmam esta faceta no caso de Cristino), ao mesmo tempo que lhes associa uma qualidade de percepção do mundo ao mesmo tempo “realista” e axiológica da qual não abdicarão como característica. De Herculano, ainda nos anos 30, ao poeta-maldito de estirpe satânico-baudelairiana que Gomes Leal, aliás nascido apenas vinte anos depois de Cristino, já dentro do século XX encarnará, passando pelo Antero de Quental a quem também o mar “sussurra” e “murmura” coisas já e para sempre incompreensíveis, poderemos encontrar toda uma série de nomes que, dentro do campo literário, exploram (de forma aliás até talvez mais sistematicamente consistente, ou pelo menos quantitativamente significativa, do que Cristino) esta dimensão, a que não é alheia evidentemente uma certa melancolia que a própria ausência do elemento humano, em certos quadros de temática paisagística, de algum modo sublinha. Nesses momentos, a paisagem acentua o seu carácter nostálgico, como se no momento e acto do “recuar da onda” se concentrasse um lugar do humano cada vez singularmente mais frágil – mesmo se a aparência bucólica continua uma referência, mesmo se o tom geral conota mais uma certa tranquilidade (provavelmente encenada) do que o arrojo sublime que certa tradição pictórica tentara, a todo o custo, atingir. Talvez para isso sirva a temática paisagística para Cristino e para grande parte da literatura portuguesa do século XIX: um repensar do lugar de um humano que, apesar de (além de) ser quem olha e quem descreve/ contempla, é também quem habita – e, com o tempo, cada vez menos entenderá o lugar e os modos de tal habitação. João Cristino da Silva ainda os encontra – embora, como vimos, dotados de uma dimensão de que a precariedade, apesar de tudo, nunca se encontra definitivamente ausente.

BIBLIOGRAFIA

A Arte, Dezembro 1879.

FRANÇA, José Augusto (s/ d), *O Romantismo em Portugal*, 4^o vol. Lisboa, Livros Horizonte.

O Ocidente, 1877.

