

ROMANTISMO E SIMBOLISMO, IMAGENS DA CIDADE DE FLORIANÓPOLIS.

Cynthia Machado Campos*

Entrecruzando história e estética, discutindo com a literatura e artes plásticas no final do século XIX e início do século XX, buscou-se perceber de que forma uma certa sensibilidade romântica/simbolista circulou em meio a imagens construídas por Cruz e Sousa e Victor Meirelles, na antiga Vila do Desterro, mais tarde cidade de Florianópolis. Associadas a movimentos artístico-literários no Brasil, as pinturas de Victor Meirelles e as poesias de Cruz e Souza afirmaram o autor e o artista como nomes significativos na cidade, inspirando ou influenciando gerações de jovens e adultos. Parte de um universo romântico/simbolista, estas obras representaram nacionalmente tendências nas artes pictóricas e poéticas, e as imagens difundidas tenderam a instituir comportamentos e qualidades humanas, interferindo em padrões de conduta e atuando no cotidiano de indivíduos. Despertaram afetividades com muita eficácia, não apenas porque poesia e artes plásticas parecem ter o papel específico de atingir emoções, mas também porque a estética romântica ou simbolista tende mais particularmente à expressividade sentimental. Nas manifestações de desilusão diante do mundo, de busca de um lugar para fugir de uma realidade um tanto quanto desencantadora, na sublimação da matéria para a liberação da espiritualidade, estes movimentos artístico/literários evocaram sentimentos íntimos de homens e mulheres, voluntários ou involuntários.

Vinculadas ao Império Brasileiro e apresentando uma visão idealizada de Brasil e dos habitantes, imagens da obra de Victor Meirelles foram difundidas nas cidades brasileiras como aquilo que poderia ser apreendido como a “História do Brasil”. A pintura histórica, apresentando harmonia entre grupos diferentes e heroísmo de personagens históricos, evocou emoções diversas reafirmando mitos e representações que se inscreveram no “habitus” e no imaginário brasileiro. No caso de Cruz e Sousa, o apelo emotivo de seus poemas e o espírito de rebeldia à sociedade racista e hierarquizada do século XIX, configurou imagens de um Brasil ligado à natureza, a sentimentos subjetivos e humanos. A sua obra com imagens de amor, paixão e desejo, expressou ao mesmo tempo, revolta, morbidez, melancolia e sofrimento. Imagens que se refugiaram na natureza, por um lado, e por outro, na morte. Neste sentido podem ser pensadas também na sua face romântica.

Nossa Senhora do Desterro, pequena vila insular no sul do Brasil onde nasceram e cresceram estes dois personagens das artes e das letras, relacionava-se com as demais cidades brasileiras, sobretudo com Rio de Janeiro, pela rota marítima do Porto do Desterro. O porto era bem movimentado. Diversas pessoas chegavam e partiam junto com mercadorias e dinheiro; trazendo aquilo que os habitantes da Vila chamavam de “novidades da Capital”. Filhos da elite local se

deslocavam para a Capital do Império, cidade-referência para o Brasil, para estudar, trabalhar, ou vivenciar as também chamadas “novidades da corte”. Artistas e escritores, acompanhando o movimento das elites, costumavam migrar, buscando o que a antiga Desterro não oferecia, ou até mesmo “fugindo” do preconceito próprio de uma localidade que ainda não havia adquirido o estatuto de cidade.

A imagem que Cruz e Sousa parecia fazer da Ilha era de que a vida social era monótona, e a atmosfera intelectual desinteressante. Em 1871 ali não existiam mais do que 1.500 moradias, a maioria bem pobres, das quais apenas 150 eram “sobrados”, locais onde habitavam as elites. Aqueles que eram símbolo de poder e riqueza na Vila, além de habitarem os sobrados, habitavam também algumas chácaras, no entorno do centro da Vila. A saída de Cruz e Sousa da Ilha, em dezembro de 1890, após a morte de sua mãe, teve caráter de abandono, pois nunca mais retornou. Talvez tivesse a esperança de encontrar, na sociedade carioca um lugar de reconhecimento, numa cidade que aos seus olhos parecia ser menos preconceituosa do que Desterro. Fugir do estigma parecia ser o que se afigurava como possibilidade no embarque para o Rio de Janeiro. Possibilidade que outros jovens também vivenciavam na época também pelo Porto de Desterro.

Victor Meirelles também embarcou no Porto de Desterro alguns anos antes de Cruz e Sousa. Passou certamente, ao deixar a Ilha, pelo Forte de Santana, local em que os “curiosos” habitantes da Vila permaneciam saudando pessoas que chegavam e partiam. O porto estimulava o comércio e as rendas, aumentava os meios circulantes. Mercadorias, cargas de gêneros alimentícios e tecidos, e bens culturais, como livros e algumas companhias teatrais eram parte daquilo que circulava por ali. Em 1856 uma viagem de Desterro ao Rio de Janeiro, que até então levava de 7 a 10 dias, dependendo da embarcação, já podia ser feita em cerca de 65 horas. Desta forma foi possível o aumento do número de passageiros em trânsito que desembarcavam em Desterro nas escalas de navios. Enquanto duravam os serviços de estiva os “forasteiros” freqüentavam restaurantes e hotéis no centro da Vila, espalhando notícias de outras partes do Brasil e do mundo.

Victor saiu pobre de Desterro. A Província não tinha ambiente para ele. Ele era ativo, novo, tinha asas para voar alto e capacidade para vencer. “*O meio desterrense era pequeno. Pequeno demais e cheio de preconceitos. Pequeno e sem ressonância*”.¹ Se ficasse na Ilha, estaria ameaçado de ostracismo. Preferiu ter “momentos de Glória” como aquele em que foi premiado com viagens à Europa, em 1858. Tomou aulas com professores, visitou museus e aconselhou-se com mestres. Depois de já ter recebido três prêmios na Europa, foi agraciado com a Ordem da Rosa. Também esteve a bordo dos navios da Guerra do Paraguai durante vários meses, pintando os esboços para quadros que, mais tarde terminaria no Rio de Janeiro.²

* Professora do Departamento de História – UFSC

Relacionar as obras de Victor Meirelles e Cruz e Sousa entre si e com outros românticos e simbolistas seus contemporâneos, poderão nos dar a dimensão de tendências artístico-literárias e de fenômenos culturais do séc. XIX. Também nos darão a dimensão da atmosfera de sensibilidades que envolveu uma maneira de estar no mundo divergente da postura clássica ou neoclássica. Perfis individualistas, voltados para as subjetividades, manifestando sentimentos e emoções, que tenderam à espontaneidade imaginativa, que chegaram a excentricidades e extravagâncias, em posturas irracionais ou transcendentais. Tais tendências, nas artes, nas letras e na vida, derivavam de obras já produzidas ou sentimentos anteriormente evidenciados, por outros homens no Brasil ou na Europa, que constituíam referências para Victor Meirelles e Cruz e Souza e que acabaram interferindo no clima intelectual, artístico e cultural das cidades Brasileiras do séc. XIX. Os poetas Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Álvares de Azevedo, Cassimiro de Abreu, Castro Alves e Tobias Barreto; se aliaram aos escritores José de Alencar, Manoel Antônio de Almeida e Martins Pena, para interferir também na inspiração de autores catarinenses que viveram na mesma época de Cruz e Sousa e Victor Meirelles, como Luís Delfino e Virgílio Várzea. Estas obras evidenciam imagens literárias que gestaram sentimentos, sensibilidades e paixões de toda uma geração. Por outro lado, as imagens de pintores europeus românticos como Delacroix, Constable e Goya, e neoclássicos como David, Ingres e Lorrain, incluem-se aqui como referência à esta atmosfera de sensibilidades do século XIX.

Artistas apaixonados ou desapaixonados pela vida, pelos homens, pelas mulheres e por causas políticas ou sociais. Posturas negativistas, pessimistas; mentes dilaceradas pela dúvida, pela desilusão, pelo tédio. Olhares para o passado distante como momentos de glória, como fonte de inspiração para pensar o futuro. Esta mobilização sentimental, emocional, e afetiva foi delineando perfis de gerações ao longo do século XIX e XX. Foram afetos que desencadearam o clima necessário para as correntes românticas e simbolistas nas artes e na literatura.

No Brasil esboçava-se um certo romantismo indianista, que reforçou a crença na “fusão das raças”. A Iracema de José de Alencar, liderando a criação de uma consciência nacional ligada às raças³, inaugurou uma linguagem mítica. Tal linguagem não apenas tendeu a buscar referências históricas naquilo que havia sido produzido no passado, como criou tais referências para a produção cultural de gerações futuras. A obra de Alencar, recorrendo à imagem da Índia, acabou acendendo uma chama nos homens da época e dos anos posteriores, abrindo espaço na memória para a criação do mito. Instituidoras de mitos no Brasil também foram as imagens criadas por Victor Meirelles no séc. XIX, como a da Índia Moema que afirmou a associação do indígena com o português como ancestrais legítimos para a recém-criada nação brasileira. A paixão de Moema pelo insensível Caramuru, que dela se aproximou por razões táticas, apenas para manter a paz num ambiente predominantemente indígena, termina na trágica morte da índia nas águas da Bahia, ao tentar

alcançar a nau de seu amado que retornava para Lisboa. Caramuru casou-se posteriormente com Paraguaçu, filha de um cacique, para tornar-se líder dos Tupinambás. Atitude estratégica para reforçar seu poder diante dos índios e selar uma união que se tornou fundadora da noção de nação brasileira.

Das imagens reforçadas por uma memória oficial, provavelmente a da índia Moema não foi tão reverenciada como aquelas que se constituíram fontes significativas para certas intenções políticas de governantes. A oficialidade da época selecionou e afirmou algumas das telas de Victor Meirelles como as da Guerra do Paraguai, da 1^a. Missa no Brasil e da Batalha contra os Holandeses; tendo a índia Moema figurado apenas como testemunho de um certo espírito romântico de Victor Meirelles, que teria reforçado o testamento sentimental da índia morta em detrimento de Caramuru, que talvez merecesse ser esquecido pela sua ingratidão. Descartando certas imagens e reverenciando outras, a memória oficial consagrou a Pintura Histórica de Victor Meirelles que se inscreveu no imaginário do Brasil Imperial, afirmando não apenas ideais difusos de brasilidade, mas também a força potencializadora do Império brasileiro.

As imagens criadas por Victor Meirelles a pedido das autoridades imperiais costumam figurar nos livros tradicionais de História do Brasil sem referência ao artista. Como a imagem pictórica tem um poder de instantaneamente atingir sensibilidades perceptivas, estas telas acabaram se tornando referências para a história, com aquilo que em diferentes situações possa ter sido tomado como a “história que realmente aconteceu”. Legitimaram regimes políticos diante de populações em diferentes épocas, junto com outros símbolos, alegorias, rituais e mitos. Muitas destas imagens foram re-elaboradas ao longo dos tempos por historiadores, editores, organizadores de livros e coleções didáticas, tanto nos parâmetros de uma concepção tradicional e conservadora de nação, como aos moldes de publicações que pretenderam uma história transformadora ou libertadora.

A “Missa” de Victor Meirelles, baseada na carta de Caminha, consolida uma cena de elevação espiritual, celebrada por duas culturas. Uma espécie de batismo da nação brasileira congregando navegadores e índios diante da cruz, que será reverenciada, erguida, celebrada, elevada e beijada pelos portugueses, imitados pelos índios. Ficou esta imagem nos livros de história, nos textos que tratam do artista, em livros de literatura brasileira ou catarinense, e também no filme “A descoberta do Brasil”, de Humberto Mauro, de 1937, que consagrou a universalidade da cena. Tal imagem apareceu nas cidades, nas escolas, influenciando a constituição de vida urbana e religiosa, como uma espécie de comunhão entre os homens de diferentes origens, interferindo na criação de sentimentos comuns de brasilidade, criando identidades fundadas em sentimentos unificadores em torno do “ser cidadão”. Ser cidadão brasileiro passava a ser também reverenciar a fusão das raças.

As batalhas de guerra, Combate do Riachuelo e Passagem de Humaitá, pintadas em grandes painéis por Victor Meirelles, além de perpetuar na tela o papel heróico da armada brasileira na Guerra do Paraguai e configurar a vitória da Marinha Brasileira, tiveram o papel de institucionalizar, na memória coletiva dos brasileiros, certos personagens históricos, certo heroísmo, certas representações de caráter político acerca do papel do Império Brasileiro e sua posição hegemônica na América do Sul.

Outros movimentos significativos para as artes e cultura brasileiras como o Realismo, Naturalismo e Parnasianismo, também se constituíram em referenciais para as identidades ou sensibilidades do brasileiro, reforçando ou não, em circunstâncias distintas, certos princípios ou certos objetivos políticos. Entretanto, tais movimentos parecem ter tido um certo tom cientificista, ou certas pretensões de aproximação com a realidade objetiva que esteve longe dos apaixonados, um tanto quanto excêntricos ou transcendentais poetas e artistas românticos e simbolistas. Além disso, o que de interessante é possível pensar aqui, além de que estas obras representam momentos distintos do pensar o Brasil e de manifestar emoções próprias de uma época histórica, é como figuraram e foram apreendidas e recepcionadas em conjunturas diferentes. Mudanças no texto e contexto entrecruzaram-se na memória de brasileiros, vinculadas a circunstâncias do presente ligado ao passado, possibilitando mesmo re-elaborações deste passado.

Quais poderiam ser as relações de um pintor oficial como Victor Meirelles, ligado ao Império Brasileiro e um poeta discriminado pelas elites como Cruz e Sousa, que embora nascido no império, teve sua obra publicada e reconhecida nacionalmente no início do período republicano? Parece que o que nos motiva a pensá-los em conjunto, é não apenas o fato de ambos terem nascido na antiga Vila do Desterro e terem deixado a Ilha pela via portuária em direção Rio de Janeiro. Interessaria também os estilos de sua arte, de seus escritos, uma certa estética na forma de expressar o mundo através de sentimentos íntimos, de uma sensibilidade manifesta em sua arte que os motivou a olhar a cidade de uma forma muito peculiar. Victor Meirelles pintou os sobrados das ruas da antiga Desterro, e do adro da Irmandade dos Negros, da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, o olhar do artista fez aparecer uma vista panorâmica do centro da Vila. Este olhar panorâmico sobre a cidade também o inspirou para pintar a Entrada da Barra do Rio de Janeiro, a Vista sobre a Candelária, a Vista do largo do Rocio, A Vista da Cidade tendo ao Fundo a Ilha das Cobras, as Ruínas da Fortaleza de Villegaignon; e os morros da cidade como o Morro cara de Cão, os Morros do Corcovado, da Tijuca e Morro do Castelo. Ao fundo, o mar. Sempre o mar.

O mar estava na lírica de Cruz e Sousa. “*Convulso com o mar e como o mar sereno é também como o mar profundo e grande*”⁴, dizia em seus poemas. O mar o havia motivado a deixar a Ilha. O mar que encantava o sentimental sonhador e apaixonado ilhéu também era lugar do despejo da pequena Vila. No mar se jogavam os dejetos, o lixo, os animais mortos. Os negros se ocupavam do

mar nas noites escuras da antiga Desterro. Passavam pelas ruas carregando “*volumes infectos com as fezes dos brancos, para lança-los ao mar.*”⁵ Os escravos faziam as tarefas pesadas e sujas. Viviam nas senzalas. Andavam semi-nus nas ruas da Vila. Eram considerados indisciplinados e levados a trabalhar pelos brancos. Mas taticamente no caminho para as praias escuras, em meio à sujeira do seu trabalho, cantavam e dançavam à beira-mar. Riam e tomavam cachaça. Cruz e Sousa foi um destes. Filho de escravos que moravam numa casinha pobre na Praia de Fora, bem depois da Rua Formosa, atual Rua Esteves Junior onde moram, moravam e estudam membros das famílias da elite da cidade.

O mar era a imensidão para onde iam os amores de Cruz e Sousa: “*os meus amores, dizia, vão-se mar em fora, e vão-se mar em fora os meus amores.*”⁶ Era do mar que vinham as flores e os amores: “*És de origem do mar, vens do secreto, do estranho mar esperançoso e frio (...) num fundo ideal de púrpuras e rosas surges das águas mucilaginosas como a lua entre a névoa dos espaços.*”⁷ Mas as águas, como a natureza, também eram “claras de luares, brancas, fluidas, cristalinas”⁸

Vivia nestes mares Cruz e Sousa com um grupo de amigos interessados em livros, versos e literatura. “*Virgílio Várzea, Santos Lostada, Araújo Figueiredo, Oscar Rosas, ao lado de Cruz e Sousa, sacudiam a Província*”⁹ Era um grupo que colaborava na imprensa, editava poemas e dava apoio às companhias teatrais que chegavam pelo Porto de Desterro.⁹ Estavam informados das atividades culturais dos grandes centros do país, particularmente do Rio de Janeiro e também do exterior. Liam em francês e em inglês. Logo viria o estigma: “negro metido a poeta”, acabou seguindo o caminho do mar para o Rio de Janeiro.

Na capital do Império veste-se com cuidado, sapatos brilhantes, colete de cores vivas, bengala de cana-da-índia. Sua auto-estima estava alta. Tinha sido educado por uma família da elite do Desterro. Seu andar era altivo, seus gestos educados. Seus amigos continuavam lhe fazendo companhia: Virgílio Várzea, Araújo Figueiredo. Foi um tempo de descobertas. O mar da baía da Guanabara continuava inspirando o poeta: “*O mar transmitia força às suas ações, vigor à sua vontade, dando a todo o organismo uma função especial, uma atividade própria, uma determinação expressiva da natureza. Admirar o mar, significava sentir a eflorescência da carne, crer nalgum poder forte e épico que nos encoraje. Contemplando a irrequietude das ondas, ele sentia o peito alanceado da incomparável saudade de países vistos através do caleidoscópio da imaginação, dos sonhos fantasioso – países lindos e felizes, floridos trechos de terra, ilhas tranqüilas, províncias loiras.*”¹⁰ O ambiente é instigante: muitas discussões, debates, novas leituras. Formou-se um grupo que passou a defender o simbolismo. Logo viria o preconceito, a dificuldade de encontrar emprego, o baixo salário, a doença, a morte.

Gerações do século XX agora já cidade de Florianópolis circularam nas águas entre o Porto do Desterro e o Rio de Janeiro. O porto deixou de existir, nos anos vinte. A entrada do porto

transformou-se em aterro nos anos setenta. A cidade cresceu, expandiu-se. Nos anos sessenta e setenta o Rio de Janeiro ainda a referência. Artistas, elites e intelectuais, jovens rebeldes do movimento hippie, tinham no Rio de Janeiro a cidade privilegiada dos seus sonhos, das suas fantasias, das suas experiências. Todos os que sofriam o preconceito da sociedade local, da pequena cidade, alcançavam a rota que partia do Terminal Rodoviário ou do Aeroporto Hercílio Luz. Mulheres desquitadas, homossexuais, intelectuais que não encontravam espaço para seus ideais modernizadores ou revolucionários, estudantes de medicina ou direito buscando angariar, no seu retorno, o reconhecimento social. Nos jornais os cronistas falam deste reconhecimento, inclusive de Cruz e Sousa e Victor Meirelles, agora, entretanto, numa outra dimensão: “*Catarinense para ser reconhecido por aqui tem que fazer estágio lá fora ou vir um forasteiro e chamar a atenção para as pessoas – e coisas – da terra. Isto sempre foi, e, espero, não será. Cruz e Sousa, Luiz Delfino e Victor Meirelles só adquiriram fama depois de terem saído daqui e freqüentarem as rodas intelectuais do Rio; se em desterro continuassem, não teriam saído do ostracismo*”¹¹. Agora nestes anos, a questão central a ser evocada pelos intelectuais locais é a “catarinalidade”: “*Continuando, é preciso despertar um sentimento de catarinalidade, ou seja, valorizar o que é nosso, mostrar nossas coisas.*”¹²

¹ CABRAL, Oswaldo R. **Nossa Senhora do Desterro** – Memória. Florianópolis, Ed. Lunardelli, 1979. p. 134.

² Idem. P. 79-81.

³ COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. IN: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo, Contexto, 2000. p.379.

⁴ CRUZ E SOUSA. “Missal”. P. 62. APUD MONTENEGRO, Abelardo. **Cruz e Sousa e o movimento simbolista no Brasil**. Florianópolis, FCC. 1988. p. 51.

⁵ GUERRA, La Hire & MALHEIROS, Eglê. **Florianópolis e seu cisne negro**. Florianópolis, Eletrosul, 1989.

⁶ CRUZ E SOUSA. “Ilusões mortas”. APUD GUERRA, La Hire & MALHEIROS, Eglê. **Florianópolis e seu cisne negro**. Florianópolis, Eletrosul, 1989.

⁷ CRUZ E SOUSA. “Flor do Mar”. **Broqueis**. APUD GUERRA, La Hire & MALHEIROS, Eglê. **Florianópolis e seu cisne negro**. Florianópolis, Eletrosul, 1989.

⁸ CRUZ E SOUSA. “Antífona”. **Broqueis**. APUD GUERRA, La Hire & MALHEIROS, Eglê. **Florianópolis e seu cisne negro**. Florianópolis, Eletrosul, 1989.

⁹ GUERRA, La Hire & MALHEIROS, Eglê. **Florianópolis e seu cisne negro**. Florianópolis, Eletrosul, 1989.

⁹ Idem.

¹⁰ MONTENEGRO, Abelardo. Cruz e Sousa e o movimento simbolista no Brasil. Op. Cit. p. 23.

¹¹ STODIECK, Beto. **Jornal de Santa Catarina**, 17.08.1971.

¹² Idem.

Referências Bibliográficas

CABRAL, Oswaldo R. **Nossa Senhora do Desterro** – Memória. Florianópolis, Ed. Lunardelli, 1979.

FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo, Contexto, 2000.

GUERRA, La Hire & MALHEIROS, Eglê. **Florianópolis e seu cisne negro**. Florianópolis, Eletrosul, 1989.

JORNAL DE SANTA CATARINA

MONTENEGRO, Abelardo. **Cruz e Sousa e o movimento simbolista no Brasil**. Florianópolis, FCC. 1988.