

PABLO DIENER



A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes

RESUMO

A categoria estética do pitoresco foi incorporada ao repertório conceitual dos artistas e teóricos da arte nas últimas décadas do século XVIII. Seu conteúdo tem tido sempre um caráter instável. Do significado inicial, que aludia a uma forma de ver e apreender a natureza segundo os cânones de composição dos artistas clássicos, passou a ser utilizada com um sentido consideravelmente mais abrangente, como uma forma de percepção e registro da realidade em todos os âmbitos. Neste artigo se analisa a compreensão do pitoresco utilizada pelos artistas viajantes que visitaram o continente americano no século XIX e como esta lhes permitiu vincular o trabalho artístico aos projetos de reconhecimento científico que então eram realizados neste continente.

PALAVRAS-CHAVE

Viagens pitorescas; artistas viajantes; arte e ciência.

A VIAGEM PITORESCA COMO CATEGORIA ESTÉTICA E A PRÁTICA DE VIAJANTES

A "viagem pitoresca" constitui uma fórmula de uso freqüente nos títulos dados aos álbuns de ilustrações de périplos realizados por todos os recantos do continente americano no século XIX. Mas o pitoresco não é só o denominador comum de um determinado tipo de publicações; trata-se de uma categoria estética, à qual podemos atribuir o valor de um instrumento que serve especificamente ao propósito de apreender as experiências vividas num cenário diferente ao do mundo cotidiano do viajante. Assim, uma indagação sobre o sentido exato, suas acepções e aplicações às descrições de viagem, torna-se relevante no momento de avaliar esses registros, ainda mais quando a produção do conhecimento histórico utiliza de forma crescente esse tipo de material como fonte para a investigação.

O presente ensaio não pretende realizar uma análise teórica sobre o pensamento estético de finais do século XVIII e inícios do XIX. De fato, existe uma série de estudos aprofundados sobre essa matéria.¹ Trata-se aqui de fazer uma revisão dos traços essenciais dessa categoria, do seu significado inicial e das conotações que foram se incorporando ao seu uso no decorrer dos anos; busca-se elucidar o seu conteúdo a partir dos registros e das publicações realizados por artistas viajantes que visitaram América no século XIX.

Essas obras abrangem um leque temático muito amplo. Podemos considerar que o corpus básico está composto por aquelas publicações que geralmente incluíam litografias acompanhadas de algum texto com comentários, cujo título já anuncia que se trata de uma obra de caráter pitoresco. Um exemplo clássico é o *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, de Johann Moritz Rugendas, publicado em Paris entre 1827 e 1835; ou também os livros como o *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, de Jean Baptiste Debret (Paris 1834-1839), o *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus interessante du Mexique*, publicado por Carl Nebel em Paris em 1836, e o *Voyage pittoresque et archéologique dans la province de Yucatán*, publicado também em Paris, em 1838, por Jean Frédéric Waldeck.

Contudo, já ao enunciar alguns títulos observamos que a categoria do pitoresco se abre para a história ou a arqueologia numa combinação híbrida. E ao revisarmos outros exemplos aparentemente distantes do nosso assunto, seja o Atlas editado junto com a narrativa de viagem *Reise in Brasilien*, de J.B. von Spix e C.F.Ph. von Martius (1823-

¹ Adhêmair, 1997; Dobai, 1974-1977; Hussey, 1927.

1831), ou as *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigenes de l'Amérique*, de Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland (1810-1813), isto é, publicações com um marcado caráter científico, verificamos que existe uma inequívoca proximidade com a categoria das "viagens pitorescas".

Diante desta diversidade, o que pretendemos é esclarecer qual é o conteúdo do conceito do pitoresco que permite uma aplicação tão ampla.

No caso do belo livro de Rugendas, dedicado ao Brasil - uma obra de formato in folio com cem litografias baseadas nos desenhos do artista alemão -, o sentido no qual devia ser entendida a viagem pitoresca como gênero editorial se traduz no panfleto de propaganda que o editor francês, Godefroy Engelmann, fez circular em 1826, com o propósito de ganhar subscritores para essa dispendiosa publicação. Ao evocar a expectativa dos novos vínculos que deveriam surgir entre a Europa e os jovens estados americanos, Engelmann afirma que "todo indivíduo culto deve sentir de forma crescente a necessidade, diríamos, inclusive, a obrigação de conhecer com maior precisão o mundo no qual diariamente se associam novos interesses, tanto dos Estados como de particulares. Um mundo ao qual diariamente se dirigem novas esperanças, que diariamente ocupa um espaço maior nas nossas idéias, nos nossos sentimentos, na nossa existência toda; um mundo que diariamente se faz mais importante para o homem de Estado, para o estudioso, para o comerciante, enfim, para o homem em geral, em todas as circunstâncias" (Engelmann apud Diener e Costa, 2002: 93).

Com essas palavras, o editor parecia aludir tacitamente ao projeto napoleônico da elaboração das *Statistiques Départementales*, cujo propósito era o de compor uma *Description générale de la France*. Ao evocar uma analogia com essas empresas desenvolvidas no território francês por volta de 1800, sugeria que também o livro sobre o Brasil que ele se propunha a publicar, teria um caráter útil, na medida em que forneceria informação sobre um espaço promissório. E o teor do título da obra deixava em evidência que se tratava de um livro de interesse para o grande público: as viagens pitorescas eram miscelâneas amenas, fartas de insinuações cultas, as quais induziam ao leitor a criar pontes entre o desconhecido e o familiar.

De forma explícita, outro viajante também alemão, Carl Nebel, que visitou México a inícios da década de 1830, manifesta o sentido deste tipo de livros ao anunciar na introdução do seu *Voyage pittoresque et archéologique*: "O Novo Mundo, tão rico em objetos curiosos e interessantes para Europa, tem sido visitado reiteradamente por viajantes ilustres, os quais nos têm legado preciosas noções sobre estatística, história natural, etc., contudo, seja por desprezo ou por outras razões, estes senhores têm tratado com negligência o aspecto pitoresco deste território, o qual parece-me não ser menos interessante que a parte científica. Não todo mundo é geógrafo, botânico, mineralogista, etc., mas todo mundo, sim, é curioso" (Nebel, 1836: Prefácio).

O termo pitoresco é utilizado por Nebel para designar objetos e motivos

divergentes daqueles que pertencem ao âmbito do científico. Encontramos uma diferenciação com um caráter afim, mas que alude mais exatamente a um modo de observação, num artigo jornalístico escrito por Alexander von Humboldt para fomentar a venda dessa obra de Nebel; ai o naturalista prussiano prognostica que esse livro "satisfará todas as expectativas, tanto no aspecto arqueológico como no pitoresco" (Humboldt, 1835: 322). De fato, o *Voyage pittoresque et archéologique de Nebel* abarca um âmbito temático amplo, dedicado ao México, na medida em que inclui gravuras que ilustram tanto a paisagem como os tipos da população, vistas de cidades e ainda motivos arqueológicos.

Com base nos diversos comentários que caracterizam esse tipo de obras, percebemos que o termo pitoresco é utilizado, em parte, para referir-se a uma área temática, mas aplica-se em parte também para caracterizar uma forma específica de apreender a realidade. E quando faz referência a um procedimento, fica em evidência que este não possui o rigor sistemático das ciências, porém pode fornecer informação facilmente compreensível, disposta de forma amena e amável.

Devemos perguntar, então, em que consiste essa fórmula do pitoresco?

O pitoresco: uma categoria estética

A palavra, por si mesma, alude ao que diz respeito à pintura. Com esse sentido foi utilizada freqüentemente no percurso do século XVIII e aplicada particularmente à análise de jardins e parques; a idéia que sugere é a de que existe uma analogia entre a pintura de paisagens e o desenho de jardins, e que os parques e jardins deviam ser concebidos como um repertório seqüencial de imagens.

A partir daí, por volta de meados daquele século, o pitoresco se consolidou como um conceito de teoria da arte. Seus inícios se encontram nos escritos de William Gilpin (1792) e, nas últimas décadas do século, passou a ser identificado como uma categoria estética localizada entre o belo e o sublime.

Essas categorias referenciais haviam sido discutidas de forma aprofundada por Edmund Burke em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Este autor as analisa a partir da perspectiva do sujeito, observando a impressão provocada pelas propriedades do objeto, e descreve quais são as qualidades que permitem identificar um objeto como belo ou como sublime. Assim, caracteriza a beleza como "aquela qualidade ou aquelas qualidades dos corpos, pelas quais esses geram amor ou alguma paixão parecida com ele". Seguidamente enuncia essas qualidades em ordem de importância: ser comparativamente pequeno e de textura lisa, apresentar variação gradual, ter um perfil delicado e possuir cores claras e brilhantes, mas não fortes nem resplandecentes (Burke, 1997: 67 e 83-88). O sublime, por sua vez, é "o que age adequadamente para excitar as idéias de dor e perigo, isto é, tudo o que de alguma maneira é terrível ou que se relaciona com objetos terríveis, ou que age de maneira

análoga ao terror [...]"; e para caracterizar as qualidades que provocam essa sensação menciona a escuridão, a grandeza, a magnificência e a grandiosidade (id.: 29 e 42-66).

Para descrever a paisagem inglesa, William Gilpin - um sacerdote anglicano preocupado com o nível cultural dos seus paroquianos, amador e diletante em matérias de arte e também um viajante incansável - dialoga com essas categorias, empenhando-se em articular a natureza de modo a aproximá-la dos princípios de composição da pintura. Segundo descreve em *Observations on the River Wye* (1782), a natureza "é uma colorista admirável, capaz de harmonizar suas tonalidades com infinita variedade e inimitável beleza; contudo, poucas vezes é igualmente correta na composição, ao extremo de que dificilmente chega a produzir um conjunto harmonioso". Na sua análise, afirma que sempre existe uma desproporção dos planos, ou algum traço desajeitado atravessa o conjunto ou, inclusive, alguma árvore está mal localizada; enfim, "sempre existe alguma coisa que não é como deveria ser" (Gilpin apud Andrews, 1955: 4).

Foi assim como o pitoresco adquiriu um valor normativo. Nos seus *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape* - publicados em 1792, mas que já circularam anteriormente em cópias manuscritas -, Gilpin afirma que "procuramos o pitoresco no conjunto dos ingredientes da paisagem: em árvores, rochas, terrenos íngremes, bosques, rios, lagos planícies, vales, montanhas, e também na própria distância. Esses objetos por si mesmos produzem infinita variedade. Não existem duas rochas ou duas árvores idênticas". Em seguida, o autor observa que a variedade é produto da combinação dos elementos e ainda das diversas condições de luz e sombra e de outros efeitos ambientais. "Às vezes encontramos neles mesmos [nos ingredientes da paisagem] a coerência do conjunto na sua totalidade; mas com maior frequência achamos só a beleza das partes" (Gilpin, 2001 (1792¹): 42).

É precisamente na construção de uma harmonia do conjunto que a mão do artista desempenha um papel, seja na construção de um parque ou de um jardim ou na composição de um quadro. E os cânones que definem quais são os modelos de perfeição pitoresca por excelência divergem de um autor a outro. À elegância classicista que pretende cultivar Gilpin se opõe, por exemplo, a paixão pelas ruínas góticas, por cabanas rurais isoladas, preferencialmente atingidas por temporais, ou por grupos de indivíduos rústicos, que manifesta Uvedale Price nas suas digressões teóricas sobre o pitoresco (2001; 1810¹). Essa oposição põe em evidência precisamente o movimento pendular dessa categoria estética, que oscila entre as noções do belo e do sublime.

Em livros de caráter já mais pragmático, nomeadamente nos guias turísticos dedicados especificamente a Inglaterra, os viajantes cultos, em primeiro lugar os artistas, eram conduzidos aos lugares de interesse; e esses manuais de viagens indicavam também os pontos de observação de onde o enquadramento da paisagem respondia de melhor forma à autoridade estética de pintores reconhecidos. O mais famoso exemplo desse tipo de manuais é o *Guide to the Lakes*, de Thomas West, que teve nada menos que sete

edições entre 1778 e 1799. Nele o autor conduz os seus leitores "desde os delicados toques de Claude, observados em Coniston Lake, às nobres cenas de Poussin, existentes em Windermare-Water, e também às idéias do admirável romantismo de Salvatore Rosa no Lake of Derwent" (West apud Hussey, 1927: 126).

Surge assim o que Malcolm Andrews chamou de "turismo pitoresco como uma experiência estética controlada" (Andrews, 1995:7), na qual o viajante caminha rumo a novos territórios, longe de casa, onde se vê confrontado com paisagens estranhas, às vezes intimidantes. E o pitoresco ganha a função de um roteiro para assimilar essa experiência, isto é, para domesticar o desconhecido e reorganizar o desestruturado. A linguagem artística fornece um instrumento mediador, que permite reacomodar a realidade de acordo com cânones predeterminados.

Dentre os elementos que seduzem o olhar no percurso de uma viagem pitoresca, Gilpin menciona que também "as figuras vivas freqüentemente são objeto de grande atenção"; contudo, esclarece que "as tomamos como simples ornamentos das cenas [...], as consideramos somente nos seus traços gerais, nas suas roupagens, em grupos e nas suas ocupações". No mesmo sentido alude ao interesse que oferece a presença de animais. E coloca especial ênfase no atrativo das "elegantes relíquias da arquitetura antiga. Essas estão consagradas pelo tempo; e merecem quase tanta veneração como a que dedicamos às grandes obras da natureza" (Gilpin, 2001 (1792!): 45-46).

No espaço inglês, e além dele mais ainda, essa linguagem do registro visual permitiu que os mais diversos motivos fossem incorporados ao repertório artístico, seja tratando-se de monumentos, em ruínas ou não, seja de cenas de costumes e tipos populares. Assim, se por volta de 1700 Luís XIV rejeitou com veemência um quadro de David Teniers, com representações da vida cotidiana popular, que havia sido pendurado em um dos seus aposentos, e mandou que retirassem da sua presença esses "mamarrachos" - segundo narra Voltaire no seu anedotário do rei-sol -, um século depois esse tipo de assuntos achou a forma de ser admitido nos mais ilustres salões. Motivos de costumes como as lavadeiras da Itália meridional ou os camponeses andaluzes, as ruínas de mosteiros medievais ou as modestas casas rurais já não eram apreendidos como simples curiosidades de valor etnográfico ou como motivos pertencentes a um passado longínquo. O conceito estético do pitoresco lhes proporcionou a chave para ascender à categoria artística.

Difícilmente poderíamos citar alguma definição universalmente válida para o pitoresco. Partindo do seu sentido original, que fazia referência à semelhança com a pintura, foi transformando-se, até chegar a evocar aquilo que atrai e entretêm a atenção do olhar, que estimula os sentidos do espectador. Num sentido geral, pitoresco passou a ser o que apresenta variedade, diversidade e irregularidade; e se inicialmente Gilpin atribuiu a essa categoria uma acepção classicista, por volta de 1800 já era mais freqüente que com ela se fizesse referência a motivos toscos, rudes, rústicos, sem

sofisticação.

A utilização dessa categoria à percepção do diferente e a sua aplicação para levar a cabo uma tradução a uma linguagem artística não se restringiu ao interior das fronteiras europeias; também se abriu caminho na observação de motivos do mundo islâmico, do Oriente Próximo, dando pé ao que atualmente identificamos como a corrente artística do Orientalismo.

Da mesma maneira, a apreensão da paisagem e, em geral, do mundo americano por parte dos artistas viajantes europeus foi pouco a pouco ganhando forma, tendo no conceito do pitoresco um importante ponto de referência e apoio. E foi a própria difusão e aceitação generalizada desse princípio estético o que permitiu que a obra desses pintores fosse reconhecida inclusive em ambientes sofisticados. Por exemplo, a excepcional coleção de arte dos Príncipes de Thurn & Taxis, em Ratisbona, adquiriu nada menos que cinco óleos de tema americano de Rugendas: duas paisagens brasileiras, uma cena de rua de Cidade do México e duas composições dedicadas aos índios Mapuche, do Chile.

Esse é o papel mediador da arte pitoresca que implicitamente invoca Engelmann para seduzir a possíveis subscritores do livro sobre o Brasil que se propunha produzir com base nos desenhos de Rugendas. Os artistas viajantes assumiam a tarefa de domesticar o diferente. E, para tanto, suas aventuras artísticas lhes impunham duas tarefas fundamentais: descobrir um arquétipo para a representação da paisagem americana e construir um fio condutor, isto é, uma rota em territórios que só de forma incipiente haviam sido apreendidos e explorados com os instrumentos científicos e artísticos europeus. Interessa-nos analisar de que maneira incidiu a proposta do pitoresco na execução destas tarefas.

A construção da paisagem pitoresca

Os escritos de Alexander von Humboldt devem ser considerados como o primeiro impulso e alicerce do pensamento sobre o registro visual da natureza americana. Desde o *Essai sur la géographie des plantes* (1805-1807) até o *Kosmos* (1845-1862), o cientista viajante alemão chamou a atenção sobre a utilidade e a relevância de que fosse desenvolvida uma vertente de pintura de paisagens dedicada aos trópicos. A sua expectativa de que nesse espaço geográfico o artista encontraria a mais rica concentração de motivos para a execução do trabalho criativo, torna-se compreensível quando analisamos tendo em conta o estudo que realizou sobre a distribuição da vegetação nas diversas zonas climáticas. Na perspectiva estética, têm particular relevância as duas grandes classes de plantas que o autor diferencia, em função da forma em que aparecem distribuídas no espaço, isto é, se a sua presença num determinado território é massiva ou individual. Nesse sentido observa, por uma parte, aquelas plantas que crescem de forma social, em grandes grupos de uma mesma espécie, por outra, as que se desenvolvem

isoladas e dispersas, isto é, que não aparecem convivendo com outros indivíduos da mesma espécie. O fato de que nas latitudes tropicais predominem as plantas cujo desenvolvimento ocorre de forma isolada, faz com que essas paisagens sejam infinitamente mais atrativas, porque possuem maior diversidade; as zonas de clima temperado, por sua vez, onde predominam as plantas sociais, oferecem "uma vista mais homogênea da vegetação e, por essa razão, menos pitoresca" (Humboldt, 1989 (1807¹): 48-49).

Ao promover o desenvolvimento de uma tradição de pintura de paisagem nos trópicos, o naturalista assumiu o papel de teórico em matéria de estética e colocou essa vertente do afazer dos pintores no contexto da história da arte ocidental; deu-lhe pontos de referência e, principalmente, formulou propostas concretas relativas ao procedimento que devia ser adotado.

É claro que um fator essencial para a sua compreensão da paisagem é o conhecimento científico; contudo, observamos que também atribui um importante papel à intuição artística, tanto no processo de uma apreensão integral da natureza, como inclusive na perspectiva de promover os estudos nessa área. A esse assunto dedica uma análise minuciosa na segunda parte do *Kosmos*, onde faz uma recapitulação crítica das descrições literárias e das representações no âmbito das artes visuais que, ao longo do tempo, contribuíram para conduzir o olhar do homem em direção ao mundo natural. Nesse sentido compreendemos sua prosa poética de *Ansichten der Natur* (1808¹; no mesmo ano publicado também em francês: *Tableaux de la Nature*), que em alguma medida encontramos já em *Essai sur la géographie des plantes* (1807), por exemplo, quando invoca os artistas a registrar a infinita multiplicidade da flora no continente americano: "Elevadas palmeiras balançando seus penachos de folhas encrespadas por cima de helicônias e bananeiras, os troncos com espinhos das cactáceas erguendo-se como cobras no meio de líliáceas em flor, um feto arborescente contornado de carvalhos do México: que motivos mais pitorescos para o pincel de um artista sensível!" (Humboldt, 1989 (1807¹): 64).

Para Humboldt o pitoresco encontra-se na própria natureza, na sua riqueza, nos seus contrastes e particularmente na sua coerência; sugere uma idéia do pitoresco, concebida a partir dos elementos naturais. É precisamente neste aspecto que se expressa a inovação em relação com as formulações de Gilpin, especificamente com respeito ao traço que imprime caráter pitoresco a um motivo. Num trecho das suas descrições de viagem, o pastor inglês se detém na localidade de Tintern e expõe de que maneira a vegetação foi apropriando-se de um conjunto de ruínas, outorgando-lhes o que ele chama de "ornamento do tempo". A linguagem que utiliza é muito próxima da de Humboldt, e inclusive a simples menção dos eufônicos nomes das plantas parece querer seduzir: "Trepadeiras em grandes quantidades têm tomado possessão de boa parte do muro, criando um feliz contraste com a pedra cinzenta utilizada para a construção do edifício [...]. E tudo isto não carece de decoração. Musgo de diversas tonalidades,

líquen, coentro, dalbergia sissoo² e outras plantas comuns distribuídas pela superfície [...], que no seu conjunto criam aquelas tonalidades floridas que dão o mais rico aspecto à ruína." (Gilpin apud Hussey, 1927:117)

O contraste, o propriamente pitoresco surge aí da oposição entre as ruínas e a vegetação. Em Gilpin, essa categoria estética se materializa precisamente onde tem lugar a conjunção de elementos pertencentes a dois ou mais âmbitos da realidade, ou quando a concepção pictórica evoca idéias que vão além da simples experiência visual.

A oposição com o ponto de vista de Humboldt não se baseia, pois, em que o cientista tivesse proposto um naturalismo ao pé da letra. Longe disto, o mundo estético do autor do *Kosmos* se constrói a partir de uma identificação com a tradição classicista³; ele sempre pensou numa pintura da natureza com conotações ideais. Nesse sentido, na sua recapitulação da história da representação da paisagem declara a sua admiração por Ticiano, por ter sido o primeiro artista que superou o que qualifica de "uma imitação minuciosa, mas geralmente muito tímida da natureza" (Humboldt, 1993 (1845-62¹): II/69-70). E à continuação afirma: "O grande estilo da pintura de paisagens é fruto de uma contemplação profunda da Natureza e da transformação que tem lugar no interior do pensamento" (id: II/76). A transformação, ou elaboração intelectual, à qual faz referência, é a que nos proporciona a chave da sua compreensão deste gênero artístico. "Se consideramos o aspecto das zonas vegetais, inclusive sem considerar as riquezas próprias da região, cada uma delas apresenta um caráter diferenciado e dá origem a impressões divergentes [...]. Do mesmo modo com que cada família de seres organizados oferece caracteres especiais que servem de fundamento às diversas divisões da Botânica e da Zoologia, existe também uma fisionomia da Natureza, diversificada segundo os diferentes graus de latitude [...]. Abranger esse aspecto e reproduzi-lo de uma maneira expressiva é o objetivo da pintura de paisagens" (id.: II/78-79).

Temos, pois, que para Humboldt a composição de uma pintura de paisagem deve aspirar como propósito central à coerência na representação fisionômica da natureza, um princípio derivado da Geografia Física. Essa disciplina representou um marco no seu pensamento científico; foi concebida já antes da viagem americana e na *Introdução a Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (1814-182) é mencionada como a ciência que o conduziu na sua observação do continente americano. Em virtude dessa proposta teórica e metodológica, os fenômenos geográficos, nomeadamente a vida das plantas, começaram a ser pensados e apreendidos como o produto da interação de todos os elementos da natureza. De acordo com estes postulados, a interação das diversas variáveis da geografia determina a configuração da paisagem. O artista deveria então tomar consciência desse descobrimento do saber; nessa medida, o conhecimento científico passava a ser necessário, pois só assim seria possível construir paisagens verossímeis, plausíveis.

Sua intenção nunca foi a de que os artistas viajantes executassem registros

2

Em inglês: penny-leaf.

3

Sobre essa questão, consultar o artigo "A arte de viajantes: de documentadores a artistas-viajantes", de Diener e Costa, nesta revista.

estritamente naturalistas. Humboldt sugeria, entretanto, que os pintores construíssem composições nas quais se incluisse tudo aquilo que efetivamente poderia aparecer num determinado ambiente. Tratava-se, pois, de representar um espaço de acordo com as condições que os diferentes fatores geográficos lhe impunham e com tudo o que poderia conter nas suas melhores condições. Desse modo, o pintor não agiria como um escravo do que existe, mas sim como um criador do que poderia ser. A partir de um conhecimento científico, o artista poderia e deveria completar a sua obra com todos os elementos que poderiam formar parte da paisagem, seguindo as premissas da Geografia Física.

A contemplação profunda e a elaboração intelectual realizada com base nos conhecimentos da ciência conduziram o artista - segundo esta proposta - por um caminho de criação seguro, na medida em que fosse capaz de identificar os arquétipos fisionômicos da natureza. Nesta formulação, o conceito de modelo ganha conotações diferentes às que, em rigor, encontramos no âmbito do pitoresco. Não é imitando as composições de outros pintores que o artista viajante chegaria a apreender adequadamente as suas experiências. O auxílio para a compreensão e organização de realidades diferentes provém das ciências.

A forma na qual os avanços do conhecimento científico se manifestam na linguagem visual, gerando novas modalidades de percepção e registro artístico, tem sido analisada visando diversos momentos da história da arte. Erwin Panofsky pôs em evidência, por exemplo, a estreita relação que existiu no Renascimento entre a racionalização matemática do espaço e sua representação unitária, coerente e de extensão infinita, obtida mediante os recursos da perspectiva central. Esse instrumento traduziu à linguagem das artes plásticas um novo conceito de infinitude, que já não é o resultado da prefiguração divina, mas da realidade empírica (Panofsky, 2003).

E Charlotte Klonk, no seu trabalho sobre as representações da configuração geológica da ilha de Staffa - um penhasco sustentado por rochas basálticas na costa ocidental da Escócia -, investigou um fenômeno bastante mais próximo do nosso assunto. Staffa foi objeto de numerosos estudos, e, segundo Klonk, as representações do lugar mudaram substancialmente entre 1790 e 1830, como consequência do trabalho de campo da geologia. Inicialmente predominaram descrições e imagens que denotam admiração por uma maravilha da criação e que enfatizam o aspecto extravagante das colunas basálticas da ilha. Mas, já no final do período, o foco de atenção se dilui para mostrar as rochas no seu entorno, de modo que os traços da história natural se manifestam através das singularidades contextuais. Em outras palavras, o conhecimento da geologia foi um importante fator para que surgisse uma nova forma de ver e de desenhar ou pintar a penha rochosa, o que Klonk qualifica de um "modo fenomenológico de percepção" (Klonk, 1997:205).

Ao observar a apropriação da categoria do pitoresco que levaram a cabo os artistas europeus na América, verificamos que a Geografia Física de Humboldt foi a

disciplina que proporcionou uma nova forma de construir o modelo. Os arquétipos são concebidos como uma tipologia da paisagem. Segundo as instruções do autor do *Essai sur la géographie des plantes*, a partir de uma contemplação atenta, o viajante deve chegar a compreender, por via indutiva, o tipo de paisagem que se lhe apresenta. Quando o identifique e se compenetre com seu sistema, será capaz de reelaborá-lo e compô-lo livremente; a coerência desse ambiente - que deve ser interiorizada pelo artista - lhe permitirá deduzir quais são os elementos adequados para sua composição.

Então sim, ao conceber a idéia de um quadro, com frequência o artista voltará a utilizar os recursos mais tradicionais do pitoresco, evocando uma vez as formas de composição de Claude Lorraine, outra, as de Jacob Ruysdael, outra, enfim, as de Nicolas Poussin.

Neste empenho por definir modelos para a paisagem americana, a primeira obra que adquiriu um valor paradigmático foi o desenho aquarelado *Floresta virgem do Brasil* (1819), do Conde de Clarac, baseado em observações do natural feitas no percurso de uma viagem ao Rio de Janeiro em 1816. A folha foi exposta no *Salon* de Paris de 1819 e gravada numa prancha de cobre em 1822; trata-se, pois, de uma imagem amplamente difundida e que também foi elogiada por Humboldt como a mais bela composição da natureza dos trópicos criada atendendo ao que ele qualifica de "um sentimento de verdade" (Humboldt apud Mello Júnior, 1973: 131).

Segundo se esclarece já no título dado pelo artista à obra, o lugar é indeterminado,



Charles, Conde de Clarac. Forêt vierge de Brésil, 1816/1819. Lápis, aquarela e collages / papel; 61,7 x 86,5 cm

mas a sua identificação de caráter genérico, tipológico, pertencente à flora atlântica, torna-se inequívoca através da vegetação que o autor incorpora na representação. A diversidade florística é extraordinária; e, no seu conjunto, a imagem está construída com marcados contrastes de claro-escuro, que são produzidos por dois elementos essenciais: o tronco de uma árvore gigantesca, cuja sombra cria uma área de escuridão no primeiro plano, e um riacho, cujas águas refletem os raios do sol que penetram na densa floresta através de uma clareira, um foco de luz que o enorme tronco oculta ao olhar do espectador. A combinação da imensidão, a escuridão e a grandiosidade - que é ainda mais imponente quando confrontada com as diminutas figurinhas de índios cruzando o riacho - é uma referência inequívoca à idéia do sublime, isto é, de uma natureza que se impõe implacavelmente diante da insignificância do homem. Assim, à exatidão da descrição naturalista, Clarac acrescenta o elemento emocional, levando à prática as categorias estéticas formuladas desde mediados do século XVIII.

O impacto dessa aquarela, particularmente na versão difundida através da gravura, pode ser constatado em numerosas obras de viajantes que percorreram as regiões tropicais da América, seja nas vistas da Mata Atlântica brasileira realizadas por Rugendas, da Floresta Amazônica feitas por Ferdinand Bellermann na Venezuela, nas paisagens de Albert Berg na Colômbia ou também nos registros que Carl Nebel fez da região próxima de Veracruz, no México.

O artista viajante e a rota pitoresca

Se para a construção da paisagem pitoresca americana todos os indícios conduzem de modo iniludível às propostas de Alexander von Humboldt, para a concepção da rota pitoresca neste espaço observamos, por sua vez, que as fontes se diversificam. O fio que conduz o olhar do artista viajante - e, num segundo momento, também os critérios editoriais aplicados à montagem das custosas publicações - é herdeiro do espírito enciclopédico. Existe uma aspiração de atingir todos os aspectos da realidade. A pretensão não se reduz só a apreender a natureza na sua identidade regional; também nos homens, suas formas de vida, suas tradições e sua história, devia desvendar-se aquilo que dava coerência, o que conferia unidade à sua existência.

Num livro já clássico, Christopher Hussey chama a atenção sobre uma contradição essencial que impulsiona o viajante pitoresco. Ao referir-se à concepção da natureza por parte destes artistas, Hussey afirma que ela tem um caráter ideal; o propósito do artista na sua busca itinerante é o de descobrir a existência de cenas ideais, o qual dá ao seu empenho pouquíssimas possibilidades de sucesso. Mas essa tarefa o seduz; "é a expectativa de que quiçá a cena ideal alguma vez se manifeste diante dos seus olhos o que o motiva e mantém em movimento" (Hussey, 1927: 83).

O que o artista viajante procura na América também tem conotações ideais; em certa medida tenta descobrir imagens com um valor generalizante: uma paisagem que

resuma as singularidades da fisionomia regional, indivíduos representativos de uma determinada sociedade, enfim, tudo o que permita construir uma identificação típica de um país ou de uma região.

Assim, por exemplo, a procura de paisagens com valor paradigmático, nas quais se encontrassem caracterizados de forma explícita todos os elementos que confluem para criar o habitat natural da vegetação, tinha um modelo no quadro sinóptico que Humboldt anexou ao seu *Essai sur la géographie des plantes*, ao qual deu o título de "Quadro físico das regiões equinociais". Num corte transversal do continente sul-americano, que representa de forma esquemática os mais altos cumes andinos, são identificados os grupos de plantas em função das condições ambientais e de altura sob as quais aparecem. A tarefa dos artistas consistiria em encontrar lugares nos quais, de alguma maneira, os fatores representados de forma abstrata nessa sinopse existissem de forma real. O caso mais extremo de uma tentativa neste sentido foi o que concebeu o pintor norte-americano F.E. Church, que chegou a inventar uma paisagem, o famoso *Coração dos Andes*, composto com retalhos de vistas tomadas do natural.

Para a busca e registro de indivíduos representativos de um país ou de uma região, o próprio Gilpin deu um primeiro impulso, segundo vimos antes. Porém, ao mesmo tempo foi desenvolvido um tipo de representação no qual a figura humana ganhava um papel primordial que ultrapassava amplamente o simples caráter de ornamento suplementar que o teórico inglês havia atribuído a esse tipo de motivos. Esse é o caso, por exemplo, dos primeiros "cartones" de Goya, isto é, os quadros que serviram de modelo para os tapetes destinados aos palácios reais da Espanha. Certamente os motivos populares são interpretados de forma idílica e, em particular, o mundo rural aparece como um espaço no qual os camponeses brincam, conversam, respiram um ar saudável e desfrutam da natureza, e às vezes também trabalham um pouco. Porém, a partir das perspectivas que abriu a obra de Johann Gottfried von Herder (1744-1803) e da influência do seu pensamento sobre a tradição romântica, particularmente ao estabelecer novos parâmetros para o estudo do homem e para valorar suas mais diversas manifestações de vida, foram definidas as bases para um modo de observação mais realista, com o intuito de construir um registro válido das mais diversas formas de existência humana.

A aproximação à realidade humana que observamos nos viajantes oscila entre estes pontos de referência, às vezes bastante afim com o pensamento de Gilpin, incluindo a figura apenas como um elemento decorativo, outras seguindo o espírito classicista, de idealização, e outras, enfim, empenhando-se por apreender este âmbito da realidade com olhos inquisidores e críticos. E a definição dos motivos sempre foi uma questão de sensibilidade e de compenetração com os mecanismos próprios da construção de uma rota pitoresca.

Neste sentido, percebemos que os périplos por América, que deram pé ao que genericamente chamamos de viagem pitoresca, têm um antecedente na tradição do

grand tour, que no âmbito europeu vinha sendo praticado desde o século XVIII. Pretendia-se que esse tipo de viagem formasse parte do processo da aprendizagem de um indivíduo culto. No percurso de um *grand tour* deviam ser visitados os lugares aos quais se atribuía o valor de fontes da cultura, isto é, lugares bem definidos, sobre todo na Grécia e na Itália; mas também ofereciam uma oportunidade de ver a vida de homens e mulheres em outras latitudes. Com essa expectativa foram estabelecidos os itinerários que iriam modelando a visão mais ou menos estereotipada que os habitantes do norte e do centro da Europa construíram sobre as regiões mediterrâneas.

Essa idéia da viagem como um processo de conhecimento, de educação da sensibilidade, esteve presente na formação das aventuras americanas empreendidas durante o século XIX por esses personagens que chamamos de artistas viajantes. Eles contribuíram para construir a América pitoresca evocando, de forma mais ou menos consciente, os procedimentos que haviam levado a criar os estereótipos do *grand tour*. Seus percursos por terras muito diferentes e o contato com outros povos lhes impuseram constantes tomadas de decisão sobre o que devia ser incorporado aos seus registros, o que devia ser interpretado como efetivamente sintomático e representativo da identidade destes lugares e seus habitantes.

Neste processo incidiu uma multiplicidade de critérios, dentre os quais sem dúvida destaca-se particularmente o afã por manter vivo um vínculo com o desenvolvimento das ciências do seu tempo. O registro da paisagem é a expressão mais evidente deste empenho. Mas percebemos também o efeito que as novas ciências humanas tiveram no modelado das propostas artísticas. A etnografia cultural na tradição de Johann Gottfried von Herder, os estudos de arqueologia de tradição clássica, enfim, o conhecimento da história dos povos - com o espírito de *Le Peuple* que, de forma já madura, expôs Jules Michelet em 1846 -, constituem elementos essenciais para a maneira de olhar destes viajantes em terras americanas.

Os interesses que foram emergindo durante a primeira metade do século XIX são refletidos em inumeráveis evocações; isto não acontece de maneira sistemática, mas vai configurando um quadro ameno, variado, isto é, pitoresco. Porque, como intuía Nebel na sua publicação, nem todo mundo é erudito, mas todo mundo é, sim, curioso; e para satisfazer essa curiosidade, os viajantes do pitoresco pretendiam servir de intérpretes, calibrando as expectativas dos seus contemporâneos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADHÉMAR, Jean. 1997 (1937¹). La France Romantique. Les Lithographies de Paysage au XIXème siècle. Paris: Somogy Éditions d'Art.
- ANDREWS, Malcolm, 1995. "A Picturesque Template: The Tourists and their Guidebooks". In: ARNOLD, Dana (ed.). The Picturesque in late Georgian England. Papers given at The Georgian Group Symposium. Londres: The Georgian Group, 3-9.

- BURKE, Edmund 1997 (1757¹). Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime. Tradução. Madri: Editorial Tecnos [edição em português: Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo. Tradução. Campinas: Unicamp/ Papyrus, 1993].
- DIENER, Pablo, e COSTA, Maria de Fátima. 2002. Rugendas e o Brasil. São Paulo: Editora Capivara.
- DOBAL, Johannes. 1974-1977. Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England. Berna: Benteli Verlag; 3 vols.
- GILPIN, William. 2001. (1792¹). "Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape". In: *Aesthetics and the Picturesque, 1795-1840*. Bristol, Thoemmes Press; vol. 1.
- HUMBOLDT, Alexander von. 1993 (1845-1862¹). *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Edição e comentários de Hanno Beck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft; 2 vols.
- _____. 1989 (1807¹). *Schriften zur Geographie der Pflanzen*. Edição e comentários da versão alemã de "Ideen zu einer Geographie der Pflanzen", de 1807, por Hanno Beck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- _____. 1835. "Mexicanische Alterthümer". In: *Annales der Erd-, Länder- und Völkerkunde*. Berlim, vol. XI, nº. 4 (31/1/1835), 321-325.
- HUSSEY, Christopher. 1927. *The Picturesque. Studies in a point of view*. Londres & Nova York: G.P. Putnam's Sons.
- KLONK, Charlotte. 1997. "From Picturesque Travel to Scientific Observation: Artists' and Geologists' Voyages to Staffa". In: ROSENTHAL, Michael; PAYNE, Christiana, e WILCOX, Scott (eds.). *Prospects for the Nation: Recent Essays in British Landscape, 1750-1880*. Studies in British Arts 4. New Haven & Londres: Yale University Press, 205-229.
- MELLO JÚNIOR, Donato. 1973. "Alexandre von Humboldt e o Conde de Clarac. Uma interpretação artística francesa da nossa floresta tropical pelo sábio naturalista alemão". In: *Revista Brasileira de Cultura*, 16 (1973), 121-136.
- NEBEL, Carl. 1836. *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*. Paris: M. Moench / M. Gau.
- PANOFSKY, Erwin. 2003 (1927¹). *La perspectiva como forma simbólica*. Tradução. Barcelona: Tusquets Editores [edição em português: *A perspectiva como forma simbólica*. Tradução. Lisboa: Edições 70, 1993].
- PRICE, Uvedale. 2001 (1810¹). "Essays on the Picturesque, as compared with the sublime and the beautiful; and on the use of studying pictures, for the period of improving real landscape". In: *Aesthetics and the Picturesque, 1795-1840*. Bristol: Thoemmes Press; vol. 3.



PABLO DIENER, é doutor em História da Arte pela Universidade de Zurique. Tem publicado estudos sobre as viagens científicas e artísticas ao continente americano nos séculos XVIII e XIX e é autor do catálogo da obra de Johann Moritz Rugendas. Organizou as exposições *Los artistas europeos del siglo XIX en México* (México DF, 1996), *O Brasil de hoje no espelho do século XIX*. *Artistas europeos e brasileiros refazem a expedição Langsdorff* (em colaboração com Maria de Fátima Costa; São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Curitiba, 1996), *Alexander von Humboldt. A interação do conhecimento* (em colaboração com a Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland; Bonn e Berlim, 1999) e *O descobrimento da natureza, desde C.D. Friedrich a Humboldt* (em colaboração com a Kunsthalle Hamburg, Hamburgo 2002). Atualmente é professor do Departamento de História da Universidade Federal de Mato Grosso.