

As paisagens brasileiras de Marianne North e o conceito Pré-rafaelita de “fidelidade à natureza”

Robert Wilkes¹

 0000-0002-9207-508X

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. **Atas do XVI Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022.

DOI: 10.20396/eha.16.2022.5014

Resumo

As contribuições de artistas Pré-rafaelitas para o gênero paisagem na arte britânica do século XIX foram reconhecidas pelos historiadores da arte. Paisagens Pré-rafaelitas dos anos de 1850 são definidos por sua especificidade intensa, retratando todos os detalhes de natureza, e frequentemente pintado ao ar livre. A pintura Marianne North, que admirava as obras de Holman Hunt e Edward Lear, e mencionou pinturas Pré-rafaelitas no seu diário e memórias, aplicava esse estilo detalhado quando viajou ao Brasil de 1872 a 1873 para pintar suas paisagens, plantas e flores. O resultado era uma visão pintada do Brasil mais “fiel à natureza” do que exemplos anteriores por artistas britânicos. No ano 1882, uma galeria dedicada às obras de North abriu no Royal Botanic Gardens (os Jardins Botânicos Real), Londres, que ainda existe hoje: a Marianne North Gallery. Um objetivo desta pesquisa geralmente é criar uma ponte entre as histórias da arte do Brasil e do Reino Unido.

Palavras-chave: Paisagem. Pré-rafaelitas. Marianne North. Arte britânica. Artistas viajantes.

¹Pesquisador de Pós-doutorado no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

Em 1872, a pintora e botânica britânica, Marianne North, chegou ao Brasil para pintar a paisagem, a flora e a fauna tropical do país. Durante suas viagens, ela pintou 111 pequenas pinturas a óleo, muitas pintadas ao ar livre.² Este artigo considera a possibilidade de que North, com sua consciência da arte britânica moderna, tenha retratado a paisagem brasileira com uma sensibilidade de “fidelidade à natureza”, inspirada pela pintura Pré-rafaelita da década de 1850. Essa pesquisa é parte de meu projeto de pós-doutorado sobre artistas viajantes britânicos no Brasil do século XIX, e as maneiras em que as representações da paisagem brasileira na arte britânica mudaram durante o século.

Hoje, as pinturas de North estão na Marianne North Gallery dentro dos Royal Botanic Gardens em Kew, perto de Londres. A galeria, cuja construção foi financiada por North, abriu em 1882, como uma exposição permanente das suas obras – mais de mil pinturas no total, penduradas nas paredes e organizadas por região do mundo. As pinturas de cenas brasileiras ocuparam um canto da sala.

Na história da arte, “pré-rafaelismo” tornou-se sinônimo de um tipo de pintura britânica criado por artistas como Dante Gabriel Rossetti e Edward Burne-Jones, começando na década de 1860 – representações da beleza feminina e medievalismo romântico, tal como *Bocca Baciata* de Rossetti (1859; Museum of Fine Arts, Boston) e *Le chant d'amour* (1868–77; Metropolitan Museum of Art, Nova York) de Burne-Jones. No entanto, este não é o tipo de arte pré-rafaelita em que este artigo irá focar. Em vez disso, devemos olhar para as pinturas anteriores, ou seja, da década de 1850. A Irmandade Pré-Rafaelita original foi fundada em Londres em 1848 por sete jovens artistas e escritores – James Collinson, William Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel e William Michael Rossetti, Frederic George Stephens e Thomas Woolner – que, entre outras coisas, tomaram a decisão radical de pintar suas paisagens ao ar livre, em vez de depender de estudos preparatórios. Eles começaram a exibir as obras em seu novo estilo pré-rafaelita publicamente em Londres – principalmente nas exposições de verão da Academia Real de Artes – em 1849; as telas de Millais, Hunt, D. G. Rossetti e Collinson foram assinadas com os iniciais “PRB”, ou “Pre-Raphaelite Brotherhood”. O termo “pré-rafaelitas” tipicamente abrange os membros da própria Irmandade, assim como seus amigos e amigas – neste último caso, incluem-se Ford Madox Brown, Charles Allston Collins, Elizabeth Siddal, Walter Howell Deverell, Arthur Hughes e Thomas Seddon.

No seu livro *The Pre-Raphaelite Landscape*, publicado originalmente em 1973, Allen Staley examina as características da paisagem Pré-rafaelita, definindo-a como um estilo distinto na pintura britânica do século XIX que se afastou das tradições do gênero, exemplificadas nas obras de artistas como J. M. W. Turner, John Constable e Thomas Girtin. Um outro texto importante é o catálogo da exposição *Pre-*

Agradeço ao Felipe da Silva Corrêa por revisar o texto e traduzir partes dele para o português.

² Ver: BANDEIRA, Julio. *A viagem ao Brasil de Marianne North, 1872-1873*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, p. 68-150.

Raphaelite Vision: Truth to Nature realizada na Tate Britain em 2004, inspirado pelo livro de Staley. Em seu ensaio no catálogo, Alison Smith escrita que as obras dos pré-rafaelitas, “com suas cores vibrantes e superfícies densamente pintadas, parecem desrespeitar a tradição”, e que “a prática de pintar ao ar livre, e não de memória, foi crucial para o propósito de despojar a mente da convenção”.³ Embora as obras de Marianne North não estejam incluídas em nenhum dos dois livros, este artigo propõe que suas pinturas continuavam os princípios da paisagem pré-rafaelita em um momento mais tardio no século XIX, com referência a suas paisagens pintadas ao ar livre – “on the spot”, em inglês – no Brasil.

Dois exemplos demonstram os métodos de trabalho ao ar livre dos pré-rafaelitas, pintando exatamente o que eles viam na natureza: *Our English Coasts* [Figura 1] de Hunt, e *May, in the Regent's Park* [Figura 2] de Charles Allston Collins, um amigo da Irmandade. Ambas as pinturas foram exibidas na Academia Real entre 1852 e 1853, e retratam localizações específicas: no caso de Hunt, os penhascos perto de Hastings, e no caso de Collins, a vista da janela da casa de seus pais em Londres. O resultado é uma visão muito particularizada da paisagem inglesa que evitou as convenções pictóricas anteriores na arte britânica, tal como a perspectiva atmosférica e composições equilibradas. Um crítico de arte cujas teorias são frequentemente associadas aos pré-rafaelitas é John Ruskin, que instava os artistas a pintarem as coisas tais quais elas realmente apareciam na natureza. Tim Barringer resume a visão de mundo de Ruskin como “uma convicção de que é possível obter maior entendimento através de uma intensa observação e descrição da natureza”.⁴ Esta forma de trabalhar nem sempre foi admirada: a pintura de Collins atraiu críticas nos jornais da época que a condenavam como um mero fac-símile.⁵

Os pré-rafaelitas também aplicavam esse princípio em suas pinturas históricas para alcançar um novo tipo de realismo – em outras palavras, quando os artistas decidiam retratar uma cena que acontecia ao ar livre, eles levavam suas telas para a paisagem, para localizar suas figuras em um cenário natural verossímil. (As figuras eram frequentemente pintadas depois, de volta ao estúdio, por razões práticas.) Este foi o caso de duas notáveis pinturas pré-rafaelitas iniciais: *The Hireling Shepherd* [O pastor mercenário] de Hunt (1851–2; Manchester Art Gallery) e *Ophelia* [Ofelia] de Millais (1851–2; Tate, Londres), cujos elementos paisagísticos foram pintados no verão de 1851, enquanto os artistas estavam juntos no campo inglês. Uma das poucas pinturas pré-rafaelitas em que tanto as figuras quanto a paisagem foram pintadas ao ar livre é o quadro de Madox Brown intitulado *The Pretty Baa Lambs* (1851–9; Birmingham

³ STALEY, Allen; NEWALL, Christopher. **Pre-Raphaelite Vision: Truth to Nature**. Londres: Tate Publishing, 2004, p. 11: “The paintings of the Pre-Raphaelites, with their bright colours and densely articulated surfaces, appear disrespectful of tradition”; p. 17: “The practice of working out of doors rather than from memory was thus crucial to the purpose of divesting the mind of convention”.

⁴ BARRINGER, Tim. **Reading the Pre-Raphaelites**. 2ª edição. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2012, p. 58.

⁵ Citado em STALEY, NEWALL, op. cit., p. 69.

Museums Trust), que, como observado por diversos historiadores da arte, precede em cerca de uma década os primeiros experimentos ao ar livre dos impressionistas.⁶

Alguns pré-rafaelitas também viajaram para o exterior: por exemplo, Thomas Seddon, um amigo de Hunt que viajou para Jerusalém em 1854. A visão Pré-rafaelita de “fidelidade à natureza” foi transposta a paisagens de outros países, retratando-as com a mesma minúcia em relação aos detalhes naturais como nas cenas britânicas. Antes dos impressionistas na década 1860, os pré-rafaelitas percebiam que as sombras na natureza não são pretas, mas muitas vezes azuis ou roxas – como é mostrado na pintura de Seddon, *Jerusalem and the Valley of Jehoshaphat* [Figura 3]. Seddon pintou a maioria da paisagem neste quadro ao ar livre, no vale de Jeosofá perto de Jerusalém, em “aproximadamente 120 dias”; contudo, como Alison Smith explica, as demandas da pintura pré-rafaelita eram tão grandes – trabalhando no calor extremo, por exemplo – que Seddon não conseguiu concluir a obra antes de seu retorno à França em outubro de 1855.⁷ É possível que Seddon tenha completado a tela com o uso de fotografias do vale.

Sabemos que Marianne North estava ciente dessas paisagens Pré-rafaelitas por causa de sua autobiografia publicada postumamente, *Recollections of a Happy Life* [Memórias de uma vida feliz].⁸ Em 1853, ela assistiu ao pintor Edward Lear – que foi aluno de Hunt – completar sua pintura das antigas pedreiras de Siracusa, na Sicília. Lear pintou a figueira em primeiro plano no jardim da casa da família North em Hastings, no sul da Inglaterra.⁹ Na mesma época, ela se interessou também pelas obras de William Henry Hunt (não confundir com Holman Hunt), um aquarelista especializado em naturezas-mortas muitas detalhadas de flores, frutas e ninhos de passarinhos, que North descreveu como “absolutamente fiéis à natureza”.¹⁰ North queria estudar desenho e pintura com ele, mas ele já havia parado de dar aulas, por causa de sua velhice.¹¹ Como Lear, ela conheceu Henry Hunt pessoalmente, pois ele passou suas férias de inverno em Hastings. Henry Hunt, visto como um precursor do pré-rafaelismo devido ao seu fascínio pelos detalhes naturalísticos, realmente teve suas pinturas incluídas em uma importante exposição de arte britânica nos Estados Unidos em 1857-8 composta majoritariamente de obras pré-rafaelitas de artistas como Millais, Madox Brown, Holman Hunt, Hughes e Siddal.¹²

⁶ STALEY, Allen. *The Pre-Raphaelite Landscape*. 2º edn. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2001, p. 32–33; PRETTEJOHN, Elizabeth. *The Art of the Pre-Raphaelites*. Londres: Tate Publishing, 2000, p. 160.

⁷ STALEY, NEWALL, op. cit., p. 110.

⁸ Para uma tradução para português, ver BANDEIRA, op. cit., p. 155-197.

⁹ NORTH, Marianne. *Recollections of a Happy Life, Being the Autobiography of Marianne North*. Londres: Macmillan and Co., 1894, v. 1, p. 29.

¹⁰ *Ibidem*, v. 1, p. 27: “the only master I longer for would not teach, *i.e.* old William Hunt, whose work will live forever, as it is absolutely true to nature”.

¹¹ *Ibidem*, v. 1, p. 27.

¹² THIRLWELL, Angela. William Michael Rossetti (1829-1919). In: PRETTEJOHN, Elizabeth (org.). *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 258.



Figura 1:
William Holman Hunt, **Our English Coasts** [Nossa litorais inglesas], 1852. Óleo sobre tela, 43,2 x 58,4 cm, Tate, Londres.



Figura 2:
Charles Allston Collins, **May, in the Regent's Park** [Maio, no Regent's Park], 1851. Óleo sobre tela, 44,5 x 69,2 cm, Tate, Londres.

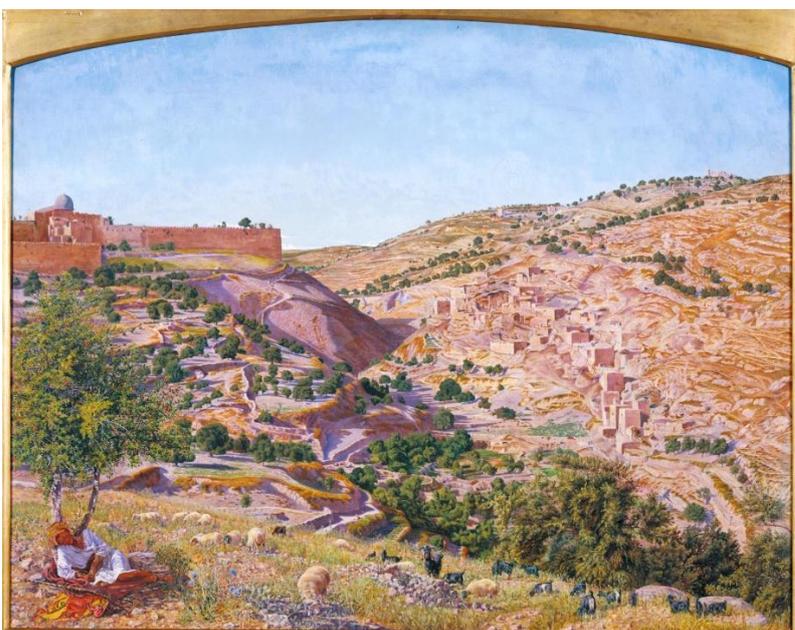


Figura 3:
Thomas Seddon, **Jerusalem and the Valley of Jehoshaphat** [Jerusalem e o vale de Jeosafá], 1854–5. Óleo sobre tela, 67,3 x 83,2 cm, Tate, Londres.

North também mencionou uma pintura de Hunt durante uma viagem à Terra Santa em 1866. Ela escreveu no seu diário que a paisagem do Mar Morto ao pôr do sol a lembrava “da maravilhosa imagem de Holman Hunt do bode expiatório, talvez a melhor das imagens inglesas modernas”.¹³ A maior parte da paisagem no *The Scapegoat* [Figura 4] de Hunt foi pintada no Mar Morto em novembro de 1854 e foi exibida na Academia Real dois anos depois, onde North provavelmente a viu. Portanto, North via a paisagem através das lentes da pintura Pré-rafaelita, conectando o Mar Morto que ela viu pessoalmente com a visão pintada de Hunt. Durante uma visita a Damasco em 1865, North comparou a vista acima da cidade como sendo “como um sonho antigo para nós, que já conhecíamos a vista da pintura de Lear, na qual tudo foi desenhado com tanta precisão”.¹⁴ North estava se referindo uma vista acima da cidade de Damasco, que foi exibida por Lear na Academia Real em 1861.¹⁵



Figura 4:
William Holman Hunt,
The Scapegoat [O bode
expiatório], 1854-5. Óleo sobre tela,
87 x 140 cm,
Lady Lever Art Gallery, Liverpool.

Sabe-se também que North conhecia o pintor norte-americano Frederic Edwin Church. North admirou esta pintura quando se hospedou na casa de Church em Nova York em 1871, o ano anterior à sua viagem ao Brasil. Embora Church não fosse afiliado aos Pré-rafaelitas ingleses, ele admirava muito os escritos de John Ruskin e seu fascínio pela pintura de detalhes naturalísticos era compartilhado com os

¹³ SYMONDS, Catherine (org.). *Some further recollections of a happy life, selected from the journals of Marianne North, chiefly between the years 1859 and 1869*. Londres: Macmillan and Co., 1893, p. 163.

¹⁴ Symonds, op. cit., p. 108.

¹⁵ Reproduzido em STALEY, NEWALL, op. cit., p. 105.

artistas ingleses. Da mesma forma, alguns historiadores conectaram as motivações artísticas de Church com os Pré-rafaelitas na Inglaterra.¹⁶

Portanto, quando North chegou ao Brasil em 1872, ela conhecia bem as práticas de pintura de paisagem pré-rafaelita. Em sua autobiografia, ela descreveu seus métodos de pintar ao ar livre – por exemplo, durante uma visita ao bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro: “Passei alguns dias caminhando e fazendo esboços pelos morros atrás da cidade”.¹⁷ Em Minas Gerais, ela encontrou vistas que a inspiraram, tal como Ouro Preto, que descreveu como “uma maravilha de pitoresca” que ela “queria desenhar” (infelizmente, ela não conseguiu produzir pinturas da cidade).¹⁸ Em Minas, ela ficou na Casa Grande ruínosa da antiga mina de ouro de Gongo Soco, em Minas Gerais, onde, na floresta, ela “sentava e trabalhava horas a fio com o pincel, primeiro em um lugar, depois em outro, sempre voltando a tempo de me lavar antes do jantar”.¹⁹ A vegetação da floresta também continha perigo na forma de carrapatos (“Uma folha de grama podia espelhar um ninho inteiro em cima da vítima”), embora North concluiu que “valia a pena suportar até mesmo essa praga em troca das muitas maravilhas e muitos encantos da vida que estava experimentando nesse canto sossegado da mata”.²⁰

Seu trabalho em Gongo Soco resultou em seis pinturas a óleo, com títulos como *Glimpse in a Glen at Gongo* [Vislumbre de um grotão na mata de Gongo], *View under the Ferns at Gongo* [Vista debaixo de samambaias na mata de Gongo] e *Butterflies' Road through Gongo Forest* [O caminho das borboletas na mata de Gongo]. Estes títulos “denotam uma experiência de imersão física na natureza”, como Alison Smith escreveu em relação aos pré-rafaelitas.²¹ A especificidade dos títulos foi amplificada no catálogo original da Marianne North Gallery, que notou, por exemplo, que a pintura *View under the Ferns* [Figura 5] inclui a figura de uma “mulher escravizada que carregou os mantimentos da artista ao longo de oito milhas de estrada florestal” – ela é vista debaixo das árvores, carregando um cesto em sua cabeça.²² Desta maneira, as pinturas de North, feitas nos locais que retratam, funcionam como testemunhos visuais da sua viagem.

¹⁶ WILTON, Andrew. American landscape painting and the European paradigm. In: **English Accents**: Interactions with British Art, c. 1776-1855. Aldershot: Ashgate, 2004.

¹⁷ BANDEIRA, op. cit., p. 160.

¹⁸ Ibidem, p. 192.

¹⁹ Ibidem, p. 180.

²⁰ Ibidem, p. 180–81.

²¹ STALEY, NEWALL, op. cit., p. 17.

²² BOTTING HEMSLEY, W. **The Gallery of Marianne North's Paintings of Plants and their Homes**, Royal Gardens, Kew: Descriptive Catalogue. Londres: Spottiswoode & Co., 1882, p. 13.



Figura 5:
Marianne North, **View under the Ferns at Congo, Brazil**
[Vista debaixo de samambaias na mata de Congo Soco], c. 1873.
Óleo sobre papel, 25 x 35 cm, Marianne North Gallery, Royal Botanic Gardens, Kew.

Estes métodos de North, pintando a paisagem e a natureza apesar de dificuldades do clima e insetos, lembram os trabalhos de Hunt e Seddon no Oriente Médio, mencionados acima. Em sua autobiografia *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* [Pré-Rafaelismo e a Irmandade Pré-Rafaelita], publicada em 1906, Hunt descreveu um processo semelhante de trabalhar ao ar livre em um clima difícil.²³ As experiências de North com invertebrados no Brasil evocam as de Millais com pernilongos enquanto ele pintava ao ar livre na Escócia em 1853, contra os quais ele precisava usar um capuz de proteção.²⁴ Todavia, as telas de Hunt feitas no Oriente Médio e as de Millais na Escócia (um retrato de John Ruskin), são mais do que simples paisagens, pois têm temas específicos, como pinturas religiosas ou retratos.²⁵ As paisagens de North não tinham as mesmas funções simbólicas ou religiosas, mas eram, como observado por um crítico em 1882, “tesouros científicos” que cumpriam uma função mais “instrutiva” e informativa, particularmente quando expostas junto com suas outras pinturas botânicas na North Gallery.²⁶ Suas obras se alinham com maior proximidade, portanto, à vertente naturalista da paisagem pré-rafaelita, como o quadro *May, in the Regent's Park*, de Collins, ou as obras de John William Inchbold, que são estudos minuciosos de locais específicos sem qualquer mensagem religiosa explícita.

Vale notar uma crítica publicada na *Times* em 1882, que descrevia as intenções artísticas de Marianne North em uma linguagem que evoca facilmente o realismo pré-rafaelita de três décadas antes: “Seu método é pintar qualquer flor, árvore, grupo de árvores ou paisagem que lhe pareçam belos ou singulares no próprio local e literalmente ‘de olho no objeto’”.²⁷ Suas paisagens provocaram debates sobre sua suficiência como obras de arte:

[...] os quadros, maravilhosos e admiráveis apesar de seu intenso e fidedigno realismo, não podem, por esta mesma razão, ser propriamente classificados como obras de arte, sendo seu objetivo distintamente realístico e não artístico. Isto os torna especialmente valiosos para os estudantes de ciência e outros, mas Kew não é uma coleção de obras de arte.²⁸

²³ BRONKHURST, Judith. "An interesting series of adventures to look back upon": William Holman Hunt's visit to the Dead Sea in November 1854. In: PARRIS, Leslie (org.). *Pre-Raphaelite Papers*. Londres: Tate Publishing, 1984, p. 111–25.

²⁴ STALEY, NEWALL, op. cit., p. 11; uma caricatura de Millais, *Awful protection against midges* [Proteção terrível contra mosquitos], 1853.

²⁵ LANDOW, George P. *Holman Hunt and Typological Symbolism*.

²⁶ THE Daily News, 8 de junho de 1882.

²⁷ MISS North's paintings of plants. *The Times*. 8 de junho de 1882.

²⁸ Carta a Henry Nicholson Ellacombe, 29 de setembro de 1890, Library and Archives, Royal Botanic Gardens, Kew, MN/1/4: “the pictures, wonderful & admirable though they are in their intensely truthful realism, & indeed for that very reason, cannot be classed highly as works of art proper, their aim being distinctly realistic & not artistic. This makes them especially valuable for Kew as a museum available for scientific students & others, but Kew is not a collection of works of art”.

O argumento deste autor lembra as críticas que Collins recebeu para *May, in the Regent's Park* [Figura 2] em 1851, incluindo a acusação de que em sua tela “o botânico predomina totalmente em relação ao artístico, — e em direção a um extremo feroz e equivocado”.²⁹ O crítico queria dizer que Collins estava meramente copiando formas naturais ao invés de criar uma impressão “artística” delas, como nos comentários feitos sobre as pinturas de North em 1890. A classificação das pinturas de North como puramente “científicas” e não “artísticas” fez com que elas fossem frequentemente omitidas da história da arte britânica. Conforme observado por Lynne Helen Gladston, as obras de North estão, contudo, “longe de ser transparentemente objetivas da forma em que combinam a alta arte e os modos científicos de representação”³⁰.

Para entender como as representações da paisagem brasileira de North diferiam das obras de artistas britânicos anteriores, podemos comparar sua vista do Pão de Açúcar [Figura 6] com a tela de Charles Landseer retratando a mesma vista na década de 1820, hoje na Pinacoteca de São Paulo [Figura 7]. A localização de ambas as vistas é a antiga estrada do aqueduto de Santa Teresa, hoje Rua Almirante Alexandrino. A pintura de Landseer, que foi exibida na exposição da *Society of British Artists* em Londres em 1828, é parte do estilo pitoresco do fim do século XVIII e do começo do século XIX. Ela tem uma composição que permite uma visão desobstruída do Pão de Açúcar e as figuras no primeiro plano. Além disso, é improvável que a pintura tenha sido feita ao ar livre, mas concluída em um ateliê usando como referência desenhos preliminares, como era costume na época (o *sketchbook* brasileiro de Landseer, o “Highcliffe Album”, hoje está no Instituto Moreira Salles).³¹ Por contraste, a visão da baía na pintura de North é parcialmente obscurecida por árvores, e ela criou uma sensação de distância pintando o Pão de Açúcar em tons de azul claro.

A decisão de North de obscurecer a vista lembra uma pintura de John William Inchbold, um amigo da Irmandade Pré-Rafaelita, de 1853, retratando a capela da abadia de Bolton, no condado de Yorkshire [Figura 8]. Em vez de uma visão clara da capela, estamos vendo-a parcialmente através das árvores, como seria o caso na realidade. Inchbold e North não incluíram figuras humanas em suas paisagens, embora North tenha incluído uma preguiça nos galhos da embaúba – uma visão que ela também descreveu nas suas memórias.³²

²⁹ THE Athenaeum, 22 de maio de 1852, p. 582. “The botanical predominates altogether over the *artistical*, — and to a vicious and mistaken extreme.”

³⁰ GLADSTON, Lynne Helen. **The hybrid work of Marianne North in the context of nineteenth-century visual practice(s)**. Tese de doutorado, Universidade de Nottingham, 2012, p. 111.

³¹ BETHELL, Leslie (org.). **Charles Landseer: desenhos e aquarelas de Portugal e do Brasil, 1825-1826**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010.

³² NORTH, op. cit., p. 123.

Figura 6:
Marianne North, **View of the
Sugarloaf Mountain from the
Aqueduct Road, Rio de Janeiro** [Vista
da baía do Rio com o Pão de Açúcar],
c. 1872. Óleo sobre papel, 25,4 x 35,5
cm, Marianne North Gallery, Royal
Botanic Gardens, Kew.

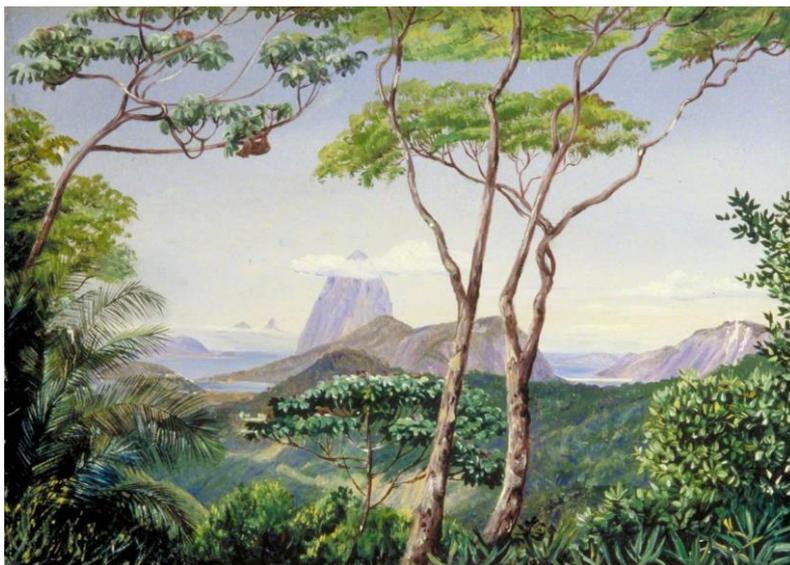


Figura 7:
Charles Landseer, **Vista do Pão de
Açúcar tomada da Estrada do
Silvestre**, c. 1826-7.
Óleo sobre tela, 61,5 x 93 cm,
Pinacoteca de São Paulo, São Paulo.



Figura 8:
John William Inchbold, **Bolton Abbey**
[A abadia de Bolton], 1853. Óleo sobre
tela, 50 x 68 cm, Northampton
Museums & Art Gallery,
Northampton.



Inchbold explorou este formato “cortado” ou focado em outra pintura, *A Study, in March*, que foi exibida na Academia Real em 1855 [Figura 9]. A composição é dominada por árvores, mas o artista não inclui a árvore inteira – os galhos são cortados pelas bordas da tela. Isto, combinado com a linha do horizonte alto, cria a impressão de que estamos olhando para uma visão real – na realidade, não conseguiríamos ver a árvore inteira de uma só vez. Uma pintura de North, feita cerca de vinte anos antes em Morro Velho em Minas Gerais, usa a mesma estratégia pictórica – a composição é dominada por enormes bananeiras e uma palmeira, mas não podemos ver exatamente onde terminam [Figura 10]. Em ambas as pinturas, cada parte da composição é pintada com a mesma atenção aos detalhes naturais – uma característica definidora das paisagens pré-rafaelitas.

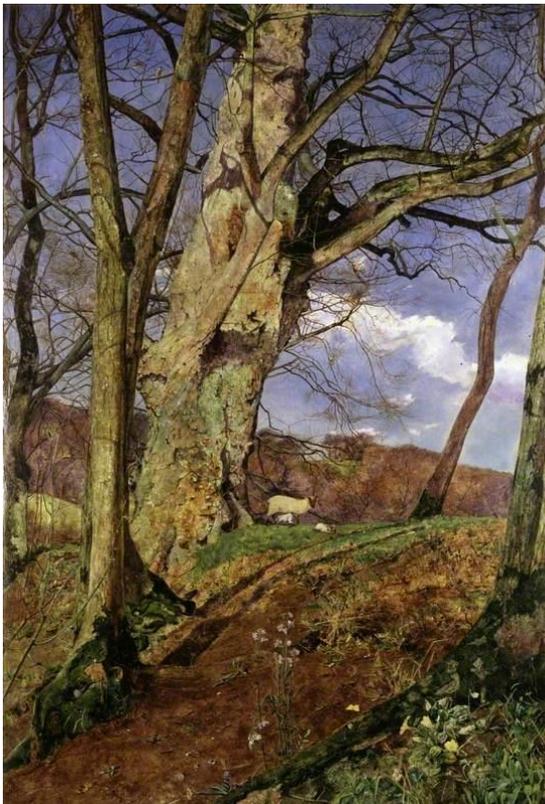


Figura 9:
John William Inchbold, **A Study, in March** [Um estudo, em março], c. 1855.
Óleo sobre tela, 53 x 35 cm,
Ashmolean Museum, Oxford.

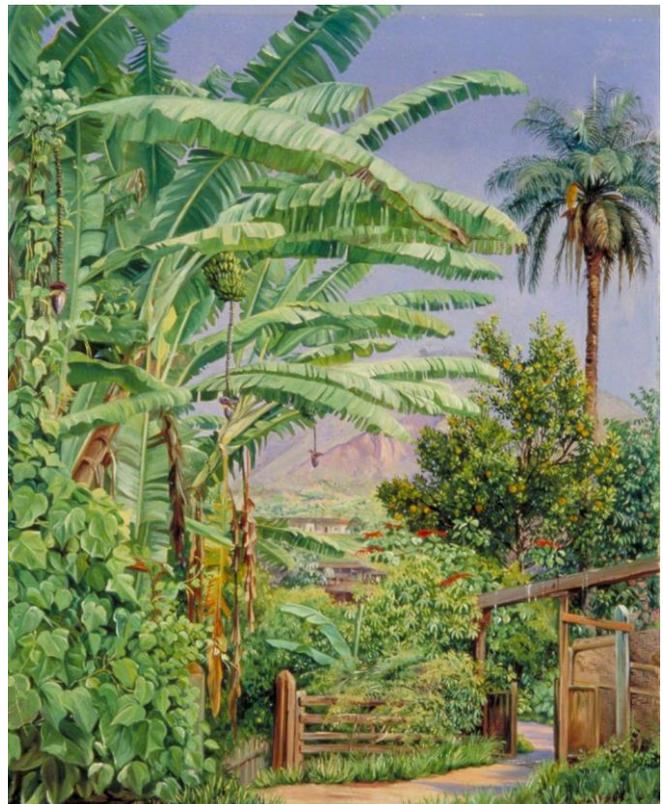


Figura 10:
Marianne North, **Banana and Orange Trees, a Palm and a Bush of Noche Buena in a Garden at Morro Velho, Brazil** [Bananeiras, laranjeiras, palmeira e touceira de bico-de-papagaio num jardim em Morro Velho], c. 1872-3.
Óleo sobre papel, 44 x 35 cm, Marianne North Gallery,
Royal Botanic Gardens, Kew.

Voltando para a comparação entre as pinturas de Landseer e North, podemos ver também uma diferença de cores. A paleta de cores da paisagem de North é muito mais vibrante do que a obra de Landseer, por causa dos desenvolvimentos na produção de tinta de óleo no meio do século XIX. Estes desenvolvimentos, como a invenção do tubo de tinta na década de 1840, permitiram artistas trabalhar mais facilmente ao ar livre, levando à criação de pinturas como *Ophelia* de Millais, *The Hireling Shepherd* de Hunt e *The Valley of Jehoshaphat* de Seddon.³³ Este também é o caso de Marianne North nos anos 1870. Segundo um relatório de conservação de 2008-9, ela utilizava tubos de tinta a óleo pré-preparados, facilmente levados em viagens — uma ferramenta que não existia na época de Landseer.³⁴ O relatório também revelou que ela pintava em folhas de papel de peso médio, realizando o desenho a caneta antes de aplicar as cores diretamente dos tubos, sem misturá-las previamente.³⁵ Como os pré-rafaelitas, North geralmente pintava sobre um fundo branco, o que tornava as cores mais vibrantes. Durante a restauração, uma inscrição foi encontrada no verso de sua *View of the Sugarloaf* [Figura 6], que confirmava que ela pintou a embaúba e a preguiça diretamente de observação.³⁶

Por todos estes motivos, é possível fazer uma leitura das obras de Marianne North como uma continuação da “fidelidade à natureza” pré-rafaelita transposta ao contexto brasileiro. Seu comprometimento com a pintura de paisagens, plantas e flores ao ar livre e em grande riqueza de detalhes evoca as obras de Charles Allston Collins, Thomas Seddon e John William Inchbold, bem como as de artistas que ela conhecia pessoalmente, como Edward Lear. Suas pinturas se contrapõem àquelas de artistas viajantes britânicos anteriores, como Charles Landseer, cuja pitoresca *Vista do Pão de Açúcar* é uma comparação útil com sua representação da mesma vista.

Referências bibliográficas

BANDEIRA, Julio. **A viagem ao Brasil de Marianne North, 1872–1873**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

BARRINGER, Tim. **Reading the Pre-Raphaelites**. 2ª edição. New Haven, CT: Yale University Press, 2012.

BETHELL, Leslie (org.). **Charles Landseer: desenhos e aquarelas de Portugal e do Brasil, 1825–1826**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010.

BLUNT, Wilfred. **In for a Penny: A Prospect of Kew Gardens**. Londres: Hamish Hamilton, 1978.

³³ TOWNSEND, Joyce, H.; RIDGE, Jacqueline; HACKNEY, Stephen. **Pre-Raphaelite Painting Techniques: 1848-56**. Londres: Tate Publishing, 2004, p. 40-41.

³⁴ MILLARD, Tanya, et al. The conservation of 830 oil paintings on paper by Marianne North. **Journal of the Institute of Conservation**, v. 32, n. 2 (2011), p. 161.

³⁵ Ibidem, p. 161. GLADSTON, op. cit., p. 102–3.

³⁶ I am grateful to Lynn Parker at the Royal Botanic Gardens, Kew, for sending me an image of the back of the painting.

GLADSTON, Lynne Helen. **The hybrid work of Marianne North in the context of nineteenth-century visual practice(s)**. Tese de doutorado, Universidade de Nottingham, 2012.

MILLARD, Tanya, et al. The conservation of 830 oil paintings on paper by Marianne North. **Journal of the Institute of Conservation**, v. 32, n. 2 (2011), p. 159–72.

NORTH, Marianne. **Recollections of a Happy Life, Being the Autobiography of Marianne North**. Londres: Macmillan and Co., 1894.

STALEY, Allen. **The Pre-Raphaelite Landscape**. 2ª edição. New Haven, CT: Yale University Press, 2001.

STALEY, Allen; NEWALL, Christopher. **Pre-Raphaelite Vision: Truth to Nature**. Londres: Tate Publishing, 2004.

SYMONDS, Catherine (org.). **Some Further Recollections of a Happy Life, Selected from the Journals of Marianne North, Chiefly Between the Years 1859 and 1869**. Londres: Macmillan and Co., 1893.

TOWNSEND, Joyce, H.; RIDGE, Jacqueline; HACKNEY, Stephen. **Pre-Raphaelite Painting Techniques: 1848–56**. Londres: Tate Publishing, 2004.