

ANA MARIA BELLUZZO

O viajante e a
paisagem brasileira

RESUMO

O artigo analisa o conceito de paisagem na obra dos artistas-viajantes estrangeiros que visitaram o Brasil, chamando a atenção sobre alguns aspectos específicos que moldaram a sua percepção. Particular ênfase merece neste contexto o papel constitutivo da distância e da compreensão da alteridade. Discutem-se principalmente trabalhos de artistas ingleses, tendo como pano-de-fundo a singular relação política e comercial que a Grã-Bretanha estabeleceu com o Brasil nos primeiros anos do período pós-independência.

PALAVRAS-CHAVE

Paisagem brasileira; artistas viajantes; ingleses no Brasil; compreensão da alteridade.

O VIAJANTE E A PAISAGEM BRASILEIRA

Construções do olhar

Nestas breves considerações sobre a paisagem e o olhar dos viajantes, demarco algumas questões centrais para estudos e pesquisas sobre imagens visuais, construídas em linguagem universal, mas só aparentemente compreensíveis.

É preciso, primeiramente, indagar sobre a própria noção de paisagem e perguntar como uma mera ocorrência no território passa a ter sentido de unidade visível e paisagística. E, evitando adotar um conceito a priori de paisagem, é preferível perguntar o que pode ser dado a ver no Brasil do século XIX e quais modelos apreciativos teriam permitido recortar o mundo sensível e configurar o que se convencionou chamar paisagem. Ou precisamente: como certos modos de apreciação do universo europeu do século XIX se casaram com estímulos da topografia, da geografia, da vegetação e da vida humana no Brasil.

Ao invés de demarcar uma noção de paisagem a priori, parece vantajoso partir da mais ampla compreensão do universo existente, considerado como um espaço elaborado por forças conjugadas da natureza, do homem e do tempo. E notar que o cenário existente é sempre um resultado de diversas ações e pode ser dado a ver por meio de diferentes óticas. Em diálogo com a paisagem existente, uns contemplam a ação de forças naturais. Outros atribuem sentido à imagem da cidade. Outros, então, dimensionam o mundo transformado pelo homem: o campo cultivado, o traçado que põe homens em comunicação, a capacidade edificadora, a conservação de florestas ou a simulação da natureza pelo arranjo de um simples jardim.

Ao tratar da visão do viajante, suponho que diferentes perspectivas formem a imagem de um lugar em um nativo ou em um estrangeiro. A propósito, cito palavras do poeta português Fernando Pessoa, que dizia: "o rio da minha aldeia não me faz pensar em nada..."¹

Atenho-me à percepção histórica dos viajantes. O sentido atribuído à paisagem pelos habitantes pediria outra digressão. Por ora, indico apenas que a paisagem revisitada pelo habitante tem o poder de suscitar uma viagem no tempo, uma incursão pela memória e até mesmo uma ida à infância.

Chamo a atenção para o papel constitutivo da distância na percepção do viajante, assinalando o duplo aspecto de estranhamento do sujeito. Primeiro - sua distância frente

PESSOA, Fernando. O guardador de Rebanhos. (1911-1912). Em seu: *Obra poética*. São Paulo: Nova Aguillar, 1997: 214:
 (...) *Pelo Tejo vai-se para o Mundo. Para além do Tejo há a América E a fortuna daqueles que a encontram.*
Ninguém nunca pensou no que há para além
Do rio da minha aldeia.

ao que ele presencia como extraordinário no lugar estrangeiro. Segundo - a distância propiciada pela viagem com relação ao que ele experimentava em seu lugar de origem, que o leva a rever aspectos de sua vida ordinária, colocados sob nova chave. Em outras palavras, diria que o deslocamento do viajante estrangeiro é um percurso de dupla mão. Dá motivo a comparações orientadas, no mínimo, em dois sentidos. As mudanças das habituais circunstâncias ensejam, em última análise, alterações de pontos de vista. Pode-se afinal considerar que a consciência da relatividade das culturas tem sido um dos fundamentais ensinamentos propiciados pela viagem.

Nesses termos, a visão lançada pelo observador a um espaço diverso não se coaduna com o sentido tradicional atribuído ao objeto exótico, isto é, objeto que provém do exterior. Assim como o olhar lançado a um tempo diverso não capta unicamente modos primitivos, que provêm de um tempo precedente.

Parto da hipótese de que a visão daquilo que é estranho não conduz necessariamente o estrangeiro ao esquecimento de si. Ao que tudo indica, ele não sai de si mesmo, nem se deixa inebriar pelo exótico e pitoresco. Torna-se, no melhor dos casos, capaz de ver com olhos novos. Tem razão Walter Benjamim, quando insiste que "a viagem não leva à absoluta alteridade, mas reconduz ao tempo em que o ordinário não era ainda tal", provoca a experiência de "ver pela primeira vez" ou como ele diz: à experiência do "até então nunca provado". Benjamin examinava imagens da cidade elaboradas no século XX e intuía que a viagem a um ponto distante atuava de modo semelhante à incursão do sujeito ao passado. Ele considerava que o distante no espaço, assim como o distante no tempo, abriam possibilidades para a reconstituição do sujeito.²

Outra importante indagação recai, portanto sobre os modos como as culturas se olham umas às outras. Para examinar o olhar lançado pelo viajante europeu sobre o continente americano, circunscrevo o período em que a Colônia Portuguesa transitava a Reino, em que os olhos europeus viam despontar um Império nos trópicos. Momento em que a vida política e a consciência européia também estavam sendo afetadas por grandes transformações.

A Europa não teria assumido uma única posição diante do surgimento de um estado nacional. Como se sabe, a abertura dos portos brasileiros foi uma medida imposta a D João VI pelos ingleses, que já autorizados a entrar na colônia, foram os primeiros a amanhecer no Reino. É marcante a presença britânica no Brasil até a volta de D João VI a Portugal, quando entra em queda o poder imperial inglês.

Na primeira metade do século XIX, a partir do traslado da família Real Portuguesa e da abertura dos portos brasileiros ao comércio internacional, intensificou-se o afluxo de viajantes europeus, atraídos pelo imenso território desconhecido. Só então o país adquiriu visibilidade, depois de permanecer por três séculos um segredo dos portugueses, em nome da defesa das riquezas naturais, da Colônia. Embarcações mercantes e missões de volta ao mundo, que anteriormente alcançaram a costa da

América Portuguesa, pouco apuraram sobre o grande território, que permaneceria alvo de projeções e expectativas, tantas vezes figuradas em relatos e imagens de viajantes, desde o encontro do Novo Mundo. Os viajantes que chegaram ao Brasil nas primeiras décadas do século XIX poderiam conferir imagens e opiniões, que circularam pela Europa e lhes contrapor fatos da experiência.

A prática da viagem aparece, com razão, associada ao processo de conhecimento baseado na observação direta do mundo, mas seria preciso ponderar em que medida as diferentes gerações de artistas e cientistas que chegaram ao Brasil foram capazes de tirar proveito da presença imediata do que perceberam e em que sentido puderam confiar na apreensão sensível do universo.

De modo geral, não resta dúvida que a paisagem pertence aos sentidos. Ela é construída por alguém que a observa e que a traduz. Pode ser pintada, sem ser sequer pensada. Uma das condições de nosso estudo é o viajante estrangeiro presente, identificando a paisagem brasileira a partir da bagagem que carrega, fazendo aproximações com base em suas tradições culturais, em sua instrução. Interpretou o país desconhecido por meio de um modelo cartográfico, o admirou evocando memórias literárias. O viajante poderia estar habilitado a ler a morfologia do território ou estar apto a colocar em perspectiva histórica o cenário divisado. Poderia observar a vegetação a partir de um método de classificação científica, penetrá-la com ímpeto aventureiro ou se dedicar a uma aprazível viagem sentimental recomendada por sua educação estética. Seria induzido a registrar costumes por motivações diplomáticas ou suas observações seriam sustentadas por interesses comerciais? Creio que os exemplos são suficientes para apresentar a complexidade envolvida no estudo das imagens dos viajantes, que constituem notável contribuição para o conhecimento sobre o país - o legado formado no século XIX por diferentes tradições internacionais.

Enquanto os cientistas analisaram a morfologia vegetal e classificaram as espécies nativas, universalizando-as pela linguagem da história natural (como é o caso do Florilégio do Captain Cook, que segue o método de Lineu); a nova ciência alemã reviu o sistema natural e buscou apreender o aspecto tropical, produzido pela interdependência de inúmeros fatores ambientais. Outros viajantes difundiram, no entanto, imagens do país fundadas em padrões de gosto - estéticos e culturais.³ (Icon 1) (Icon 2)

Penso que não se pode negar que a imagem de "lugares selvagens" ou "lugares ermos" são produtos da cultura, elaborados por desejos, como qualquer outro "jardim" imaginado.

A paisagem do século XIX não pode ser reduzida à chave naturalista. Ela depende de modelos de interpretação, que lhe fornecem imagens.

Quando a Europa abre o olho para o Novo Mundo, muitos europeus que chegaram ao Brasil tinham em mente representações pautadas por modelos de civilizações antigas. A viagem à Itália havia se tornado o sonho de todo humanista em busca dos sinais da

3
FERREZ, Gilberto *Iconografia do Rio de Janeiro. 1530 -1890. Catálogo Analítico*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000; 2 vols.

civilização clássica e satisfazia a aspiração a uma cultura artística ideal. Até mesmo o cientista alemão Alexander von Humboldt, chegou à América com Bonpland, tendo em mente o modelo de viagem à Itália e procurando grandes civilizações pré-colombianas. A comparação entre a prática da viagem à Itália e da viagem ao Brasil é esclarecedora.

A prática da viagem, complemento da formação aristocrática dos jovens ingleses desde o século XVII, os teria levado ao tour pelo continente, notadamente a Roma, "berço da civilização", e aos Alpes. A moldura através da qual os europeus contemplam a paisagem brasileira derivou, não raro, do modelo da "viagem à Itália". Por exemplo, a aquarela original de William Alexander, de passagem pelo Rio de Janeiro em 1792, em viagem à Conchichina, reproduzida em várias versões gravadas, que circularam em Londres, no início do século XIX. O artista era membro da Royal Academy e sua ênfase recaía sobre o aqueduto da carioca, dando relevância à engenharia humana e aos símbolos da civilização e progresso. (Icon 3)

A presença dos Ingleses no Brasil, após a chegada da corte portuguesa, deveu-se a interesses diplomáticos em torno da independência do Brasil e, se algumas vezes contamos com desenhos feitos por artistas profissionais, a maior parte dos registros visuais foi deixado por amadores. Viajar, ver e desenhar eram componentes importantes da educação da elite inglesa. Rabiscar croquis em álbuns, anotar impressões em aquarelas favoreciam a fama dos oficiais bem nascidos. Faço referência à especial educação do olhar e à habilidade das mãos. E pergunto como eles estavam aptos a abrir os olhos diante de um país desconhecido.

Esses artistas diletantes – que desenharam por gosto, não por ofício – levaram imagens do Brasil ao horizonte de expectativa do público inglês, apresentando-as em exposições ou publicando-as em gravuras, veiculadas em álbuns e livros de viagem. Deve-se ter em mente que muitas dessas imagens tomadas pontualmente, só seriam reunidas para publicação anos depois. As edições ilustradas que propunham um itinerário, no eixo narrativo, destinaram-se a orientar visitantes. Quando não se restringiram a estimular viagens imaginárias.

Muitas dessas edições fizeram parte da cultura do viajante e merecem ser estudadas em correlação com outros gêneros de literatura de viagem. Elegeram e construíram valores paisagísticos, lograram definir visualmente particularidades locais, selecionaram "lugares" que poderiam ser freqüentados pelos visitantes e lhes proporcionaram o prazer do reconhecimento.

Não só derivaram de critérios convencionais, como promoveram critérios de convencionalização, fixados até hoje em cartões postais. Certos lugares eleitos foram repetidamente mostrados, reiterados por diferentes desenhos, elaborados por autores de várias procedências. É o caso das pequenas igrejas brasileiras, elevadas sobre colinas, implantadas entre morros, entre as quais a Igreja da Glória do Rio de Janeiro, não passaria despercebida aos olhos de nenhum viajante.⁴

Demos uma olhada aos desenhos de William Gore Ouseley, executados durante sua residência no Brasil como Encarregado de Negócios de Sua Majestade Britânica. Suas vistas foram realizadas entre 1823 e 1833, porém, ele permaneceu no Brasil até o fim da primeira metade do século. Depois do seu retorno à Europa, o escritor publicou 25 litogravuras em côres, as quais foram selecionadas por Keen Victory; dentre estas, 20 eram do Brasil. (Icon 4) A obra apareceu sob o título de *Views in South America from original drawings made in Brazil, the River Plate and Panamá* de William Gore Ouseley, Ministro Plenipotenciário de Sua Majestade para o Estado de la Prata e Encarregado na Corte brasileira. London, 1852. *W Gore Ouseley del. / Lane ed. / Needham Lith.*

William Gore Ouseley, filho de um orientalista, era um homem de ampla cultura clássica; estudou em Paris e em Leyden e viajou por vários países (dentre eles Suécia e Estados Unidos) antes de chegar ao Brasil. A obra de Ouseley traz esclarecimentos a respeito das características do passeio pitoresco inglês praticado pelos visitantes do Brasil. O termo pitoresco denota aqueles objetos que são propriamente aptos para a pintura. Assim, pois, vejamos que tipo de cenário era esteticamente validado pela pintura.⁵

Conforme o gosto pitoresco, o olhar buscava as relações que revelassem a natureza digna de ser apreciada ou desenhada, segundo padrões poéticos arcádicos. O observador escolhia ângulos privilegiados para registrá-la sob valores consagrados pela pintura e pela poesia. A tradição pictórica ditava normas à natureza e só algumas combinações notáveis da natureza chegavam a constituir material adequado a arte.

Dois vistas, *Victorian Hill and Cemetery* e *Ruined Chapel of San Gonçalo*, foram tomadas por Ouseley no litoral da Bahia, quando o observador caminhava nas proximidades de Salvador. Os ingleses apreciavam lugares suficientemente elevados, que evitassem o extremado calor da cidade baixa, para desfrutar dos benefícios da brisa marítima, e propagaram o hábito de caminhar nas imediações da cidade. O passeio pitoresco foi um uso da paisagem, uma prática salutar pela qual usufruíam a caminhada e a vista, aliando o útil ao agradável.

A Colina da Vitória era considerada por Ouseley como um subúrbio predileto e pitoresco na Bahia; era o local escolhido por numerosas "chácaras" ou residências campestres, que atendiam as preferências dos ingleses no Brasil. (Eles valorizaram a vida campestre que atuava como corretivo moral contra os males da cidade e da corte).

Os desenhos de Ouseley dirigiram-se a outros ingleses, com argumentos demonstrativos de como eles poderiam aproveitar uma viagem turística. O álbum ilustrado não só procedia a eleição de lugares dignos da pintura, como também fornecia informações necessárias para que os viajantes pudessem encontrá-los. O escritor indicava que "a tolerable carriage road leads to the English Cemetery, marked by a cross in the foreground, and to the point (pont) of Sat Antonio, as well as along the coast."⁶

Imagens poéticas incorporadas à paisagem pitoresca haviam dotado os artistas de um repertório de elementos convencionais - por exemplo, "as suaves colinas dos

5

Sobre paisagem e paisagens pitorescas, ver: ANDREWS, Malcolm. *The search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800.* Stanford, California: Stanford University Press, 1990.; SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996; BRILLI, Attilio. *Il viaggio in Itália. Storia di una grande tradizione culturale dal XVI al XIX secolo.* Milão: La Silvana Editoriale, 1987; CLARK, Kenneth. *Civilização.* São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1980 (1a ed. inglesa: 1969); KLINGENDER, Francis Donald. *Arte e Rivoluzione industriale.* Torino: Giulio Einaudi Editori, 1972.

6

OUSELEY, Sir William Gore. *Views in South America from original drawings made in Brazil, the River Plate and Panamá* de William Gore Ouseley. Her Majesty's Minister Plenipotenciary of the States of la Plata and formally Chargé des Affaires at the Court of Brazil. Londres, 1852; ver também: CHAMBERLAIN, Henry. *Views and Costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro,* from drawings taken by Lieutenant Chamberlain, Royal Artillery during the Years 1819 and 1820, com descrição explicativa. Londres: Thomas M'Lean, 1822

humanistas, onde pastavam rebanhos e sopravam doces zéfiros refrescantes". Os nobres modos ingleses elogiaram as belezas da paisagem natural do Brasil, invocando modelos alheios idealizados, tal como o da poesia pastoral de Roma, concretamente aquela cujo arquétipo eram as *Églogas* de Virgílio. No início do século XIX, a paisagem brasileira foi filtrada por ideais arcádicos, ora utópicos ora melancólicos.

Atraído pelo vestígio do tempo sobre as civilizações, Ouseley encontrou ruínas, a poucas milhas da Bahia, na costa Atlântica nas proximidades do Rio Vermelho. *Ruined Chapel of San Gonçalo* passou a ser interpretada como um objeto de interesse devido a "its picturesque position and interior and the solitary and deserted aspect of the little chapel". Mas, como resposta às suas pesquisas arqueológicas sobre a capela de São Gonçalo, descobriu unicamente que se tratava de uma existência desconhecida. Ficou muito impressionado com esta pequena ruína de pedras situada num ponto de observação tão artístico. E também pela pouca importância que lhe era atribuída pela população do país.⁷

A costa brasileira, notadamente aquela do Rio de Janeiro constituiu o maior estímulo ao sentimento do pitoresco. Propiciou o terreno acidentado e promoveu uma grande variedade de pontos de vista, capazes de revelar sucessivas surpresas ao observador. A própria configuração das cidades costeiras e a implantação da arquitetura em território irregular e montanhoso vêm de encontro aos anseios do paisagismo inglês. A forte presença da vegetação e das montanhas a beira-mar tornava a natureza, por si, um signo imperativo junto ao conjunto edificado. Integraram ainda o repertório pitoresco: a casa isolada em meio à vegetação, a mescla da arquitetura com algum aspecto da natureza, as chácaras e casas de campo, que forneciam o modelo ideal de ambiência prezado pelos viajantes europeus no Rio de Janeiro, assim como na Bahia e Pernambuco.

Por isso Ouseley insistia: "*There is no picture making in this sketch. It is a mere portraiture of the singular features that strike one on entering the outer harbor of Rio de Janeiro and looking back to the ocean*".⁸

Meio aos relevos de uma costa recortada, os altos cumes atuam como pontos de orientação. A vista do *Corcovado Mountain*, desde a Praia Grande, no Rio de Janeiro, é tomada de fora da cidade, de modo a evidenciar diferentes escalas. Do primeiro plano detalhado até as montanhas azuis que fogem ao longe - onde aparece o característico cume do Corcovado, o observador percorre sinuosidades e alcança várias fugas. A visão de uma bela baía nasceu da variedade da litoral pitoresco. Os padrões estéticos deste período foram estabelecidos pelo abandono da regularidade e da simetria, sendo equivalentes métricos do desenho do jardim inglês.

O jogo se estabelece entre o aspecto natural e o artifício da pintura, mostrando a natureza com elegância e civilidade. O universo é hierarquizado e apresentado com decoro, conforme a boa composição de uma pintura. Pode-se observar pela abordagem de uma rica vegetação que a formação das plantas ficava subordinada ao princípio compositivo. Elas eram tratadas sem detalhamento, como massa ou área do desenho,

7

Idem.

8

Trata-se de um comentário de Ouseley sobre a configuração da aquarela intitulada *Pão de açúcar*; OUSELEY, William Gore, op. cit.

de modo a estar contidas no arranjo. Não se animavam pelo princípio de expansão e transformação - como irá acontecer em outras representações visuais da mesma época.

Mangueiras era um casarão construído por um arquiteto italiano no subúrbio do Rio de Janeiro, ocupado durante algum tempo pela British Legation. A paisagem concebida como cenário para a arquitetura demonstrava o triunfo do clássico sobre o rústico. Outro motivo de interesse é o entorno cultivado e a variedade de espécies plantadas ao alcance do homem.

Ouseley deixou registrada a sede da fazenda Santana do Paquequer, propriedade de um conterrâneo, que daria origem à cidade serrana de Teresópolis, e é considerado o mais antigo documento sobre a cidade fluminense.

Outro artista amador foi Emeric Essex Vidal. Esteve quatro vezes no Brasil. Pela primeira vez em 1808, acompanhando a família real portuguesa. Retornou como oficial da frota inglesa no Atlântico Sul, entre 1816 e 1818, quando realizou tomadas do Rio de Janeiro - como a *Casa ao pé do Corcovado*, de 1817. Novamente no Brasil, de 1826 a 29, e de 1834 a 37, durante a segunda viagem do Almirante Hamond.⁹ (Icon 5)

Ele também fixou as variáveis relações entre a arquitetura e a paisagem: ora em relação com as massas de vegetação, ora em relação com acidentes da costa litorânea ou do terreno, que compõem o quadro. Vejamos como ele imaginou paisagens hospedeiras e acolhimento na natureza, através de uma abordagem mais direta da dimensão rústica por meio da aquarela. As vistas de seu *sketch book* sobre o Brasil não chegaram a ser publicadas.

Anotou hábitos da vida ao ar livre, nos países de clima quente, certos modos de se deixar estar fora das casas de campo coloniais, como mostrou na *Chácara de Mr Derbyshire*, 1827, em que tira proveito de valores da cor aquarelada, ensolarada. Observou a vida pacata da enseada do Botafogo, em cujo início se destacava a presença de uma casa com grades de ferro nos portões e na varanda, que aparece em *The Porton of Botafogo*, Rio de Janeiro, 1835.

A aprazível vida rural, homens e animais descansando no vale, podem divisar o caráter geral das serras e montanhas próximas a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. A Serra dos Órgãos foi outro impactante cenário aos olhos europeus.

As aquarelas que reproduzem aspectos dos arredores da cidade revelam a elasticidade que o termo pitoresco adquire, no século XIX. O caráter pitoresco da paisagem do *O vale das Laranjeiras*, 1835, é conferido por figuras plásticas que salpicam a região: são as lavadeiras negras. Nessa acepção, o pitoresco é uma qualidade conferida por tipos populares à paisagem natural. Triunfo de valores rústicos.

Sob a vaga noção do pitoresco, o gosto clássico transita para o romântico

Garden Scene on the Braganze Shore, no porto do Rio de Janeiro, foi uma contribuição de William Havell (fig. 1). A cena foi realizada quando ele era uma espécie de artista

9 Os *Diários do Almirante Graham Eden Hamond. 1825 - 1834/38*, Rio de Janeiro: Ed. J.B., 1984: 28. As aquarelas publicadas em Vidal, Emeric Essex. *Picturesque Illustrations of Buenos Aires and Montevideo* são do mesmo período que *House at Foot of Corcovado*.



Fig. 1 - William Havell (1782-1857). *Garden Scene on the Braganze Shore, in the harbour of Rio de Janeiro*. Guache/papel, 1827. The Victoria & Albert Museum, Londres.

oficial convidado para unir-se à embaixada de Lord Amherst a Beijing, em 1817. Retornou a Inglaterra só em 1827, quando executou este guache, hoje no Victoria and Albert Museum em Londres. (Icon 6)

Tentemos compreender alguns aspectos da vida aventureira deste artista-viajante. Após a viagem a Beijing, Havell permaneceu 8 anos na Índia, onde pôde sustentar-se pintando pequenos retratos. Ele se situa entre os artistas ingleses que procuraram superar o antigo modelo da tradição paisagística, cunhada pela viagem a Itália, e afirmaram sua paisagem nacional. Este artista pertence a uma geração que pintou paisagens viajando através da Grã Bretanha: fez croquis em Gales, com suas montanhas, lagos e vales. À continuação se estabeleceu em Lake District, em 1807, onde alugou uma casa de campo com o intuito de viver durante algum tempo no ambiente que se propunha pintar, e não para realizar rápidas excursões. Esse herdeiro da tradição do passeio pitoresco tinha uma vigorosa compreensão da natureza e sensibilidade para o desenho e as cores. Teve oportunidade de ver obras de Constable e Turner, os supremos intérpretes da natureza, e participar no desenvolvimento da escola de pintura de paisagens inglesa nos inícios do século XIX.

Situa-se entre aqueles artistas que passaram a trabalhar, não a partir de encomendas, mas de acordo com certas escolhas pessoais uma vez que o gênero da paisagem chamava a atenção de consumidores anônimos.

Entre outros artistas, contribuiu para *A series of picturesque views of Noblemen's and Gentlemen's seats*, com desenhos realizados antes de partir para o Oriente, seguidos de comentários históricos e descritivos de cada motivo, gravados em água-tinta por R. Havell & Sun, 1823. As águas-tintas baseadas nas suas aquarelas foram publicadas no livro *Picturesque Views of the River Thames*.¹⁰

Importante ressaltar que as imagens prototípicas advindas do ideal arcádico - que harmonizava a arquitetura clássica, com arvoredos frondosos e águas distantes, um motivo do século XVII - foram sendo assimiladas às variações das paisagens nacionais europeias, modeladas de acordo com cada geologia e vegetação. Ao longo do século XVIII e início do XIX, muitos artistas ingleses em viagem pitoresca pelo seu território estavam no encaixe de uma tradição paisagística particular, fortemente associada à mística da identidade nacional, quando eles mapeiam sua topografia e aparecem imagens da terra natal. O mesmo procedimento seria posteriormente praticado, com desenvoltura, pelos viajantes Europeus frente ao cenário brasileiro. Assim, o Brasil foi objeto de um mapeamento arcádico.

O testemunho de Maria Graham sobre o gosto pitoresco ficou escrito em suas próprias palavras. Ela conta:

*"Às vezes entrávamos pela floresta selvagem e densa, através dos vãos cheios de arbustos, em seguida surgíamos em claros campos, com coqueiros esparsos, entre os quais se viam casas de campo, granjas e plantações. De cada elevação via-se a baía, o mar ou o lago, completando o panorama. Aqui e ali, a imensa gameleira surgia como uma torre, adornada, além de suas própria folhas, com inúmeras parasitas, desde o rijo cactus até a tilândsia; a presença constante de uma torre de igreja ou de mosteiro suaviza e enobrece as feições da terra."¹¹ O texto tem correspondências com a imagem *Tree in a garden. Bahia*, uma das ilustrações de seu livro. (Icon 7)*

Graham esteve sempre atenta à variedade tropical. Mencionou a tilândsia, espécie aérea, e a árvore da gameleira, cuja madeira era usada para fazer canoas e gamelas. Mas além do interesse botânico, manifestou o gosto pela aparência tortuosa da árvore de galhos que se entrecruzam e de raízes que se lançam sobre outras árvores. De um lado, revelou-se historiadora empenhada em conhecer o Brasil, que esboçou um resumo da obra de Southey¹²; de outro, autora que deixou depoimentos subjetivos, envolveu-se nos assuntos tratados, elaborados com impressões do momento e com a sinceridade de comentários feitos pela primeira pessoa, em um diário. Do mesmo modo que a escrita, seus desenhos originais expressaram certa liberdade de comentário e as oscilações da pessoa impressionável e volúvel, rica de sentimentos, que se deixava afetar pela aparência das coisas e pelas impressões que elas produzem sobre os seres.

10

Entre outros artistas, William Havell contribuiu para *A series of picturesque views of Noblemen's and Gentlemen's seats* com desenhos realizados antes de partir para o Oriente, seguidos de comentários históricos e descritivos de cada motivo, gravados em água-tinta por R. Havell & Son, 1823. - *Picturesque Views of the River Thames* contém águas-tintas das suas aquarelas.

11

GRAHAM, Maria. *Journal of a Voyage to Brazil, and Residence There During part of the Years 21,22,23*, published by London, Longman & C. & J. Murray, 1824:167.

12

SOUTHEY, Robert. *História do Brasil. Belo Horizonte - São Paulo: Itatiaia, 1981* (1ª. ed. em inglês: 1810-1819).

B

RUSKIN, John. *Arte Primitivo y Pintores Modernos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.

Observou a natureza, retendo as linhas principais, que eram capazes de expressar a realidade vital, como bem entendeu Ruskin. Ele dizia que as linhas principais "são sempre expressivas da história passada e da ação presente de cada coisa". E completava: "Da montanha, mostram como ela se erige; da árvore, como ela se desenvolve, e os inconvenientes que tem que enfrentar pelo caminho".¹³

Ao mesmo tempo em que o homem dispôs-se a experimentar relações diretas com a paisagem, ela lhe propiciou escolhas pessoais e modos intimistas que, a meu ver, são tão importantes, quanto práticas convencionais de identificação dos lugares. Além da introdução da cena brasileira no repertório convencional da paisagem do século XIX, os viajantes ingleses também expressaram visões singulares.

Maria Graham aproximou-se de perspectivas rochosas, de escarpas abruptas, tidas também como pitorescas. A partir do Corcovado, ela notou uma encosta íngreme e rude, em sua aridez surgia a forma de uma pequena vegetação, brotava o esforço vital de um planta.

Leitora da paisagem, ela notava "as linhas extensas das casas de fazenda brasileiras, que aqui e ali ressaltavam a solidão da natureza". Não as considerava despojadas, mas pobres, "sem nenhuma associação com qualquer idéia de melhoria". E embora no Brasil a natureza lhe parecesse "tão bela como na Índia ou na Itália", considerava que "a falta de qualquer relação com o homem, como ser intelectual e moral, lhe retirava metade de seu encanto."¹⁴

Lançou-se à visão distante dos cumes e habitou a dimensão íntima do recôndito do jardim. No desenho *The View of Corcovado*, o jardim repleto da variedade da vida funcionava como repousoir, do qual se contemplava a aresta do cume irregular. O *hortus conclusus* é lugar de retiro e contemplação.

Estes desenhos de Maria Graham foram publicados no seu livro *Journal of a Voyage to Brazil, and residence there during part of the years 21, 22, 23*. O livro fazia a defesa da emancipação do Brasil do domínio português e mostrava os ingleses indignados com o regime escravista e empenhados no combate ao tráfico de negros. Além das gravuras feitas a partir de seus desenhos, o livro também contém gravuras sobre o comércio de escravos, feitas a partir de obras do pintor Auguste Earle, quem ela encontrou no Brasil.

As poucas obras feitas por Auguste Earle, em viagem ao Brasil, encontram-se hoje na Commonwealth National Library de Camberra, na Austrália. Earle frequentou a Royal Academy, ao lado de Sir Landseer e de William Turner. Abandonou a tradição da pintura acadêmica e revelou afinidades com a sátira social inglesa do século XVIII, da lavra de um Hogarth, voltada às cenas urbanas e de costumes. (Icon 8)

Aponto a obra original *Gate and Slave Market at Pernambuco*, em óleo sobre tela, que foi exposta na Royal Academy em 1824, provavelmente, a mesma que pertence hoje a uma coleção brasileira (fig. 2). O cenário arquitetônico é provavelmente baseado em um desenho de Maria Graham. O alinhamento dos prédios conduz para a porta



Fig. 2 - Auguste Earle (1793 -1839c.). Gate and Slave Market at Pernambuco, s.d. Óleo/tela. Museu Imperial do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

norte de Recife, contendo à frente um agrupamento de negros à venda, que se espalham pelo pátio. As cenas feitas por Earle, com fortes inflexões de humor, introduziam certa deformação nas figuras.

No mesmo livro em que publicou *Gate & Slave Market at Pernambuco*, apareceu outra ilustração de autoria de Earle sobre o mesmo tema: *Mercado de Escravos do Rio, no Valongo*.

Centro urbano e os arredores

Não seria possível dar conta de sentidos construídos pela paisagem, sem tecer contrapontos. No início do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro estava se expandindo para fora da área de ocupação portuguesa, ou seja, do núcleo urbano colonial. Como outros europeus no Brasil, os visitantes ingleses formavam grupos à parte, tanto no Rio de Janeiro, como na Bahia ou em Recife. Residiam em "casas de campo" nos arredores ou em pacatas enseadas, como a de Botafogo. Empreendiam passeios pitorescos pelas matas e cascata da Tijuca, subiam ao Corcovado. Evadiam do ambiente do centro do Rio de Janeiro. Área em precárias condições de higiene, com forte presença de negros libertos e escravos. A cidade, que recebeu melhoramentos no fim do século XVIII, vinha sendo remodelada, desde a chegada da Corte Portuguesa.

O "jardim suburbano" era também prescrito para curar aflições da vida da cidade. Os modos ingleses de cultivar a natureza e o espírito, de idealizar o jardim como lugar

bucólico, de repouso e isolamento, de se hospedarem em residências e chácaras entre arvoredos em áreas suburbanas se contrapõem aos modos coloniais portugueses. Refiro-me à ocupação urbana mais compacta e à habitação de sobrados - construções contíguas, umas junto às outras, erguidas ao longo do passeio, com janelas que davam diretamente para a rua, das quais se desfrutava a passagem do povo. Refiro-me, em suma, a padrões arquitetônicos e urbanos que se apresentavam mais propensos à vida em comum.¹⁵

Poucos registros de impressões causadas pela área central, ocupada pela população negra, aparecem nos trabalhos dos viajantes ingleses. Alguns notáveis, como os de William Smyth, oficial da marinha inglesa no Atlântico Sul. *The Place Square, taken from a boat opposite loading place*, (A Praça do Palácio, vista de uma embarcação oposta ao lugar de carregamento) é uma visão da chegada ao Rio de Janeiro pelo mar. E *Sketch taken from Market place*, Rio de Janeiro, é outra vista do mesmo sítio, tomada do interior da cidade (fig. 3). São aquarelas realizadas em 1832, feitas em página dupla, que fazem parte de um caderno de desenhos não publicados. A aquarela *View of the fountain of Carioca*, feita em 1833, é um dos mais importantes documentos iconográficos sobre edifícios, transportes e outros aspectos da população que freqüentava a região central. (Icon 9)

A paisagem urbana da cidade do Rio mereceu um precioso panorama circular, em oito folhas, desenhado por William John Burchell, do alto do Morro do Castelo, em 1826.¹⁶ (Icon 10)

O botânico William Burchell esteve no Brasil de 1825 a 1829. Chegou ao lado do desenhista Charles Landseer, na comitiva que acompanhava a Missão diplomática de Charles Stuart, embaixador da Grã Bretanha e de Portugal, que vinha tratar do reconhecimento da independência.

O panorama de Burchell revela o manejo construtivo dos componentes estruturais da representação visual, alcançando um resultado, que não pode ser apenas deduzido



Fig. 3- William Smyth (1800-1877). Sketch taken from Market place, Rio de Janeiro, 1832. Aquarela/papel - duas folhas; forma parte do caderno de desenhos, 1832-34. Museu Imperial do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

15

FERREZ, Gilberto. *Ingleses no Brasil. Aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil* (1948). 3ª. ed.: Rio de Janeiro: TopBooks, 2000.

16

FERREZ, Gilberto. *O Brasil do primeiro Reinado, visto pelo Botânico William John Burchell 1825-1829*. Rio de Janeiro: Fundação Moreira Salles/Fundação Pró Memória, 1981.

dos dados da visão. A percepção de Burchell é a de um *construtor* da paisagem, enquanto a visão pitoresca revela *fruidores* do espetáculo oferecido pela natureza, situados no domínio de uma estética de recepção. Para a apreensão pitoresca, o artista utilizava um método psicológico e dogmático de análise da impressão estética. Não se prendia à beleza, mas à faculdade subjetiva que o fazia sentir e gozar o mundo.

O panorama de Burchell revela a dimensão construtiva da própria cidade, implantada ao longo das encostas dos morros. A palavra grega *panorama*, quer dizer visão do todo, enquanto o desenho panorâmico desafia o alcance do campo perceptivo. O desenho de um panorama requeria a organização lógica dos grandes planos e a sensibilidade do detalhe, a capacidade de domínio do espaço em todas as direções, que deveria se conjugar com outras informações fidedignas exigidas neste gênero. A redução da paisagem à geometria arquitetônica seguia ensinamentos da perspectiva. Burchell procedeu um inventário do espaço edificado na cidade do Rio de Janeiro, ao modo dos enciclopedistas, revelando seu perfil de artista - cientista. Notável explorador botânico, ele empreendeu uma grande viagem pelo interior do Brasil, formando um herbário de 7200 espécies. Deixou centenas de aquarelas com observações sutis e rigorosas sobre as cidades brasileiras e lugares em que passou. Mas desenhos e aquarelas eram técnicas preparatórias e os estudos desse talentoso artista não seriam publicados, estando hoje no Museu África, em Johannesburgo. Ele também realizou o *Catalogus Geographicus Brasiliensis*, manuscrito em 9 volumes, cujo paradeiro é desconhecido.

Transformações da natureza

Por fim, gostaria de apresentar em poucas palavras outra face da poética dos viajantes ingleses, que observaram com atenção as transformações da natureza. E nesse caso, a paisagem assume, sobretudo, a função de metáfora de sentimentos subjetivos. Os humores humanos se aproximam aos estados da natureza.

Obras de Emeric Essex Vidal e John Christian Schetky evidenciam propensões de artistas cultores da sensação. Capazes de perceber variações atmosféricas e de tirar proveito de efeitos de movimentos do vento, de variações de luminosidade, alterações de umidade e temperatura. Eles manejam pela pintura as transformações e as forças incontroláveis da natureza.

Como se sabe, as variações de luz têm o poder de temporalizar a cena pintada e de lhe atribuir o caráter efêmero de uma ocorrência registrada em hora precisa do dia ou da noite, em momento de incidência do sol ou de prenúncio de chuva, na limpidez atmosférica. Tais motivos tinham o pendor de se traduzir em valores imediatamente plásticos e luminosos, em qualidades compatíveis com a própria linguagem visual artística.

A aquarela *Barco de transporte sob uma rajada de vento de verão* foi esboçada pelo oficial da marinha Emeric Essex Vidal, em 1835. Expressão do perigo em mar tempestuoso, freqüentemente presente na imaginação marítima, a embarcação é ameaçada pela chegada de uma tormenta. A imagem do perigo no mar também surge na

aquarela intitulada *Slave Brig* (Embarcação de Escravos), um registro feito em 1834, sobre horrores da escravidão e do tráfico de escravos na travessia da África a América: A atmosfera carregada e as precárias condições de uma embarcação sob excessivo peso, em um mar agitado. O tráfico estava proibido desde 1807 e a imagem é elaborada um ano após a abolição da escravidão na Inglaterra. (Icon 11)

Como não lembrar de *The slave-ship*, pintado por Turner, obra na qual Ruskin encontrava o mais sublime mar, que o artista havia pintado e considerava o principal quadro da exposição da Academia de 1840.

A imagem do naufrágio é recorrente na fantasia romântica *Salvage of Stores and treasures from H. M. S. Thetis at Cape Frio*, compreende duas telas a óleo, pintadas por John Christian Schetky, em 1833, pertencentes ao National Maritime Museum, London (figs. 4 e 5). Obra na qual a dimensão do sublime chega a atingir uma expressão maior.

As duas telas remetem à perda do barco que conduzia a expedição de Bouganville, em 1766, e provocam comparação entre os dois estados de um mesmo trecho da costa de Cabo Frio, no Estado do Rio de Janeiro. Em um momento: a placidez do mar diante das rochas. Em outro: o mar indomável, a massa revolta das águas quebrando na costa rochosa. A alma humana transposta em mar tranquilo e mar turbulento. Na composição estável do mar: o controle humano sobre o universo, por princípios de ordem intelectual e artística. No movimento incontornável do mar: os limites da razão e as forças anímicas da natureza, a sensação de prazer pela ameaça do homem posto em perigo. O horror sublime. (Icon 12)

Nesta imagem final encontra-se uma eloquente metáfora sobre a aventura humana, de viagem pela paisagem.



Figs. 4 e 5 - John Christian Schetky (1778-1874). *Salvage of Stores and Treasures from H. M. S. Thetis at Cape Frio*, 1833. Óleo/tela. National Maritime Museum, Londres.

FONTES ICONOGRÁFICAS

Icon 1

Sidney Parkinson (ca. 1745–1771). Aquarelas realizadas durante a primeira viagem de circunavegação do Capitão Cook (1768-1771). *Natural History Museum, Londres. Bank's Florilegium, vol XVI. Contém plantas brasileiras.*

Icon 2

Martius, Carl Friedrich von (1794-1868). Lagoa de aves, no Rio São Francisco, nanquim e sépia/papel. *Fundação Maria Luiza and Oscar Americano, São Paulo. Ilustração do livro de Spix e Martius Atlas Zur Reise in Brasilien. Algumas plantas também aparecem na Flora Braziliensis de Martius. Spix e Martius vieram ao Brasil com a Missão Austríaca, em 1817-1820.*

Icon 3

William Alexander (1767-1816). Rio Aqueduct, 1792, aquarela. *British Museum, Londres. Visitou Rio de Janeiro em 1792, numa viagem a Beijing.*

Icon 4

William Gore Ouseley (1797-1866). Views in South America from original drawings made in Brazil, the River Plate and Panamá de William Gore Ouseley, *Ministro Plenipotenciário de Sua Majestade para o Estado de la Prata e Encarregado na Corte brasileira. Londres, 1852. Contém 25 litogravuras de J. Needham baseadas nos originais de Ouseley, executadas entre 1823-1833.*

- Victorian Hill and Cemetery. Harbour of Bahia, *litografia.*
- Ruined Chapel of San Gonçalo Bahia, *litografia.*
- Corcovado Mountain vista da Praia Grande, no Rio de Janeiro, *litografia.*
- Mangueiras – subúrbio RJ, lith / Mangueiras –subúrbio RJ, *aquarela.*

Icon 5

Emeric Essex Vidal (1796-1861)

- House at foot of Corcovado, 1817, *aquarela.*
- View from Mr Derbyshire's House at Engenho Velho, Rio de Janeiro, 1827, *aquarela.*
- The Porton at Botafogo, Rio de Janeiro 1835, *aquarela.*
- Serra dos Orgãos, s.d., *aquarela.*
- The valley of Laranjeiras from the bridge of Catete, Rio de Janeiro, 1835, *aquarela.*

Veio ao Brasil pela primeira vez em companhia da Família Real, em 1808-9. A sua segunda estada no país, entre 1816-1818, teve lugar durante uma viagem ao Atlântico Sul. Em 1834 retornou como secretário do almirante Graham Hamond. Retornou mais uma vez antes de 1837.

Icon 6

William Havell (1782-1857). Garden Scene on the Braganze Shore, in the harbour of Rio de Janeiro. *Guache/papel, 1827. The Victoria & Albert Museum, Londres. O guache está baseado num croqui original realizado em 1816, quando passou pelo Rio de Janeiro em viagem à China, na missão diplomática de Lord Amherst.*

Icon 7

Maria Graham (1785-1842)

- Tree in a garden at Bahia, s.d.. Sépia/papel.
- View of Rio. Corcovado from a homegarden, 1822. Lápis/papel.
- From the Corcovado, 1824. Lápis, sépia e nanquim/papel. *British Museum, Londres. Reproduzido no livro de Maria Graham: Journal of a Voyage to Brazil, and Residence There During part of the Years 21,22,23, publicado em Londres, Longman & C. & J. Murray, 1824. - Maria Graham, escritora e artista amadora, modelou sua personalidade viajando pelo mundo. Viveu na Conchinchina com seu pai, que era almirante. Visitou a Índia entre 1808 e 1815. Veio ao Brasil pela primeira vez na fragata de Thomas Graham, seu marido, em viagem rumo ao Chile, em 1821; aí permaneceu até 1825. Foi preceptora da filha de D. Pedro I.*

Icon 8

Auguste Earle (1793 -1839c.)

- *Gate and Slave Market at Pernambuco*, s.d. Óleo/tela. Museu Imperial, Rio de Janeiro.
- *Slave Market in Rio de Janeiro*, 1845. Aquarela. British Museum, Londres.

Reproduzido no livro de Maria Graham: *Journal of a Voyage to Brazil, and Residence There During part of the Years 21, 22, 23*, publicado em Londres, Longman & C. & J. Murray, 1824. Desenhos originais realizados no Brasil entre 1820 e 1824.

Icon 9

William Smyth (1800-1877)

- *The Place Square, taken from a boat opposite loading place*, 1832.
- *Sketch taken from Market place*, Rio de Janeiro, 1832.

Aquarelas sobre papel, duas folhas; formam parte de um caderno de desenhos, 1832-34. Museu Imperial, Rio de Janeiro.

-View of the Fountain of Carioca, 1833. Aquarela/papel.

O pintor viajante Auguste Earle esteve no Rio de Janeiro nos anos de 1820, 1821 e 1824, e participou da expedição de Fitzroy, no Beagle, em 1832.

Icon 10

William Burchell (1781-1863)

- *Rio de Janeiro- Panorama on eight sheets*, 1826. Lápis e aquarela/papel. Museum Africa, Johannesburg, África do Sul.

Veio ao Brasil em 1825, acompanhando Charles Landseer, na missão diplomática dirigida por Sir Charles Stuart, para reconhecer a independência do Brasil. Permaneceu no país até 1829.

Icon 11

Emeric Essex Vidal (1791-1861)

- *Transport Vessel under a Summer Gust of Wind*, 1835, aquarela/papel.
- *Slave brig*, 1834. Aquarela/papel. Coleção Geyer, Rio de Janeiro.

Icon 12

John Christian Schetky (1778-1874)

- *Salvage of Stores and Treasures from H. M. S. Thetis at Cape Frio*, 1833. Óleo/tela. National Maritime Museum, Londres



ANA MARIA BELLUZZO professora Titular da FAU-USP, pesquisadora e crítica de arte. Membro do Comitê de Pesquisa do Instituto de Arte das Américas do Museu de Fine Arts, Houston e coordenadora do projeto Recovering Critical Sources no Brasil, FAPESP. Curou exposições, como: Brasil dos viajantes (São Paulo, Lisboa e Londres, 1994-1996), Antropofagia e Histórias de Canibalismo (XXIV Bienal de São Paulo, 1998), Cor. Não Cor. Retrospectiva de H. Barsotti (São Paulo, 2004). Dentre as suas publicações estão *O Brasil dos Viajantes* (1995¹; 2000³) e *Gravuras de Antonio Henrique Amaral* (2004).