

PUC - Pontifícia Universidade Católica

JOSIANE DE SOUZA CAVALCANTI

ESTUDOS SOBRE PAISAGEM
***O pitoresco e o sublime* na iconografia do Rio de Janeiro**

SÃO PAULO
2016

PUC – Pontifícia Universidade Católica
COGEAE – Pós Graduação – Lato Sensu –
Arte: Crítica e Curadoria

JOSIANE DE SOUZA CAVALCANTI

ESTUDOS SOBRE PAISAGEM
O pitoresco e o sublime na iconografia do Rio de Janeiro

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Coordenadoria de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão, como requisito parcial para conclusão do curso de Especialização em Arte: Crítica e Curadoria.

Orientação: Prof. Dra. Elaine Caramella.

SÃO PAULO
2016

JOSIANE DE SOUZA CAVALCANTI

ESTUDOS SOBRE PAISAGEM
***O pitoresco e o sublime* na iconografia do Rio de Janeiro**

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Coordenadoria de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão, como requisito parcial para conclusão do curso de Especialização em Arte: Crítica e Curadoria.

Orientação: Prof. Dra. Elaine Caramella.

COMISSÃO EXAMINADORA

São Paulo, __ de _____ de 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, prof^a. Dra. Elaine Caramella, por me acompanhar nessa pesquisa. Aos professores e colegas da PUC, por compartilharem seu conhecimento comigo. Ao Instituto Itáu Cultural, onde trabalho e aprendo muito, pelo apoio e incentivo em minha qualificação profissional. Agradeço igualmente aos meus amigos e colegas de trabalho e de vida com quem descubro coisas novas diariamente. Finalmente, sou grata pela minha família, meu porto seguro, por tudo.

CAVALCANTI, Josiane de Souza. **ESTUDOS SOBRE PAISAGEM: O *pitoresco* e o *sublime* na iconografia do Rio de Janeiro**. 2016. Monografia (Especialização em Arte: Crítica e Curadoria) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão. São Paulo. 2016.

RESUMO

Este estudo sobre paisagem busca compreender como códigos visuais instaurados ao longo da história da arte atuam na relação entre homem e natureza. Para isso, a pesquisa partiu da identificação das categorias estéticas do *pitoresco* e do *sublime* na representação da paisagem brasileira. Foram analisadas algumas das obras dos artistas franceses Nicolas-Antoine Taunay e Conde de Clarac a fim de compreender o impacto dos cânones artísticos referentes à pintura de paisagem na conformação e no imaginário da paisagem brasileira.

Palavras-chaves: paisagem, pintura, pitoresco, sublime, natureza, representação, perspectiva, linguagem.

CAVALCANTI, Josiane de Souza. **STUDIES ON LANDSCAPE: The *picturesque* and *sublime* in the iconography of Rio de Janeiro.** 2016. Monografia (Especialização em Arte: Crítica e Curadoria) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão. São Paulo. 2016.

ABSTRACT

This study on landscape seeks to understand how visual codes introduced throughout the history of art act in the relationship between human and nature. For this, the research started from the identification of aesthetic of picturesque and sublime in representation of Brazilian landscape. Works by french artists Nicolas-Antoine Taunay and Count Clarac were analyzed in order to understand the impact of artistic canons referring to landscape painting on conformation and imaginary of Brazilian landscape.

Key-words: landscape, painting, picturesque, sublime, nature, representation, perspective, language.

SUMÁRIO

Introdução A paisagem construída.....	08
Capítulo 1 Sobre paisagem e pintura.....	12
Capítulo 2 Sobre o pitoresco e o sublime.....	19
I. Viagem como prática artística.....	21
II. As estéticas do pitoresco e do sublime.....	23
a. O Pitoresco.....	25
b. O Sublime.....	28
Capítulo 3 Sobre a formação da paisagem brasileira em dois casos: Nicolas-Antoine Taunay e Conde de Clarac.....	32
I. A paisagem de Nicolas-Antoine Taunay.....	32
II. A floresta tropical de Conde de Clarac.....	39
Considerações Finais A formação da paisagem brasileira.....	46
Imagens	49
Bibliografia	54

Introdução | A paisagem construída

Em certos lugares, quando estamos ao ar livre e nossa visão é capaz de abarcar uma porção de território, nós dizemos que estamos diante de uma paisagem. Se o dicionário da língua portuguesa frequentemente relaciona a noção de paisagem com a ideia de território e natureza de um lado; de outro a define nos termos da arte. Nesse sentido, a paisagem seria um gênero artístico que elege a natureza como tema de pinturas, desenhos, fotografias, etc.

No entanto, a ideia de paisagem – tomada no contexto da arte – representa um papel mais relevante e impactante para a percepção visual do mundo ao redor do que a sua função meramente temática nos faz supor. Assim, uma pintura de gênero paisagem é capaz de seduzir o olhar do espectador por meio da perspectiva e fazê-lo observar a natureza de um modo como só o quadro pode fazer; como se o quadro oferecesse o acesso necessário para a percepção sensível do natural. Como isso acontece é o que procuramos investigar.

Este breve estudo sobre a pintura de paisagem procura encontrar algumas chaves de compreensão para discutir o papel da paisagem na conformação de modos de relação entre homem e natureza. Aqui, a percepção visual sobre a natureza – como

forma dominante de interação – é tomada como um dos fundamentos dessa relação e se tornou o foco da pesquisa. Desse modo, a pesquisa se pauta na hipótese da noção de paisagem ser uma das principais orientadoras da relação que se estabelece entre homem e natureza.

Tomando como referência as ideias de Anne Cauquelin desenvolvidas em seu livro *A invenção da paisagem*, o primeiro capítulo desta monografia buscou investigar uma possível gênese da paisagem dentro do contexto da arte. Seguindo este caminho, a paisagem seria um conceito que foi sendo construído e regulado ao longo do tempo a partir do surgimento da perspectiva e da pintura Renascentista. Em outras palavras, essa ideia procura desconstruir a concepção – geralmente equivocada – de que a paisagem é tão originária quanto a própria natureza. Ao contrário disso, a paisagem seria uma construção mental configurada dentro do modelo da perspectiva; sendo assim, linguagem. A paisagem só equivale à natureza na medida em que nos oferece a possibilidade de olhar as coisas chamadas de reais. Apesar de a pintura de paisagem não passar de uma representação, ela tem a ver com a “verdade” de como essas coisas são: ela é capaz de projetar uma forma à qual se cola a

percepção. Segundo a filósofa francesa “vemos em perspectiva, vemos quadros, não vemos nem podemos ver senão de acordo com as regras artificiais estabelecidas em um momento preciso, aquele no qual, com a perspectiva, nascem a questão da pintura e a da paisagem”. (CAUQUELIN, 2007, p. 79)

No segundo e terceiro capítulo, a monografia trabalha com exemplos concretos de como esse tipo de orientação determinada pela paisagem impacta nossa percepção sobre a natureza. Foram analisadas duas correntes estéticas que vigoraram durante os séculos XVIII e XIX na Europa – o *pittoresco* e o *sublime* – e o modo como elas se manifestam nas obras de dois artistas franceses que representaram a paisagem brasileira durante o século XIX: Nicolas-Antoine Taunay e Conde de Clarac.

O contexto que envolve o desenvolvimento da paisagem no campo da pintura é importante para esclarecer como essas correntes estéticas culminaram na autonomia do gênero paisagem e, conseqüentemente, no importante papel que ela representou no campo ideológico, simbólico e até mesmo político predominante entre os séculos XVIII e XIX. A pintura de paisagem enquanto gênero artístico ocupou lugar de pouco destaque dentro de uma hierarquia de representação de objetos

que predominava no pensamento artístico dos séculos XVI e XVII. Segundo essa lógica, a pintura de história e o retrato ocupavam os níveis mais altos na ordem hierárquica, seguidas da pintura de gênero, da pintura de paisagem e, por último, a pintura de natureza morta. Nesse contexto, a paisagem na pintura ainda era tida como um acessório que se acrescenta a uma obra já completa por si mesma.

Durante o século XVIII, porém, as ideias Iluministas exerceram um forte impacto tanto na sociedade quanto na arte, o que levou a pintura de paisagem a ocupar uma posição de vanguarda ao desconstruir o antigo modelo de representação da natureza.

O Iluminismo trouxe a noção de singularidade do sujeito – amplamente desenvolvida pelos românticos – e criou os fundamentos do *pitoresco* e do *sublime* que, enquanto categorias estéticas, descrevem dois tipos de atitudes diferentes do homem em relação à natureza: o *pitoresco* que vê o sujeito integrado a ela; e o *sublime*, onde a natureza é mistério e desperta no sujeito a sensação de angústia e solidão. De qualquer forma, os dois conceitos abordam a difícil relação entre indivíduo e sociedade.

Aqui, os conceitos de *pitoresco* e *sublime* foram extraídos das teorias de Giulio Carlo Argan em seu livro *Arte Moderna, do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Assim, as duas correntes estéticas são tomadas como manifestações de duas formas distintas de relação entre o homem e a natureza.

Foi com esse olhar que a pesquisa procurou investigar como a paisagem brasileira pode ter sido impactada por essas correntes estéticas. Ou seja, trata-se de desconstruir a paisagem como algo natural a partir do exemplo brasileiro e ao mesmo tempo compreender como se deu o processo de formação da paisagem brasileira a partir de um olhar crítico.

Ao longo do século XIX o Brasil recebeu uma leva de artistas que, vindos de diversas partes da Europa, foram responsáveis pela produção de uma vasta iconografia sobre o país. A independência do Brasil – assim como a de outros países do continente americano – gerou uma série de demandas necessárias à conformação de uma nova nação. Nesse sentido, a pintura de paisagem se tornou um importante instrumento de veiculação da imagem de nação e de discurso de poder que vem embutido nela. A paisagem brasileira foi sendo formada ao longo deste século como ferramenta simbólica e discursiva de

autoafirmação para uma nova historiografia do Brasil. Então, é preciso saber que aquele cartão-postal do Rio de Janeiro presente em todos os cantos não tem nada de inocente. A paisagem que cada um desses cartões mostra foi forjada na produção visual desses artistas europeus. Nomes como Jean Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, Karl Friedrich von Martius e Nicolas-Antoine Taunay talvez sejam o exemplos mais conhecidos desse período.

No entanto, esta monografia analisa a obra de apenas um desses conhecidos nomes – Nicolas-Antoine Taunay, pintor de paisagem francês – e do artista amador Conde de Clarac, também francês. O fato de ambos os artistas compartilharem a mesma nacionalidade nos permite analisar como a formação clássica francesa se manifesta na obra de ambos. Para além das semelhanças entre os dois, este estudo busca identificar a manifestação das estéticas do *pitoresco* e do *sublime* na obra de ambos e verificar a ressonância dessa produção na conformação da paisagem brasileira.

Ao mesmo tempo em que buscamos desconstruir a paisagem como equivalente direto da natureza e compreendê-la como instrumento ideológico, o exemplo da formação da

paisagem brasileira a partir de modelos estéticos importados da cultura europeia é tomado como ferramenta de argumentação crítica e pretexto para discutir o papel da paisagem – enquanto linguagem – no modo como percebemos o mundo sensível. No fundo, trata-se de discutir sobre o que vemos ao ver uma paisagem.

Capítulo 1 | Sobre paisagem e pintura

*A paisagem não é uma metáfora para a natureza,
uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza.*

Anne Cauquelin

O que vemos ao ver uma paisagem? Ao indagar tal questão interessa menos respondê-la (pelo menos a partir de uma experiência empírica comum na qual provavelmente descreveríamos elementos de vegetação e topografia que formam determinado território) do que questionar o que *vemos* ao ver uma paisagem.

Ao buscar a definição do termo nos dicionários de língua portuguesa, frequentemente encontramos a noção de paisagem relacionada com a ideia de território – um território que ocupa uma extensão de espaço cujo nosso olhar é capaz de alcançar – e com a natureza – os elementos naturais que podem ou não ser contemplados a partir de um determinado lugar e suas características sob a perspectiva geográfica: praia, montanha, vale, etc. Aparece também uma terceira definição que relaciona paisagem à arte e na qual a natureza seria o tema de pinturas, desenhos e fotografias.

É por essa via, a da arte, que buscaremos elementos para compreender o *ver* a paisagem. Pois é justamente ela, especialmente com a pintura, a grande responsável por consolidar modos de ver com os quais interpretamos o mundo ao redor.

Podemos começar a discutir nosso modo de ver a paisagem com a sentença de Anne Cauquelin lançada aqui, de epígrafe. Nela, a autora de *A invenção da Paisagem* afirma: “paisagem é natureza”. Tal afirmação parece carregada de obviedade se for interpretada a partir de nossa vivência empírica: afinal, ir ao parque ou frequentar um jardim, desavisadamente, nos passa como uma experiência direta com a natureza. Mas o que a afirmação realmente quer dizer é que o nosso modo de interpretar a natureza está totalmente configurado dentro da noção de paisagem e a paisagem é um conceito que foi sendo construído ao longo da história, junto com a pintura.

Se procurarmos saber mais sobre a história da paisagem – enquanto noção e termo – nos daremos conta de que ela não é tão antiga. Pelo menos, não tão antiga quanto a natureza propriamente dita. Descobriremos, por exemplo, que a noção de

paisagem não existia para os gregos da antiguidade. A paisagem – termo e noção – não aparece de forma alguma na cultura e na arte grega, o que nos intriga, já que a Antiguidade Clássica é o grande referencial cultural e artístico do Ocidente. Daí, nos damos conta, não sem espanto, que a paisagem não participa da eternidade da natureza como seria óbvio supor. Afinal, se paisagem é natureza (e/ou vice-versa), a paisagem sempre existiu, diríamos.

O que acontece é que na Antiguidade a representação da natureza estava totalmente submetida a uma narrativa e a uma moral. Ou seja, a paisagem, como representação da natureza, não existia por si só, não constituía um mundo em si – e por isso não pode ser considerada como paisagem. Nesse momento, se havia uma representação concreta da natureza, ela se dava nos termos de uma distribuição organizada de seus elementos pra fins externos a ela. Segundo Anne Cauquelin, nessas representações, a natureza, o meio-ambiente, “não apresenta nenhuma característica pela qual pudesse valer por si mesmo. Ele envolve os corpos que contém, não é um ‘mundo’ no sentido em que não é particularmente visado por meio das formas da sensibilidade e

percepção – uma forma simbólica ou uma construção”. (CAUQUELIN, 2007, p. 46)

Ou seja, o mundo da natureza, aqui, não é um mundo visto – percebido pelos nossos sentidos. Isso significa que tudo o que os gregos da Antiguidade sabem sobre a natureza deriva do *logos*, da razão; natureza não vista, porém sabida. Portanto, é a razão que entende a natureza e instaura, mais que uma visualização, sua compreensão e uma escuta, por assim dizer, sobre ela.

Apesar da paisagem não existir por si mesma, as descrições da natureza são muito frequentes. Porém, ela está a serviço de uma narrativa que inclui eventos, guerras, expedições, lendas. A representação da natureza não pretende expressar manifestações singulares de determinada topografia ou território geográfico, mas sim envolver a construção de um discurso narrativo. De nada significa a natureza sem a figura humana e as ações que acontecem sobre ela e que, portanto, justificam sua presença no discurso narrativo. “Sua apresentação, portanto, é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda, como pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a

evocação de um mito”. (CAUQUELIN, 2007, p. 49) Assim, a representação da natureza, em imagens ou na literatura, nada tem a ver com o modo como entendemos a paisagem hoje: autônoma, sensível, fonte de emoção estética por ela mesma.

Não será antes do surgimento da perspectiva que iremos encontrar a paisagem tal como a vemos hoje. Nesse sentido, isso equivale a dizer que não será antes da pintura – a pintura quadro – que iremos *ver* a paisagem. Se tomarmos a paisagem exclusivamente no contexto da pintura poderemos descrever sua trajetória a partir do seu aparecimento por volta de 1.415. “A paisagem (termo e noção) nos viria da Holanda, transitaria pela Itália, se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva e triunfaria de todo obstáculo quando, passando a existir por si mesma, escapasse a seu papel decorativo e ocupasse a boca de cena”. (CAUQUELIN, 2007, p. 35)

É a perspectiva que justifica o aparecimento da paisagem e organiza os elementos paisagísticos dentro da moldura do quadro. Como uma janela que se abre para uma realidade, a pintura-quadro, configurada dentro da técnica da perspectiva, cria um campo de representação ilusionista dando a ver, de

forma harmoniosa, as características de vegetação e topografia de determinadas regiões. Significa que a ilusão da perspectiva colocada diante do olho suscita um novo interesse pela natureza; como se surgisse uma nova realidade que somente poderia ser acessada pelo quadro.

Em suma, a paisagem surgiria como uma existência para além do quadro, uma realidade autônoma – posição quase que oposta a que ela ocupou de início, quando era apenas uma parte, um ornamento da pintura.

Há um termo que serve para designar o modo como lidamos com a representação da natureza antes que ela se tornasse paisagem de fato. Esse termo, *parergon*, designa algo que está ao lado ou fora de uma obra principal, como ilustrações, extensões ou anexos que atuam como acessórios e se acrescentam a uma obra já completa por si mesma. Devemos ressaltar que o surgimento da paisagem, como a concebemos hoje, não se dá instantaneamente a partir da invenção da perspectiva (técnica longamente regulada ao longo do tempo). Fato é, que a antiga teoria da arte, considerando a paisagem como *parergon*, a submeteu aos níveis mais baixos da hierarquia

de gêneros de pintura que predominou na reflexão artística dos séculos XVI e XVII.

Voltando a questão que abre o capítulo, cabe aqui verificar qual o papel que a perspectiva exerceu na percepção visual ocidental. A pergunta *O que vemos ao ver uma paisagem?* se trata de questionar que recorte é esse que fazemos na realidade quando olhamos para ela. *O que você vê quando olha ali, a sua frente?* Essas indagações nos dizem, implicitamente, que o olho por si só não vê; quem vê é a mente, a razão, ambas reguladas pela cultura. O olho é mero instrumento, uma lente que aponta na direção certa sob comando da razão.

Daí que devemos desconstruir certas naturalizações que nos fazem acreditar que o olho vê o que olha e que toda exterioridade objetiva nos é assimilada como tal. Para isso, precisamos também nos perguntar quais são essas novas estruturas de percepção introduzidas pela perspectiva; para além da arte. A perspectiva, para além da arte, é *forma simbólica**. Pois ela determinou nosso conjunto de construções

1. * O termo “forma simbólica” é utilizado por Erwin Panofsky ao se referir à perspectiva. Para ele a perspectiva é forma no sentido em que configura todo o conteúdo visual e é simbólica por unir os princípios da Renascença que ainda estão em vigor em nossos dias.

mentais de tal modo que só vemos o que vemos a partir de seu prisma. Não é exagerado afirmar que tudo o que a visão abarca no mundo até hoje – as distâncias, as proporções, os planos, a simetria e a relação entre os objetos no espaço – é interpretado pela nossa mente sob a orientação da perspectiva. Podemos falar então de modos de ver: o modo de ver ocidental é regulado pela perspectiva. O olhar, portanto, não é ação meramente biológica, mas, sobretudo, cultural.

Esse poder da perspectiva, que nos faz acreditar que vemos aquilo que vemos, tem a ver, principalmente, com a sua capacidade de colocar a imagem no lugar da coisa que ela representa. Essa equivalência determina a complexidade da relação natureza/paisagem. Anne Cauquelin nos explica:

Parece que se deu um salto que leva mais longe que a mera possibilidade de representação gráfica dos lugares e dos objetos, que é um salto de outra espécie: uma ordem que se instaura, a da equivalência entre um artifício e a natureza. Para os ocidentais que somos, a paisagem é, com efeito, justamente ‘da natureza’. A imagem, construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem. Legítima, a perspectiva também é chamada de ‘artificial’. O que, então, é legitimado é o transporte da imagem para o original, uma valendo pelo outro. Mais até: ela seria a única imagem-realidade possível, aderiria

perfeitamente ao conceito de natureza, sem distanciamento. A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza.

O trecho acima, que inclui a epígrafe no início deste capítulo, nos dá algumas pistas para uma possível resposta à questão: *o que vemos ao ver uma paisagem?* A essa altura, talvez não seja arriscado demais sugerir que a natureza só existe para nós, como tal, na linguagem: paisagem. Ou seja, a paisagem é o modo como percebemos a natureza. Assim como o poema extrai o sumo da palavra numa tentativa de reunir aquilo que a própria linguagem separou – a coisa e a palavra que nomeia a coisa –, a paisagem recorta da natureza um quadro e mostra ao olho, através do artifício da perspectiva, aquilo que o olho não conseguiu captar com sua estrutura biológica. O que vemos, o que percebemos, o que conhecemos: linguagem. Toda experiência humana é fundada na linguagem. Por que com a natureza seria diferente?

É impressionante que um espaço tão restrito como o da tela emoldurada se transforme no único paradigma para olhar o mundo ao redor mas o fato é que “vemos em perspectiva, vemos quadros, não vemos nem podemos ver senão de acordo com as

regras artificiais estabelecidas em um momento preciso, aquele no qual, com a perspectiva, nasce a questão da pintura e a da paisagem” (CAUQUELIN, p. 79, 2007).

Aqui, vale lembrar que a perspectiva se dá a partir da ideia de que é possível simular a visão do observador e representar a posição dos objetos numa imagem de forma ‘correta’. Ela é fundamentada na razão, *logos*, como compreensão racionalizada da realidade e opera a partir de cálculos matemáticos determinados pela geometria. Isso só reafirma a racionalidade como principal via de acesso das manifestações artísticas vigentes após o surgimento da perspectiva. Quem vê é a razão. A razão julga aquilo que viu. Ela julga a pintura e a considera legítima, ou não, de acordo com seu grau de verossimilhança com a realidade. As leis da ordenação do mundo, configuradas pela perspectiva colocam a razão à frente da visão – esta que não é solicitada no primeiro momento pois a razão já julgou a pintura de acordo com a ordem do mundo.

Disso se explica que a existência da paisagem, a partir do advento da perspectiva, não se dá de forma totalmente autônoma. O processo de autonomia da paisagem acontece paulatinamente e é somente a partir do século XVIII que ela se

liberta de sua função ilustrativa – *parergon* – e totalmente submetida a uma razão e a uma narrativa para ser finalmente vista. A nova ordem que se estabelece a partir daí é *mostrar o que se vê*. A partir do imperativo da visão (e não mais da razão), a pintura passa a conjugar a relação entre os objetos e ordenar a aparência do mundo com o objetivo de mostrar que vemos aquilo que vemos. Os objetos, que conhecemos isoladamente, passam a coexistir na paisagem com a ajuda da perspectiva que os reduz a uma forma – quadro – que organiza a realidade e a sintetiza em planos. Assim, o que a pintura de paisagem faz não é mostrar os objetos do mundo e sim o elo entre eles, isto é, sua aparência conjugada na natureza perceptível.

A pintura-quadro seria esse lugar (linguagem) onde vemos se manifestar o acordo realizado entre a experiência sensível da visão e a experiência lógica da razão. O que vemos e o que sabemos entram em acordo para que a paisagem, tal como a concebemos hoje, exista.

É assim que a relação entre *ver* e *compreender* guia a percepção que temos do mundo. Por que a perspectiva – essa técnica pictórica que organiza a aparência do mundo em superposição de planos – nos faz enxergar o mundo segundo

suas leis de ordenação; o mundo como ele *deve* ser. E é exatamente dessa forma que vemos. Vemos aquilo que sabemos que vemos. Vemos o que sabemos ver. Não vemos *a priori*. Vemos objetos que a razão reconhece; o que está dado a ver. Vemos quadros. Não somos capazes de enxergar o que não tem nome.

Esse é o lugar em que se situa a pintura: mostrar a realidade cognoscente. No caso da paisagem se trata de mostrar a ordenação dos elementos da natureza; o elo que existe entre eles; sua vinculação. Afinal, a natureza só é percebida como tal enquanto conjunto. Uma árvore, um lago, ou montanha vistas isoladamente não passam de objetos. A paisagem, portanto, não mostra os objetos e sim a relação que existe entre eles.

Com a questão da pintura, começamos a refletir sobre a importância da arte na fabricação de construções mentais que impactam nosso modo de perceber e experimentar a realidade que nos circunda. Ela reflete o ideário humano e nos guia em nossa percepção de mundo. A pintura não tem exclusividade nesse campo – a literatura também cumpriu esse papel. Mas o poder da pintura está justamente no fato de mostrar aquilo que

se vê através do imperativo da visão que passa um atestado de verdade, de existência. Se vejo, é porque existe.

Assim, a arte mostra-se capaz de nos apontar e dizer: *olhe a sua frente, veja uma paisagem*. A isso corresponde reivindicar a visão a partir do que a razão demandou. E conseqüentemente, a isso corresponde admitir que a nossa relação com a natureza, também ela, é impactada pela forma como aparece na arte. Afinal, nossa razão julgaria a natureza bela *a priori* se não fosse pelo modo como ela nos é apresentada na pintura de paisagem?

Capítulo 2 | Sobre o pitoresco e o sublime

A paisagem, configurada segundo o modelo da perspectiva, educa a nossa sensibilidade em relação à natureza. Considerada dentro do contexto da pintura, ela se revela na forma emoldurada do quadro assim como uma janela que pudéssemos abrir para – ao vislumbrar toda a riqueza do conjunto natural que se apresenta à nossa vista – despertar nosso interesse por todos os aspectos da natureza, como se o quadro fosse capaz de acessar uma realidade que ainda não pudemos perceber por nós mesmos.

A partir daí, podemos supor o papel que a arte exerceu nesse processo de desenvolvimento da nossa sensibilidade em relação à natureza. Podemos supor também que a notável beleza com a qual sempre qualificamos a natureza – a ponto de quase não precisarmos mais dizê-la, pois para o senso comum toda paisagem é bela – não esteja totalmente isenta desse processo de fabricação da paisagem.

Com isso em mente, podemos avançar para uma investigação que se propõe verificar como a relação entre certos critérios de apreciação da natureza e a construção do conceito de paisagem, tal como o conhecemos hoje, contribuíram com a

formação do nosso olhar e do nosso imaginário sobre certos territórios.

Nesse ponto, podemos ressaltar, a título de exemplo, que dentro da arte a pintura não é a única responsável pela formação da ideia de paisagem. A literatura também teve seu papel e abriu caminho para as primeiras descrições de territórios e elementos naturais. A pintura veio em seguida dando visualidade e conferindo um grau maior de verdade aos relatos escritos. Ao observarmos as circunstâncias em que muitos textos e pinturas foram produzidos, poderemos observar que em ambos os casos – o da literatura e o da pintura – a prática da viagem por artistas, pesquisadores e diletantes esteve presente como pano de fundo; o invólucro de certas práticas de contato com a natureza.

A viagem como prática artística é particularmente interessante para essa pesquisa já que é dentro desse contexto que se dá o processo de formação da paisagem brasileira. A apreensão dos elementos naturais desse território interpretada pela sensibilidade estética dos artistas viajantes – formada a partir dos moldes do pensamento europeu (assunto que iremos abordar mais adiante) – combinada com o contexto histórico em

que o Brasil e a Europa estavam inseridos ao longo dos séculos XVIII e XIX é determinante nesse sentido. Faz-nos perceber que a nossa percepção visual sensível sobre certos territórios está muito mais ligada à cultura do que ao que é dado a ver nesses lugares. A paisagem não é originária; ela é resultado de um longo processo de construção.

Sendo assim, uma investigação que tenha como objetivo verificar o processo de formação da paisagem em certos territórios deve levar em consideração que os termos *literatura*, *pintura* e *paisagem* formam um conjunto quase indissociável. No caso do Brasil esse conjunto é dado dentro do contexto das viagens. O processo de formação da paisagem brasileira é esse em que a viagem faz esses três termos conjugarem os elementos naturais do nosso território de acordo com o imaginário dos artistas viajantes pré-configurado pelas escolas artísticas e viagens praticadas na Europa. A considerar isso, seguimos com a investigação de alguns modelos apreciativos da natureza que vigoraram na Europa durante os séculos XVIII e XIX e que tanto determinaram o processo de formação da paisagem brasileira.

I. Viagem como prática artística

As artes plásticas no Brasil do século XIX se caracterizaram pelo surgimento da Academia Imperial de Belas Artes criada pelos artistas da Missão Artística Francesa que aqui se estabeleceram para o cumprimento dessa tarefa. Daí em diante, dá-se uma nova etapa no cenário artístico brasileiro com a formação de artistas locais e a criação dos Salões de Arte que, ao longo da segunda metade daquele século, tratou de divulgar a produção visual vinda dessa nova geração.

Paralelamente a isso, a chegada de artistas estrangeiros vindos de diversas partes da Europa – estimulados pela reabertura dos portos do Brasil depois de um período de aproximadamente 150 anos fechados – impulsionaram toda uma produção artística em cima da geografia do país que, ao longo dos anos, se consolidou em vistas de referência da paisagem brasileira.

Sabendo disso, é necessário ter em mente que tal formação de uma *paisagem brasileira* propriamente dita, não ocorre ao acaso do que era dado a ver em nosso território. Ou seja, não se trata de mero estímulo visual provocado na

sensibilidade do artista por uma combinação geográfica de topografia, vegetação e vida humana puramente belas; antes, é tal sensibilidade do artista formada *a priori* por determinados modelos de apreciação da paisagem que irá “reconhecer” os estímulos visuais do nosso território dentro de uma percepção pré-configurada. Sendo assim, não é possível entender o processo de formação da paisagem brasileira sem conhecer tais modelos artísticos que formataram o olhar cultural do europeu sobre o Brasil.

De início, devemos anotar aqui a importância da prática da viagem para os pintores de paisagem, pois a chegada de inúmeros artistas viajantes ao Brasil durante o século XIX corresponde a uma prática longamente datada. Desde o Renascimento, muitos artistas já tinham a viagem como prática em busca de conhecimento e aprimoramento de suas habilidades. A viagem à Itália, por exemplo, foi muito praticada por pintores de paisagem do século XVII e XVIII que para lá se dirigiam em busca dos sinais da civilização clássica e de uma cultura artística ideal. Ainda durante o século XVIII, muitos artistas e desenhistas (inclusive amadores) se deslocavam pelo interior da Inglaterra atraídos pela oportunidade de exercitar a

apreciação estética a partir de uma experiência direta com territórios desconhecidos, algo que somente a viagem torna possível.

O surgimento da paisagem brasileira deve muito à prática da viagem empreendida por artistas que se juntaram aos naturalistas em expedições científicas que percorreram todo o território brasileiro ao longo do século XIX. Assim, as expedições de cunho científico constituem o principal modelo de viagem realizado nesse período no qual a percepção estético-científica – adotado das teorias do geógrafo alemão Alexander von Humboldt* – foi predominante na descrição do território brasileiro.

Em seu volume sobre a *Construção da Paisagem* que compõe a publicação *Os Artistas Viajantes*, Ana Maria Belluzzo diz que “o interesse europeu pelo conhecimento científico da natureza tropical coincide com a prática da viagem e com outras modalidades de corpo a corpo com a natureza sensível. Alia-se,

* Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von Humboldt foi geógrafo e naturalista. Tido como referência para muitos artistas viajantes do século XIX, Humboldt foi responsável pelo princípio de colaboração entre as ciências e as artes para o verdadeiro conhecimento da natureza.

de certo modo, ao desejo de vivenciá-la pela sensação, de experimentá-la diretamente, avistá-la ou desbravá-la”. (BELLUZZO, 1994, p. 11)

Esse “vivenciar pela sensação” mencionado na sentença de Belluzzo é o que nos interessa aqui a fim de ressaltar o aspecto romântico inerente à prática da viagem – o que pode nos ajudar a identificar supostos modelos de apreciação da paisagem que embarcaram com esses artistas que se dirigiram para o território brasileiro.

Essa viagem “romântica”, levada a cabo no bojo de uma atitude mental que está mais próxima da desacomodação, da desestabilização e da negação da cultura clássica, coloca o artista na prática da visão do outro, desenvolve nele pontos de vista alternados condizendo com o olhar de múltiplos pontos de vista, individuais e culturais. A oportunidade de estabelecer contato direto com a natureza também atesta essa mentalidade romântica muito mais interessada em apreendê-la por meio das sensações do que pela imitação que descreve e idealiza a paisagem. O artista romântico, portanto, é esse que acredita que somente é possível conhecer a natureza sentindo ela. E é por

essa abordagem “sentimental”, por assim dizer, que ele trata a pintura de paisagem.

Não nos surpreende o aspecto romântico inerente à prática de viagem. Mas aqui é importante esclarecer que o romantismo é uma postura consciente que formou uma das principais correntes do pensamento estético a partir do século XVIII. O pensamento romântico é um desdobramento das ideias Iluministas que vigoraram naquele período e reflete a autonomia da subjetividade do indivíduo. É nesse período que o estatuto da arte – até então considerada como “meio de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral” conforme nos diz Argan (ARGAN, 2002, p. 11) – avança para uma posição de autonomia em relação às outras áreas do conhecimento. Nesse momento, o artista, consciente de seu lugar e função na sociedade, assume a responsabilidade pelas suas ações e se envolve com as temáticas e problemáticas atuais. O artista romântico, por sua vez, se move na contramão das convenções clássicas, numa atitude mental de negação e oposição aos valores da sociedade europeia. Em vez disso ele afirma os valores das sociedades primitivas e valoriza a vida simples do campo, em oposição às cidades. Isso pode ser explicado pelo

contexto que envolve o surgimento do romantismo que inclui, entre outras questões, a transformação das tecnologias e da organização econômica e as consequências que estas implicam nas esferas sociais e políticas e na configuração da paisagem que passa, de essencialmente rural, para predominantemente urbana.

II. As estéticas do pitoresco e do sublime

É a partir de duas visões de mundo – clássica e romântica – desenvolvidas com a cultura do Iluminismo que iremos encontrar os principais modelos de apreciação estética que formaram o olhar do artista viajante: o *pitoresco* e o *sublime*. Ambas as categorias estéticas surgiram na Europa antes mesmo do surgimento do romantismo e do neoclassicismo como movimentos artísticos, antecipando, assim, um modo de pensar que coincide com a postura do homem moderno.

A ruptura que houve na tradição artística a partir da cultura do Iluminismo transforma o modo como o homem interpreta a natureza e isso, de certa forma, explica o

desenvolvimento das categorias estéticas do *pitoresco* e do *sublime*. Segundo Argan, a partir desse momento:

A natureza não é mais a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana; não é mais o modelo universal, mas um estímulo a que cada um reage de modo diferente; não é mais fonte de todo saber, mas o objeto da pesquisa cognitiva. É claro que o sujeito tende a modificar a realidade objetiva, seja nas coisas concretas (especialmente a arquitetura, a decoração etc.), seja no modo como passa a ter noção e consciência dela: o que era valor a priori e absoluto da natureza, como criação *ne varietur* e modelo de toda invenção humana, é substituído pela ideologia como imagem formada pela mente, como ela gostaria que fosse tal realidade. (ARGAN, 2002, p. 12)

O pensamento Iluminista não interpreta a natureza como uma forma definitiva e imutável que se pode apenas representar ou imitar. A natureza passa a ser entendida a partir do que os nossos sentidos percebem e de como podemos interagir com ela. Não é mais como algo dado. Ela passa a ser uma fonte de estímulos e sensações que pode repercutir no homem de formas diferentes. Com o Iluminismo o homem não obedece à natureza, mas a transforma (vide o surgimento da tecnologia moderna nesse momento).

Com o Iluminismo, as características do universal, imutável e objetivo – que definem o “belo clássico” e, portanto, a natureza (já que ela é bela) – são substituídas pelo particular, mutável e subjetivo e caracterizam o “belo romântico”. Essa mudança faz com que o artista, ao invés de imitar a natureza, passe a operar diretamente sobre ela de acordo com sua disposição. Na verdade, o que podemos perceber aqui é o seguinte: a posição que a natureza passa a ocupar na vida do homem nada mais é do que reflexo de uma transformação ideológica que, impulsionada pelo Iluminismo, alterou profundamente o estatuto do belo dentro da arte e a forma como lidamos com a natureza. Como sempre, a natureza está submetida à ideologia que rege o mundo. O artista, portanto, só pode interpretá-la através dos olhos cuja ideologia formatou.

Assim, o “belo romântico” é uma realidade interiorizada que tem na mente uma natureza adaptável ao ânimo de quem a recebe. O *pitoresco* e o *sublime*, sendo duas estéticas predominantes no modo de abordar a natureza sensível nesse período só pode ser definida, e diferenciada uma da outra, se tivermos em mente que mais do que a natureza propriamente dita, o que ambas estéticas revelam são duas formas diferentes

de o homem encarar a natureza – e por extensão a realidade: o *pitoresco* revela o homem integrado à ela, enquanto o *sublime* manifesta uma reação de encantamento e mistério no indivíduo que a experimenta.

A seguir veremos como se manifesta cada uma dessas estéticas no contexto artístico da época:

a. O *Pitoresco*

Adotando a definição de *pitoresco* e *sublime* que Giulio Carlo Argan desenvolve em seus textos, buscaremos verificar a presença de ambas as estéticas no entendimento da paisagem brasileira. Segundo tal definição, as estéticas do *pitoresco* e do *sublime* revelam modos quase opostos de relação entre o homem e a natureza sendo que o *pitoresco* entende a natureza como parceira do homem enquanto que para o *sublime* ela provoca no homem uma sensação que envolve um misto de encantamento e assombro*.

* ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

O *pitoresco* é uma estética que se desenvolve a partir de uma combinação que integra *pintura, paisagem e jardim*. Um dos entendimentos da noção de *pitoresco* está associado à pintura de paisagem no que se refere à seleção feita pelo artista de certos recortes da aparência sensível para emoldurá-los em quadros. A escolha de determinadas regiões ou elementos naturais “picturáveis”, por assim dizer, explica um dos significados da palavra *pitoresco*: aquilo que é singular, único. Nisso, é interessante lembrar que a própria construção do conceito de paisagem, como vimos, está estreitamente ligada ao quadro e ao enquadramento da realidade natural a partir da ilusão da perspectiva. Nesse sentido, as noções de *paisagem* e *pitoresco* se encontram numa zona de intersecção onde ambas se referem àquilo que pode/merece ser pintado.

Isso faz do *pitoresco* um conceito amplo e difícil de delimitar. Mas se buscarmos compreendê-lo a partir da sua combinação com a prática do jardim poderemos avançar para uma definição mais precisa e mais próxima do que foi o *pitoresco* dentro do contexto de formação da paisagem brasileira.

De início, vale esclarecer – a fim de desconstruir ideias naturalizadas a partir do senso comum – a relação entre *paisagem* e *jardim*. O jardim, forma praticada e aperfeiçoada desde o Império Romano, não equivale à paisagem (noção estabelecida a partir da Renascença), apesar de se aproximar dela. O jardim cria um campo de recolhimento, um espaço rumo a uma natureza construída com o fim de acolher e propiciar momentos de reflexão e silêncio. Em sua origem, o jardim existe muito mais para uma experiência de ordem moral – da sabedoria – do que da ordem da contemplação estético-visual. Trata-se de uma diferença filosófica.

Mas é justamente essa função moral do jardim que o aproxima da noção de *pitoresco*. O jardim é esse lugar totalmente separado da cidade e também separado da natureza – a natureza selvagem, desértica ou tempestuosa. “Nessa dupla condição, só o jardim é ameno, prazenteiro” (CAUQUELIN, 2007, p. 63). Distante da sociedade e da natureza, o jardim viabiliza o espaço da fruição, da liberdade, do ócio e da reflexão. Dentro do contexto econômico e social em que se verificou o rápido processo de urbanização das cidades a partir do século XVIII, o jardim é o fora da cidade em que o homem pode se refugiar. Ele

oferece a esse homem a possibilidade de se estar fora, mesmo estando dentro. É nesse ponto que as noções de *jardim* e *pitoresco* se encontram. Pois a estética do pitoresco, de acordo com Argan, é fundamentada dentro de um paradigma que corresponde ao jardim – no qual uma natureza gentil e acolhedora atrai o homem e estabelece uma relação de parceria com ele. Com essa qualidade “moral”, por assim dizer, “o jardim é, com efeito, a imagem do que de melhor há no homem; ao residir no jardim, o homem se torna semelhante àquilo que o circunda” (CAUQUELIN, 2007, p. 64).

Assim, o jardim não deve ser entendido como uma paisagem em tamanho reduzido; o jardim opera seu próprio esquema simbólico.

Historicamente, a estética do *pitoresco* surge na prática da jardinagem e o jardim inglês é onde se expressa seus principais anseios estéticos. O jardim inglês segue a poética da antiga Arcádia numa abordagem nostálgica que busca um passado ideal de paz e inocência. Incluem os temas pastorais – com a figura do pastor e da pastora – e se manifesta, tanto nas artes quanto na literatura, na presença de uma natureza idílica,

acolhedora e favorável a vida social. Além disso, o jardim pitoresco inglês imita a própria natureza e tende a se desenvolver simulando a liberdade do crescimento da vegetação e as irregularidades topográficas do terreno. Esse artifício na jardinagem procurou organizar a natureza por imitação da arte, tomando por base a pintura clássica arcádica.

Para Argan o *pitoresco* opera, tanto no arranjo de jardins, quanto na pintura de paisagem, sem imitar ou representar a natureza; e sim, apenas corrigindo-a e adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades de interação social, fazendo dela um ambiente agradável e acolhedor. Nesse sentido, a estética do *pitoresco* se dá como reflexo de uma relação clara e positiva entre homem e natureza. Para esse homem, a natureza é espaço de interação social onde é possível colocar em prática qualidades morais que encontram correspondência nos elementos da natureza.

É dentro do contexto do pensamento Iluminista – responsável pela profunda alteração em nossa relação com a natureza – que as estéticas do *pitoresco* e do *sublime* se

desenvolvem ao mesmo tempo em que a paisagem – enquanto gênero de pintura – alcança sua autonomia.

Com o *pitoresco*, a pintura de paisagem – agora autônoma – revela uma natureza expressa a partir do “gosto” dos pintores. Para o pintor de paisagens, o pitoresco se fundamenta em sensações estimuladas pela natureza e expressas na pintura. Essas sensações visuais são traduzidas na tela com pinceladas e manchas, revelando uma técnica pictórica que sai do esquema geométrico da perspectiva clássica. Além disso, apesar de o dado sensorial ser comum a todos, o artista os assimila e transmite na pintura a partir de sua própria experiência – o que também faz com que a pintura oriente a experiência das pessoas com a natureza. Assim, a pintura de paisagem que se consolida a partir das ideias do Iluminismo também atende a uma função educativa que era atribuída aos artistas.

Ao estabelecer uma análise do *pitoresco* sobre a formação da paisagem brasileira, buscaremos verificar como essa estética se casou com os estímulos sensoriais que se davam a ver em nosso território. Pois não é possível não notar o grande número de álbuns de viagem publicados por artistas que estiveram no

Brasil ao longo do século XIX e que se autodenominam como “pitorescos”. O álbum da viagem “pitoresca” ao Brasil é uma ocorrência que deve ser compreendida e criticada na medida em que eles constituem a principal iconografia brasileira do século XIX.

Já foi mencionada aqui a dificuldade de delimitar a definição de *pitresco*, já que esse termo ganhou diversas acepções ao longo de sua história. Num primeiro momento, aqueles álbuns de artistas que se intitulam sob uma espécie de categoria chamada “viagem pitoresca” nos passam a impressão de que a publicação transmite uma visão do artista sobre a natureza “exótica” brasileira. Não é que os europeus não interpretassem nossa natureza como “exótica”; sim, eles o faziam. Mas o que proponho aqui é identificar como a estética do *pitresco*, tal como foi desenvolvida na Europa, orientou a experiência sensorial dos artistas sobre nosso território e contribuiu com a formação do imaginário brasileiro. Ou seja, como a viagem pitoresca pelo Brasil criou uma transposição de práticas europeias na qual o sentimento assume a função de princípio de juízo estético. Nesse sentido, é esclarecedora as ideias de Ana Maria Belluzzo sobre a questão:

Potencialmente, cada trajeto pode revelar muitas coisas, cada objeto é passível de múltiplas apreensões. Entre tantas oportunidades que se apresentam no curso do passeio, o que torna um lugar inspirador é a projeção do viajante no ser natural e a afinidade secreta que encontra no que vê, seja reconhecendo na natureza um lugar já registrado, seja colocando-se em ponto de vista de alguma pintura. Em resumo, trata-se de uma prática gratificante, pois o simples reconhecimento de um lugar pode se tornar uma fonte de prazer. A repetição de imagens semelhantes cria o repertório necessário, a redundância capaz de gerar o lugar-comum. A vista é socializada, expõe uma percepção que é compartilhada e apresenta um lugar reconhecível, e a prática colabora para a fixação de uma forma, de um modo perceptivo. (BELLUZZO, 1994, p. 20)

Com base nessas palavras partiremos para uma investigação da visão pitoresca sobre a paisagem brasileira.

b. O Sublime

Se o *pitresco* se revela numa estética capaz de refletir a integração entre homem e natureza – uma relação clara e positiva, portanto – o *sublime*, ao contrário, se manifesta como um sentimento não esclarecido que a natureza repercute no homem. A estética do sublime traduzida na pintura de paisagem revela para o espectador uma natureza misteriosa, às vezes até

hostil, que coloca o homem submetido a ela – e não parceiro, como acontece no pitoresco.

A estética do *pitresco* e o nascimento de uma expressão que vincula homem e natureza numa relação de parceria se desenvolvem simultaneamente à estética do *sublime* ao longo dos séculos XVIII e XIX. Criando um contraponto em relação ao pitoresco, a estética do sublime aborda certo aspecto da relação entre homem e natureza que, de certa forma, não parece estar no centro das teorias do Iluminismo: para o sublime, a natureza é entendida como uma força misteriosa e absoluta que desenvolve no homem o sentido de sua solidão, de sua individualidade e da sua insignificante existência diante da imensidão natural. Essa postura revela uma mentalidade tipicamente romântica.

Nesse ponto, podemos abrir um parêntese a fim de esclarecer essa questão aparentemente contraditória no pensamento Iluminista. Afinal, se o Iluminismo – que elege a razão como princípio de entendimento de mundo – não obedece mais à natureza e sim a transforma de acordo com a sua disposição (vide o *pitresco*), como pode acontecer que sob seu domínio se desencadeie o surgimento de uma estética que

entende a natureza quase que de forma oposta? Lembremos que o Iluminismo é, sobretudo, uma cultura em que o homem afirma sua razão e sua individualidade. O Iluminismo desenvolve no homem a sua autonomia em relação à natureza que, de modelo universal, passa a ser uma forma capaz de estimular reações diversas. A postura clara e positiva (princípio iluminista) do homem diante da natureza adota como modelo a arte clássica oriunda da antiga Arcádia para desenvolver os fundamentos do pitoresco. O sentimento do sublime, ao contrário, revela a sensibilidade romântica do artista que implica uma relação não esclarecida com a natureza e uma postura de negação, sempre se colocando em seu tempo e a frente da história. Assim, esse artista só pode se afirmar no âmbito de uma ruptura; seja com a cultura clássica ou com os novos modelos de organização da produção econômica impulsionadas pela Revolução Industrial e que afetam a ordem social e política. Ainda sobre a relação entre o sublime e o romântico, Argan explica:

as poéticas do “sublime”, que são definidas como proto-românticas, adotam como modelos as formas clássicas (caso de Blake e Füssli), e assim constituem um dos componentes fundamentais do Neoclassicismo; na medida, porém, em que a arte clássica é dada como arquétipo da arte, os artistas não a repetem academicamente, mas aspiram à sua perfeição

com uma tensão nitidamente romântica. Pode-se, pois, afirmar que o Neoclassicismo histórico é apenas uma fase do processo de formação da concepção romântica: aquela segundo a qual a arte não nasce da natureza, mas da própria arte, e não somente implica um pensamento da arte, mas é um pensar por imagens não menos legítimo que o pensamento por puros conceitos. (ARGAN, 2002, p. 12)

O trecho de Argan mostra a complexidade do contexto cultural e artístico em que se desenvolvem as estéticas do *pitoresco* e do *sublime*. Tanto o clássico – que fundamenta a estética do pitoresco – quanto o romântico – que desenvolve o sentimento do sublime – formam duas correntes de pensamento que se encontram em uma zona de intersecção que revela um espaço comum à ambas: o neoclassicismo como ponto de chegada para o clássico e como ponto de partida para o romântico. Tanto o primeiro, quanto o segundo refletem a mesma crise desencadeada com a ruptura cultural imposta pelo Iluminismo: aquela que coloca o domínio da razão como princípio de entendimento de mundo em detrimento da visão teocêntrica que governou a ação do homem até então. A partir do momento em que o homem interpreta o mundo sob o princípio da razão (e não mais da fé em Deus), “a existência, que já não se justifica com uma finalidade no além, tem de encontrar

seu significado no mundo: ou se vive da relação com os outros e o *eu* se dissolve numa relatividade sem fim, e é a vida, ou o *eu* se absolutiza e corta qualquer relação com o outro e é a morte” (ARGAN, 2002, p. 20). O *pitoresco* e o *sublime* revelam essas duas posturas do homem frente a sua realidade.

Historicamente, o *sublime* tem suas primeiras manifestações no movimento literário alemão *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) que buscou o regresso às raízes germânicas e se caracterizou como um movimento adepto de um extremismo romântico. Ao mesmo tempo foi teorizado pelo filósofo anglo-irlandês Edmund Burke, em sua obra *Investigação filosófica sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757. Além disso, quase ao mesmo tempo, o *pitoresco* era fundamentado pelo pintor inglês Alexander Cozens preocupado em formar uma escola de paisagistas na Inglaterra. Portanto, são essas as duas categorias estéticas em que se baseia a concepção de relação entre homem e natureza. Duas posturas que se complementam ao refletirem sobre a postura do homem frente à realidade contemporânea. Duas posturas que expressam um dos principais problemas da época: a dificuldade de relação entre homem e sociedade.

Na pintura, o entendimento da natureza, tal como é expresso pelo sentimento do *sublime*, revela um repertório visual que reflete seu caráter “visionário, angustiado: cores às vezes foscas, às vezes pálidas; desenho de traços fortemente marcados; gestos excessivos, bocas gritantes, olhos arregalados, mas a figura fechada num invisível esquema geométrico que a aprisiona e anula seus esforços” (ARGAN, 2002, p. 19).

O processo de formação da paisagem brasileira, no entanto, poucas vezes se apropriou da imensidão e vastidão de certos cenários para compor uma paisagem rigorosamente atenta à manifestação do sentimento do *sublime*. As visões afirmativas do homem sobre a natureza e o padrão de apreciação do *pitoresco* dominaram a produção visual sobre o território brasileiro durante o século XIX. Ainda assim – mesmo disputando espaço com o *pitoresco*, mesmo dividindo a tela pintada com ele –, os fundamentos da estética do *sublime* se manifestam na paisagem brasileira. O que proponho aqui é identificar a presença do *sublime* nessas representações, mesmo quando ele parece estar dissolvido numa vista pitoresca.

Capítulo 3 | Sobre a formação da paisagem brasileira em dois casos: Nicolas-Antoine Taunay e Conde de Clarac

I. A paisagem de Nicolas-Antoine Taunay

Nicolas-Antoine Taunay chega ao Brasil em 1816 na condição de pintor de paisagem da Missão Artística Francesa. Durante os anos em que permaneceu aqui – até 1821 – produziu uma obra bastante significativa dentro de um contexto de formação cultural e identitária do Brasil ao qual a pintura de paisagem representou um importante papel.

Herdeiro da tradição clássica de Roma – onde se formou como pintor – e admirador de Claude Lorrain, Taunay esperava encontrar um Brasil idílico e iluminado que oferecesse uma experiência com a paisagem próxima da qual ele viveu ao estudar pintura na Itália. A América era vista como um potencial de tradução da natureza da Antiguidade. Assim, o artista procurou adaptar sua técnica à realidade sensível dada a ver no território brasileiro aplicando os princípios da formação clássica. Sua técnica pictórica trouxe para as telas de paisagem brasileira a presença de vacas, cachorros e outros animais que se referem ao ideal da paisagem clássica da Arcádia. Além disso, o artista explora a vegetação e topografias “exóticas” da cidade do Rio de Janeiro para compor suas telas ao lado de árvores temperadas

típicas da paisagem europeia. Assim, o tratamento dado por Taunay ao conjunto dos elementos naturais em suas telas brasileiras certamente se alinham à estética do *pittoresco*.

Em *Vista do Outeiro, praia e igreja da Glória*, 1816-21 (Figura 1), Nicolas aborda um dos pontos de vista mais característicos e representados pelos artistas europeus atraídos pelo exótico. A vista, tomada de baixo, mostra a praia em primeiro plano seguida pelo morro e a Igreja da Glória que, de forma monumental, ocupam o segundo plano. Em terceiro plano, o céu – que ocupa quase dois terços da tela – traz nuvens baixas que encobrem quase por completo o Pão de Açúcar. Tudo nessa pintura sugere o idílio natural do Rio de Janeiro. As diminutas figuras humanas que o pintor introduz no primeiro plano mostram o que parece ser a rotina dos escravizados e de pescadores trabalhando em seus barcos. A cena é tratada de forma naturalizada revelando o cotidiano dessa população. A ela, Nicolas acrescenta a minúscula figura de um cão que corre para a água em direção a um grupo de pescadores. Nicolas era um exímio miniaturista e explorava essa habilidade introduzindo a presença de animais em suas paisagens conferindo, assim, uma atmosfera familiar de intimidade entre ele e o território

representado. Na verdade, essas figuras – que não são meros detalhes – revelam a harmoniosa dinâmica entre homem e natureza que a estética do *pittoresco* manifesta. A tela, porém, chama atenção para a igreja. Inaugurada em 1739, a Igreja Nossa Senhora da Glória do Outeiro é uma construção colonial com alguns de seus elementos em estilo barroco. Por si só, sua localização no alto do outeiro já confere à edificação um ar monumental. Ainda assim, na tela o artista enfatiza essa grandiosidade: pelo ponto de vista adotado por ele que se situa abaixo do morro; pela posição central que a igreja ocupa na composição e pelo contraste com as pequenas e simples construções à beira da praia. Além disso, Nicolas trabalha com uma forte luz que deixa clarear as construções de forma quase translúcida e semelhante aos monumentos amarelados de luz que conheceu durante seu período de formação em Roma. Em toda a pintura, porém, o elemento que realmente afirma a representação da paisagem dos trópicos é a vegetação; especialmente as palmeiras ao lado da Igreja da Glória. Esse elemento exótico e *pittoresco* leva o espectador a concluir que se trata de uma imagem do Novo Mundo.

É muito provável que o artista estivesse interessado em inserir suas pinturas no mercado europeu vigente no século XIX – época em que o gosto pelo pitoresco e pelo neoclássico estava em cena. Assim, era importante que o artista soubesse conjugar a estética do pitoresco em composições que revelassem a paisagem dos trópicos sem deixar de aplicar os princípios clássicos da escola italiana. O quadro de Nicolas-Antoine Taunay trabalha essa perfeita conjugação em nome da representação de uma paisagem familiar que entra para a iconografia como marca de uma civilização possível na América.

Mas essa não é uma tela isolada dentro da produção de Nicolas. O conhecido quadro intitulado *Cascatinha da Tijuca*, 1816-21 (Figura 2), apresenta semelhanças com o quadro anterior no que diz respeito a essa atmosfera familiar que o artista cria na paisagem. E nesse caso o artista o faz a partir da posição de um “morador da floresta”. Nicolas sempre se considerou um amigo da natureza e, durante os anos que passou no Rio de Janeiro aguardando a fundação da Academia de Belas Artes, adquiriu um terreno na Tijuca, próximo de uma cascata, onde procurou experimentar o contato com a natureza de forma mais direta. Nesse terreno, construiu uma pequena casa e para lá

se transferiu com toda a família e o irmão. Desde que chegou ao Rio de Janeiro, Nicolas se encantou com a paisagem e, na primeira oportunidade, se refugiou naquele que seria seu “retiro edênico”, nas palavras de Lilia Schwarcz. De certo modo, o artista repetia a experiência que teve em Montmorency onde viveu em meio à vegetação local e, de acordo com o ideário do filósofo Rousseau – que também viveu naquela região –, meditou a natureza como lugar do exercício das qualidades morais do homem.

Neste ponto, retomamos a questão do jardim, pois é nesse âmbito que o terreno da Tijuca estabelece equivalência com a natureza. O jardim, esse lugar que se posiciona entre a natureza e a sociedade, espaço de ócio, fruição, liberdade e reflexão. Local fértil para a idealização da paisagem e para a elevação das qualidades morais do homem. Taunay parecia estar alinhado com certo ideário humanista de uma “pedagogia” da natureza, por assim dizer. A morada no jardim, ou na floresta, caracterizava essa passagem do homem corrompido pela sociedade de volta ao seu estado originário em meio à natureza, ou seja, o homem bom. A função moral do jardim encontra no pitoresco uma forma de se expressar visualmente e, alinhado a

esta estética, o artista francês nos coloca diante de um conjunto de decisões pictóricas que expressam o aspecto pacífico e familiar da relação entre homem e natureza.

Nessa pintura, a cascata da Tijuca é tomada na representação de um ideário de beleza edênica dos trópicos. O quadro mostra o próprio artista ao centro no primeiro plano. Nicolas se coloca no centro da paisagem, como pintor que é, porém em tamanho minúsculo. Diante de seu cavalete e munido de pincel e paleta, pinta a paisagem da Floresta da Tijuca e sua cascata, essa que se nos apresenta na tela. Nicolas retrata a si mesmo numa postura totalmente afirmativa entre seus instrumentos e seus criados escravizados que se colocam a observar seu trabalho assim como faz um aluno diante do mestre. Ele sabe exatamente onde está e o que está fazendo. Tal postura afirmativa revela que a floresta já está em seu domínio, ela lhe é familiar. Afinal é seu jardim. Seu autorretrato em meio à floresta é uma dessas decisões pictóricas definitivas no sentido de explorar o lance moral – de elevação das qualidades humanas daqueles que se integram à natureza – e incrementar a manifestação da estética do *pitoresco*.

Outro elemento que reforça o aspecto pitoresco da pintura é a recorrente figura do cachorro que mais uma vez se apresenta. O cãozinho aparece próximo do artista sugerindo um possível vínculo entre eles; fruto da dinâmica entre homem e natureza aqui ilustrada na relação entre o homem e seu animal doméstico. A presença de outro animal, o gado, também tem seu significado na composição desta paisagem. Com ele, o artista manifesta certo sentimento de bondade, tranquilidade e força pacífica como elementos que combinam com uma representação que nos remete à antiga poética da Arcádia. O aspecto pastoril que a presença desses animais cria na paisagem tem a ver com essa idealização do mundo rural e a retomada dos motivos da Arcádia que vinham ocorrendo desde a Renascença e que, posteriormente, se desdobram na prática da jardinagem e na estética do *pitoresco*.

Mas se tais escolhas refletem a manifestação do pitoresco por excelência, devemos considerar que isso se deve ao cenário ao qual estão inseridas. As posturas adotadas pelos personagens e os animais da cena mostram a qualidade afirmativa da relação que existe entre eles e a natureza que os circunda: a paisagem é toda esclarecida e intimista. Na tela, a floresta e a Cascata da

Tijuca aparecem de forma monumental em oposição às pequenas figuras que compõem o conjunto de personagens da cena. A cascata – com suas dimensões aumentadas e revelada por uma áurea de luz e bruma que elevam ainda mais o caráter moral da tela – aparece como uma catedral de água envolto numa atmosfera romântica. Toda paisagem aparece envolvida pela luz do amanhecer e pela bruma da floresta. Mais ao fundo da cena, a presença da ponte pode ser lida como elemento característico de uma representação que conjuga os ideais clássicos da formação acadêmica do artista em diálogo com a natureza do território brasileiro.

Outro elemento que comparece de forma destacada na composição é a vegetação. Aqui, o artista nos mostra como suas decisões pictóricas revelam uma visão *pitoresca* sem o exagero do exótico. É possível notar a presença de uma frondosa árvore quase ao centro da composição acompanhada de um conjunto de árvores que segue a topografia do terreno. É interessante perceber que tais árvores não se revelam como o dado extremo do exótico tão procurado pelos artistas viajantes. Sem essa particularidade, essa vegetação bem poderia ser a de clima temperado europeu que Taunay conhecia bem. A historiadora

Lilia Schwarcs em seu livro *O sol do Brasil*, indica a possibilidade dessa árvore ser uma mangueira, espécie originária da Índia e estranha àquela região que, no entanto, já sofria com a intervenção humana. O único elemento que atesta a paisagem do novo mundo pelo olhar sobre o exótico é a palmeira situada à frente do artista atuando como verdadeira alegoria da paisagem tropical. Sem a presença dela, o quadro poderia deixar dúvidas quanto ao lugar que procura representar. No entanto, é importante ressaltar que a palmeira é uma espécie que não pertencia à Mata Atlântica tendo sido ali plantada para exploração econômica que começava a alterar o estado da floresta. Aliás, o próprio quadro indica sinais dessas primeiras alterações na paisagem nativa devidas a tal intervenção humana. Ao lado esquerdo da tela, é possível perceber aquilo que pode ser sinal de um desmoronamento causado, possivelmente, pela extração da vegetação ou decorrentes de erosão. De qualquer forma, é sabido que na época em que Nicolas compra o terreno na Floresta da Tijuca a região já era tomada por agricultores sendo a maioria deles estrangeiros; ingleses e franceses. O próprio artista acaba fazendo uso econômico do seu terreno com

a substituição de parte da vegetação nativa por uma plantação de café que, na época, possuía grande valor comercial.

Assim, o “retiro edênico” de Nicolas-Antoine Taunay não era tão selvagem quanto o artista idealizou. Apesar de se considerar apartado da sociedade, a residência do pintor estava localizada próxima a um dos palácios da família real e rodeada por conhecidos – muitos deles franceses – que também possuíam propriedades na região. Por isso, a ideia de jardim pode ser tão bem empregada no caso de Taunay e sua relação com a natureza tropical. Afinal, estamos falando de uma natureza já dominada pelo homem. De qualquer forma, na Floresta da Tijuca, Taunay coloca em prática o exercício de se viver em um ambiente agropastoril tão valorizado pela cultura europeia vigente na época.

A tela *Cascatinha da Tijuca* mostra, afinal, a representação da paisagem brasileira a partir do encontro com certos ideais clássicos da Arcádia. Apesar de dar certo realismo à cena, o artista interpreta a natureza a partir do emprego da luz fazendo dela o ideal europeu da recém-descoberta paisagem americana.

Além disso, devemos considerar o contexto que envolve a presença de Taunay no Rio de Janeiro e lembrar que a criação de uma academia de artes no Brasil por um do grupo de artistas franceses – do qual Taunay fazia parte – constitui parte de um projeto político para o país que, após sua independência, irá se apoiar na paisagem brasileira como um dos pilares de sua recente historiografia. Nesse sentido, a floresta tropical disciplinada – tal como o jardim – serve aos propósitos de uma narrativa que eleva e idealiza a paisagem brasileira à altura dos monumentos europeus e projeta a imagem positiva de uma nova nação. A visão neoclássica e romântica; a estética do pitoresco e sua afirmação de uma relação positiva entre o homem e a natureza contribuem com a formação da paisagem brasileira e destacam a visão encantada da natureza dos trópicos.

Outra pintura de Nicolas-Antoine Taunay que coloca a paisagem à serviço da construção de uma imagem de Brasil é a tela intitulada *D. João VI e Dona Carlota Joaquina passando na Quinta da Boa Vista perto do palácio de São Cristóvão*, 1816-21 (Figura 3). Apesar do título do quadro descrever a passagem do casal real pela região da Quinta da Boa Vista, o artista os representa de forma minúscula em meio a uma comitiva que

atravessa a ponte sobre o rio que aparece em primeiro plano. Na tela, o artista mostra mais uma vez sua habilidade de miniaturista ao definir o casal real que se destaca no meio da comitiva pela iluminação que o pintor lança sobre eles. Ao lado direito, mais distante, podemos observar o palácio imperial de São Cristóvão, residência adotada por D. João desde que passou a viver separado de Dona Carlota e distante da corte. Ao lado da entrada da ponte, o artista se fez representar saudando a passagem do casal. Às margens do rio, Nicolas introduz, mais uma vez, o gado. Toda cena acontece à frente do contorno esmaecido das montanhas ao fundo e o céu ocupa mais da metade do quadro. A vegetação, que caracteriza a paisagem e demarca os limites da estrada, não traz nenhuma espécie exótica e poderia lembrar as árvores temperadas da Europa. O modo como Nicolas representa esse território cria uma paisagem bucólica e seus elementos – vegetação, arquitetura, personagens – lhe conferem certo efeito civilizatório. O clima pacífico e harmonioso da paisagem transforma a cena da passagem do casal real em um momento idealizado representado pelo passeio campestre que constitui o imaginário da antiga poética da Arcádia.

Mais uma vez, o aspecto tranquilo e positivo da paisagem e da postura de seus personagens coloca em cena a estética do pitoresco. Apesar de o título soar como a descrição de uma pintura histórica, a passagem da comitiva real é mais um detalhe na composição. Como pintor de paisagem, Taunay se concentra na representação do território. Ainda assim, seu papel dentro do grupo de artistas franceses que constituíram a Missão Artística Francesa não foi menos importante que a de Debret, por exemplo, pintor de telas históricas. A paisagem foi uma ferramenta de construção simbólica do ideal brasileiro de nação. No caso dessa tela de Nicolas-Antoine Taunay, o discurso que aparece é o de uma natureza acolhedora a receber a monarquia.

Não obstante à importância da obra de Taunay na formação da paisagem brasileira, podemos observar que o pintor francês era menos um observador da natureza preocupado com a realidade do que um artista a interpretar os trópicos sob a luz dos ideais clássicos da antiga Arcádia. Se compararmos à sua produção anterior à chegada ao Brasil, vemos que o conjunto de obras produzido pelo artista durante o período que passa no Rio de Janeiro revela o seu comprometimento com o gênero paisagem e com os princípios

de sua formação clássica europeia. Mesmo pautado por uma perspectiva real, as pinturas de paisagem Nicolas-Antoine Taunay revelam o artista por excelência; aquele que interpreta a realidade ora omitindo, ora exagerando, ora selecionando ou cortando a aparência sensível em suas composições. Nas palavras de Lilia Schwarcs em seu livro *O sol do Brasil*:

A falta de fidelidade aparece, sobretudo, nos elementos decorativos que adornam as representações. As árvores, por exemplo, misturam a paisagem italiana com a paisagem brasileira e revelam como a natureza de Nicolas era produto de sua imaginação, a despeito de ser pautada numa perspectiva real. As vacas pastam em lugares improváveis, e os marinheiros são mais napolitanos do que afeitos à paisagem tropical. No entanto, a imaginação representava uma espécie de escolha entre as particularidades do mundo natural, e não um gesto totalmente aleatório do pintor. Era a maneira como Taunay desenhava sua forma intimista de lidar com esse Novo Mundo. (SCHWARCS, 2008, p. 272)

Nicolas-Antoine Taunay não foi o único artista a representar a paisagem brasileira, mas talvez tenha sido um dos mais importantes. Mesmo após seu retorno à Europa, o legado do artista permanece vivo no trabalho de seu filho Félix-Émile Taunay. O contexto que envolve a presença desses e outros artistas que passam pelo Brasil ao longo do século XIX, diz

respeito ao processo de formação identitária do Brasil – que se intensifica com a independência – e conta com a iconografia gerada com a produção desses artistas para a construção de uma história nacional.

II. A floresta tropical de Conde de Clarac

Entre os artistas vindos ao Brasil com a Missão Artística Francesa e os chamados “artistas viajantes” – muitos deles integrantes de expedições científicas que percorriam o território brasileiro – havia artistas amadores que também se dedicaram ao registro da paisagem tropical. Esse é o caso do francês Charles Othon Frédéric Jean Baptiste, o Conde de Clarac.

O Conde de Clarac foi uma importante figura da elite intelectual francesa entre fins do século XVIII e meados do século XIX. Interessado em ciências e arqueólogo por vocação, dirigiu as escavações em Pompéia e foi o primeiro a compartilhar, numa publicação especial, a descoberta da antiga estátua de Vênus na Ilha de Milo. No entanto, devido à sua paixão pelas artes e pela antiguidade, seu maior legado foi como

conservador de antiguidades e responsável por esse departamento no Museu do Louvre.

Sua passagem por Nápoles em 1808 foi determinante para despertar no jovem Charles Clarac seu culto pela beleza da arte antiga e também pela natureza. A partir daí se interessou pelos estudos naturalistas e obteve permissão do rei para acompanhar o Duque de Luxemburgo em sua embaixada ao Brasil. Dessa viagem resulta algumas paisagens do território brasileiro incluindo a aquarela *Floresta virgem do Brasil*, 1816-19 (Figura 4), uma das mais importantes imagens da iconografia da floresta tropical.

Clarac chega ao Brasil em maio de 1816 – mesmo ano que Taunay – a bordo da fragata Hermione que trazia o Duque de Luxemburgo sob a missão de obter da corte do Brasil a retrocessão do território da Guiana. A missão incluía artistas e naturalistas, dentre eles o botânico Auguste de Saint-Hilaire.

Em sua passagem pelo Rio de Janeiro, às margens do Rio Bonito, Clarac desenhou a vista de uma floresta primitiva que só daria como concluída depois de seu retorno à Europa onde completou o quadro com o estudo de espécies de plantas

tropicais que o Príncipe Maximilian zu Wied cultivava nas estufas do parque de seu castelo de Neuwied.

Seu quadro, *Floresta virgem do Brasil*, foi exposto no Salão de Paris de 1819, onde Géricault apresentou a *Jangada da Medusa*. A obra alcançou uma rápida notoriedade e em 1822 foi reproduzida em gravura por Claude Fortier (Figura 5), o que contribuiu para que a obra tivesse grande circulação na Europa e exercesse grande influência sobre a iconografia da floresta brasileira. Era, de fato, a primeira representação da floresta brasileira feita por um artista que a havia visto pessoalmente, e que os europeus tinham agora a oportunidade de vislumbrar. Antes de Clarac, a única imagem que temos da paisagem brasileira foi produzida cerca de 200 anos antes pelo pintor holandês Frans Post que veio ao Brasil junto com a comitiva de Maurício de Nassau imbuído da tarefa de registrar em imagens o território brasileiro sob domínio holandês.

Na imagem de Clarac, temos a vista do interior de uma floresta tropical onde inúmeras espécies de plantas ocupam, em densa organização, os planos de uma paisagem tropical. Uma enorme variedade de espécies vegetais se acumula e, ao mesmo

tempo, se destaca por suas características individuais. O artista organizou a variada vegetação em planos que se organizam de modo a destacar a clareira que se abre no centro da imagem e de onde vemos, minúscula, a família local. Entre o rio que corta a vegetação e a luz que se abre em diagonal sobre a clareira, a família segue caminho sobre o tronco de uma árvore caído entre bambus e cipós. Na margem esquerda, que se encerra com uma árvore monumental, de raízes centenárias a enobrecer a floresta, um caçador se prepara para entrar em ação e mais adiante, à sua frente, uma cobra e um quati completam o quadro geral da dinâmica cotidiana da floresta tropical.

Assim como a visão, o quadro não dá conta da imensidão da floresta. Charles Clarac nos apresenta um recorte; um enquadramento do ponto de vista de alguém que a observa de dentro. A altura das árvores extrapola os limites do quadro e ficam ainda maiores quando percebemos a minúscula presença dos indivíduos que aparecem como moradores da floresta. Seguindo alguns dos princípios de Alexander von Humboldt – geógrafo alemão que exerceu grande influência sobre os artistas viajantes –, Clarac compõe uma síntese da floresta virgem do Brasil a partir de sua observação direta da floresta e do estudo

detalhado da vegetação tropical feita pelo botânico Auguste de Saint Hilaire – que também integrou a embaixada do Duque de Luxemburgo ao Brasil – e das espécies brasileiras plantadas na estufa do príncipe austríaco Maximilian zu Wied. A colaboração entre arte e ciência para a compreensão da natureza tropical foi uma das principais ideias do geógrafo alemão e determinou o modelo de viagem mais praticado pelas expedições científicas da época em que a parceria entre artistas e cientistas dava novo tônus à pesquisa.

Assim, não é por acaso que Clarac detalha em seu quadro uma variedade tão grande de vegetação. Sua *Floresta virgem do Brasil* parece uma resposta ao chamado de Alexander von Humboldt que em seu *Ensaio sobre a geografia das plantas*, de 1805, sugere que o artista pinte no próprio local o aspecto das formações vegetais. Em trecho deste ensaio, o geógrafo reivindica a colaboração das ciências e das artes para conhecimento integral de mundo – a primeira, descrevendo, classificando e analisando a natureza; a segunda, sintetizando visualmente e integrando as partes na coesão da paisagem:

Os relatórios seriam, sem dúvida, suficientes para mostrar a abrangência dessa ciência da qual procuro aqui

mostrar os limites; mas o homem sensível às belezas da natureza encontra aí também a explicação da influência que exerce a aparência da vegetação sobre o gosto e a imaginação dos povos. Ele terá prazer em examinar no que consiste aquilo que chamamos de caráter da vegetação e a variedade de sensações que ela produz na alma daquele que a contempla. Essas considerações são ainda mais importantes por tocarem de perto os meios pelos quais as artes da imitação e a poesia descritiva conseguem sobre nós. A mera aparência da natureza, a visão dos campos e das matas levam a uma fruição que difere essencialmente da impressão que causa o estudo especial da estrutura de um ser organizado. Aqui é o detalhe que nos interessa e que excita nossa curiosidade; lá, é o conjunto, são as massas que agitam nossa imaginação. (HUMBOLDT, 1805 apud LAGO; FRANK, 2005, p. 67)

A propósito do tema da floresta é possível tecer alguns comentários comparativos com a tela de Nicolas Antoine Taunay, *Cascatinha da Tijuca*. Apesar da diferença no tratamento dado aos elementos da paisagem, ambos compartilham dos mesmos princípios oriundos de uma formação clássica. Mesmo sendo Clarac um artista amador, sua passagem pela Itália foi determinante – assim como foi para Taunay – no modo como compreende e representa uma paisagem. Tanto Taunay, quanto Clarac trabalham com elementos semelhantes como a vegetação

– na qual procura destacar algumas espécies “exóticas” –, a luz, os personagens locais e a presença de animais.

Na obra de Clarac, é possível perceber como os longos feixes luminosos que atravessam o estreito espaço entre os troncos das árvores acendem o quadro e destacam a família a atravessar o rio. Aliás, a clareira aberta pela luz que adentra a floresta é a solução encontrada por Clarac e, invariavelmente por outros artistas, para abordar o interior denso e frondoso de uma mata fechada que deixa qualquer observador sem perspectiva e ângulo para representá-la. A partir daí, a solução foi sempre a mesma: organizar a composição que representa uma floresta a partir de uma clareira e distribuir em torno da luz que adentra os diversos elementos oferecidos pela natureza. Além disso, a inserção de um rio ou queda-d’água sempre contribuem com o movimento que quebra a monotonia de uma vegetação opressiva. É isso que acontece com a *Floresta virgem* de Clarac e a *Cascatinha* de Taunay: em ambas, a dinâmica entre luz e água se repete com a mesma importância. Com ela, a floresta de Clarac fica clara e nítida para saciar a curiosidade do observador. Também as proporções são trabalhadas de modo semelhante. Apesar de parecerem habituados ao ambiente da floresta, os

indivíduos que surgem no quadro de Clarac reafirmam, com sua pequenez, a imensidão da natureza. Nesse caso – diferente de Taunay que se auto representa pintando a floresta –, o conde francês parece mais interessado em incluir as pequeninas figuras como índice da grandeza da floresta do que como personagens de uma narrativa visual. É quase um pretexto para o *sublime*. Há ainda, a presença do cão que, em ambas as obras, se inscrevem como o dado de familiaridade entre o homem e a natureza. No quadro de Clarac, o cão segue a família de nativos indígenas a cruzar a floresta sobre o rio. A imagem parece pouco provável, mas a figura do cão confere o dado de um ambiente domesticado e familiar; revela o *pitoresco*.

Mas não é apenas a cena do cão com a família de índios a caminhar pela floresta que resume a manifestação estética alinhada ao *pitoresco*. Este é o dado da íntima relação entre homem e floresta que caracteriza o *pitoresco* enquanto uma postura diante do natural. Para além disso, o artista se mostra conhecedor dessa nova noção ao incorporar o maior número de detalhes curiosos e surpreendentes escolhidos deliberadamente para o quadro. Como já nos mostrou Argan, a estética pitoresca está definitivamente preocupada em ressaltar as características

particulares de um todo sensível e, de certa forma, reproduzir na tela a sensação positiva que a paisagem causa no artista usando os recursos da pintura. Nesse sentido, trata-se de uma imagem que aborda a natureza pelo sentimento. O *pitoresco* é a estética que predomina entre os artistas europeus que passaram pelo território brasileiro ao longo do século XIX. Ela se casa com os estímulos visuais da paisagem tropical e alimenta a busca pelo exótico. É assim que a exploração do exotismo em nossa paisagem encontra espaço na representação visual do Brasil: a estética do *pitoresco* é o campo que irá acolhê-los.

Mas ao sentimento positivo de natureza, à poética que inspira a contemplação de uma paisagem tão originária (pelo menos em sua aparência) quanto o mundo, esse quadro traz ainda outra qualidade de sentimento pouco presente na estética pitoresca: a sensação de surpresa provocada no encontro com a floresta; algo muito mais próximo do sentimento do *sublime*. Em sua *Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*, de 1757, o filósofo anglo-irlandês Edmund Burke escreve que “a paixão provocada pelo grande e pelo sublime na natureza quando suas causas agem mais poderosamente, é o assombro; e o assombro é o estado da alma no qual todos os

movimentos ficam suspensos por algum grau de horror”. Como já foi comentado no capítulo anterior, a ordem do *sublime* nasce de tudo o que é terrível em relação à visão: o desconhecido, a noite, o vazio, o silêncio, o vasto. O *vasto*, aliás, é uma qualidade poderosa do *sublime*; ela abarca a causa das grandezas. E dentre as várias grandezas, a altura afeta mais que a largura, assim como a profundidade. A esse sentimento relacionamos as montanhas, os precipícios e as florestas como potências de uma estética sublime. É nesse sentido que o quadro *Floresta virgem do Brasil* também se insere no campo do *sublime*. O espanto diante da novidade da floresta representada por Clarac – até então apenas imaginada a partir de relatos escritos – coloca o espectador frente a frente com o vasto, o ilimitado, o desconhecido. Em outra passagem de seu livro, Burke diz:

O ilimitado também é uma fonte do sublime, se antes disso ela não pertencer à grandeza da extensão. O ilimitado tende a preencher o espírito desta espécie de horror delicioso que é o efeito mais natural e a prova mais infalível do sublime. Dentre os objetos submetidos a nossos sentidos, mal podemos encontrar alguns que sejam, por sua própria natureza, realmente infinitos; mas existe uma imensa quantidade deles que o olhar não consegue perceber os limites, e que por isso parecem infinitos, e produzem o mesmo efeito que se realmente o fossem. É desta forma que

somos enganados quando as partes de algum grande objeto, apresentados até um número indefinido, são dispostos de tal forma que a imaginação não encontra nenhum obstáculo que possa impedi-los de expandirem-se à vontade. (BURKE, 1757 apud LAGO; FRANK, 2005, p. 24)

É assim que o quadro de Conde Clarac nos coloca diante de um espetáculo de magnificência da natureza expansiva da floresta. Um conjunto interminável de elementos novos ao olho do visitante europeu. Nesta imagem, *pitoresco* e *sublime* colaboram com uma experiência estética significativa para toda uma geração de público e artistas que, orientados por essa imagem, irão reconhecer nela a paisagem do Novo Mundo.

A repercussão do quadro de Clarac decorrente de seu sucesso no Salão de Paris de 1819 e da circulação dessa paisagem pelo Brasil e Europa possibilitada pela reprodução em gravura feita por Claude Fortier fez, de *Floresta virgem do Brasil* o modelo de representação da floresta virgem do Brasil durante décadas; e influenciou diretamente a produção de artistas viajantes – tanto profissionais quanto amadores – como Johann Moritz Rugendas, Carl Friedrich Philipp von Martius, Jean Baptiste

Debret e Benjamin Mary. Tamanha influência torna possível afirmar a respeito da imagem de Clarac que esta inaugura a iconografia da floresta nativa do Brasil na Europa e foi essencial no processo de formação de uma identidade nacional baseada na construção da paisagem brasileira.

Considerações Finais | A formação da paisagem brasileira

O estudo sobre as obras de Nicolas-Antoine Taunay e Conde de Clarac revela como se deu o processo de construção da paisagem brasileira e nos mostra, a título de exemplo, que o que *vemos* ao ver uma paisagem está totalmente condicionado à códigos visuais que se estabeleceram ao longo dos séculos como parâmetros do olhar. No caso da paisagem do Brasil, esse olhar – essencialmente cultural – dá a ver um território marcado pela interpretação do europeu, especialmente pelos artistas viajantes que foram responsáveis por quase toda a iconografia sobre o nosso país.

Nesse sentido, ao interesse pela viagem pitoresca e à busca pelo exótico e se juntam o momento político vivido pelo Brasil ao longo do século XIX e todo o território brasileiro desconhecido pelo restante do mundo e marcado por relevo, vegetação e clima muito diversos daqueles encontrados no território europeu. A natureza tropical brasileira acabou por se tornar uma interminável fonte de pesquisa para os europeus e um poderoso veículo político de afirmação nacional para o governo brasileiro.

Assim, é importante lembrar que o século XIX – marcado pelo surgimento dos Estados-nação na Europa e pelo processo de independência de vários países do continente americano – faz da pintura de paisagem uma importante ferramenta simbólica de afirmação nacional. Foi nesse contexto que a pintura de paisagem começou a forjar uma visão mais ampla do chamado Novo Mundo com a constituição de uma iconografia que, pela primeira vez, trouxe imagens produzidas a partir da experiência direta que o autor da imagem teve com o território. Pela primeira vez era possível ver a paisagem americana sem o auxílio de relatos e documentos escritos. À pintura de paisagem era aferido o campo da verdade; afinal, o que vemos é sempre algo crível e a pintura imprimia o atestado de verdade à imagem representada.

Enquanto na Europa do século XIX, a pintura de paisagem se tornava expressão da autonomia da arte, no continente americano, especialmente no Brasil, a paisagem ocupava uma função ideológica no cenário local. Durante esse período a pintura de paisagem foi veículo privilegiado em articular um discurso de formação da nova nação que valorizava a terra e a natureza para a construção de uma historiografia capaz de

transformar o novo país num marco de civilização possível. Ao longo desse período, as vistas desses lugares representados pelos artistas começaram a emergir como expressões do pertencimento a terra, não só do ponto de vista territorial, mas também no âmbito cultural. Ao dominar a natureza simbolicamente por meio da pintura a arte constrói a imagem do território enquanto discurso de nação e orienta – através da estética vigente – todo um imaginário a serviço de um incipiente projeto de construção de identidade nacional.

Esse é poder da paisagem: desde que surgiu – com o advento da perspectiva – tudo o que é dado a *ver* em um território está submetido à ela. Como linguagem, a paisagem orienta nosso olhar sobre o mundo sensível e é somente através dela que percebemos o espaço como tal. Ela se colou àquilo que acreditamos ser o *real* e se tornou imperativa em nossa percepção visual do mundo. Isso é a linguagem: faz com que a realidade exista a partir do momento em que podemos chamá-la pelo nome. Ao nomear, traz à existência. Ao apontar e dizer seu nome, “olhe, veja aquela *paisagem!*”, somos capazes de ver. O que *vemos* ao ver uma paisagem não é tanto o que vemos de fato, mas o que sabemos que podemos ver naquilo que vemos.

∞



Figura 1. Nicolas-Antoine Taunay, *Vista do Outeiro, praia e igreja da Glória*, 1816-21.

Figura 2. Nicolas-Antoine Taunay, *Cascatinha da Tijuca*, 1816-21.





Figura 3. Nicolas-Antoine Taunay, *D. João VI e Dona Carlota Joaquina passando na Quinta da Boa Vista perto do palácio de São Cristóvão*, 1816-21.



Figura 4. Conde de Clarac, *Floresta virgem do Brasil*, 1816-19.



Figura 5. Claude Fortier (a partir do Conde de Clarac), *Floresta virgem do Brasil*, 1822.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes: Construção da Paisagem*. São Paulo: Metalivros, 1994.

BROWNLEE, Peter John; PICOLLI, Valéria; UHLYARIK, Georgiana. *Paisagem nas Américas: Pinturas da Terra do Fogo ao Ártico*. Publicação que acompanha exposição realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Viagem à Itália: 1786-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LAGO, Pedro Corrêa. *Taunay e o Brasil: obra completa, 1816-1821*. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

LAGO, Pedro Corrêa; FRANK, Louis. *O Conde de Clarac e a Floresta virgem do Brasil*. Publicação que acompanha exposição organizada pelo Museu do Louvre, 2005.

MATTOS, Claudia Valladão. *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem*. Quadros da natureza na Europa e no Brasil. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SCHWARCS, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCS, Lilia Moritz; DIAS, Elaine. *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: Uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

