



Dimensões críticas da paisagem: Maria Graham e Claudia Hamerski

*Critical landscape dimensions:
Maria Graham e Claudia Hamerski*

Diego Rafael Hasse

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORCID: 0000-0002-1952-2218

Eduardo Ferreira Veras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORCID: 0000-0002-8454-1589

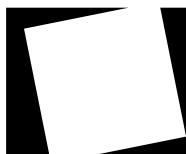
Resumo

O foco deste artigo volta-se às paisagens da artista viajante oitocentista Maria Graham e da artista contemporânea Claudia Hamerski, observando suas dimensões críticas no que tange à relação do homem com a natureza. A partir da noção de *anacronismo histórico* formulada por Didi-Huberman, o texto propõe um diálogo entre personagens que, em diferentes tempos e diferentes geografias, teriam manifestado preocupações semelhantes. A discussão afasta-se do viés historiográfico mais tradicional, que costumar atar a apreensão da paisagem e da flora ao registro de espaços e à catalogação botânica com intuitos científico-mercantilistas. À vista disso, a partir das imagens e em seu cotejo com depoimento das artistas, a abordagem sugere que suas representações da natureza sejam tomadas como *monumentos*, o que, por sua vez, remeteria à ideia de *inversão da lógica antropocêntrica*.

Palavras-chaves

Maria Graham. Claudia Hamerski. Paisagem. Natureza. Anacronismo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Abstract

The focus of this article is on the landscapes of the nineteenth-century traveling artist Maria Graham and the contemporary artist Claudia Hamerski, observing their critical dimensions regarding man's relationship with nature. Based on the notion of historical anachronism formulated by Didi-Huberman, the text proposes a dialogue between characters who, in different times and different geographies, would have expressed similar concerns. The discussion moves away from the more traditional historiographical bias that links the apprehension of the landscape and flora to the registration of spaces and botanical cataloging with merely scientific-mercantilist purposes. In view of this, based on the images and in their comparison with the artists' statements, the approach suggests that their representations of nature be taken as monuments, which, in turn, would refer to the idea of inverting anthropocentric logic.

Keywords

Maria Graham. Claudia Hamerski. Landscape. Nature. Anachronism.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 01:

CLAUDIA HAMERSKI

(1980) | *Rua Caldas**Júnior, 120, 2016*

Grafite sobre papel, 175

x 130 cm | Acervo da

artista



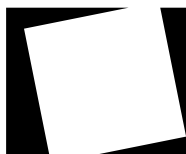
“Via de regra,
as pessoas vivem entre plantas,
mas não as enxergam de verdade”
(Hope Jahren, 2017)

Imersa no caos urbano – justaposição de concreto, ruído e poluição –, a artista visual caminha de cabeça baixa pelas ruas de Porto Alegre. Na contramão da maioria dos transeuntes, observa atentamente a calçada, as paredes e as rachaduras que pontuam seu percurso. O intuito consciente é deparar-se com diminutas plantas que crescem a esmo em locais improváveis. São espécies desse tipo que Claudia Hamerski (Seberi, RS, 1980) representa em *Rua Caldas Júnior, 120* (Fig. 1).

Depois de algum tempo diante do desenho, se não temos maiores detalhes sobre o processo criativo, experimentamos alguma inquietação: **há algo de misterioso na imagem.** Ou antes: estamos, de fato, diante de uma *paisagem*? A composição em grande formato (175 x 130 cm) sugere que sim. Todavia, também mascara a dimensão factual da cena, o espaço original onde foi captada. Quando recorremos ao título, descobrimos que o recorte tem endereço: um centro urbano. Logo se produz um tensionamento entre palavra e figura: onde, na cidade, existiriam plantas desse porte?

O estranhamento acontece porque, como nos lembra a geobióloga Hope Jahren, no trecho que serve de epígrafe a este artigo, vivemos entre plantas, mesmo que amiúde elas nos passem despercebidas. Quando Hamerski amplia pequenos exemplares da flora porto-alegrense, quando seleciona matinhos que brotam nas fendas das calçadas ou na beira dos meios-fios e os transforma em paisagens imponentes, ela explicita nossa

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

negligência frente a tais formas de vida. A artista as posiciona no primeiro plano e nos obriga a vê-las, alterando a lógica ordinária do passar dos dias. Também inverte o ponto de vista mais corriqueiro: deixamos de olhar desde cima. No desenho, estamos – gente e planta – de igual para igual: mesma altura e mesmas dimensões.

A forma como a artista constrói o desenho remete a imagens que foram concebidas cerca de dois séculos atrás por Maria Graham (Papcastle, 1785 – Londres, 1842). O desenho de Harmerski ecoa a altivez empregada pela viajante britânica na representação de espécies vegetais que encontrou no Brasil do século XIX. Não deixemos de notar que esse gosto, no caso de Graham, vinha de ainda antes: na gravura *A Árvore do Dragão, em Tenerife* (**Fig. 2**), realizada em 1821, a partir de uma visita às Ilhas Canárias, ela já destacava o *dragoeiro* como protagonista da composição – em suas notas, apontava detalhes e tecia comentários que serão importantes para a abordagem que esboçamos aqui. Embora a artista inglesa tenha retratado um exemplar bastante conhecido, uma árvore que, por si só, já se fazia altaneira, sua gravura direciona nosso olhar, a exemplo do desenho de Hamerski, para uma experiência que ajuda a repensar nossa própria relação com a natureza.



FIG. 02:
MARIA GRAHAM
(1785 – 1842) | *A Árvore
do Dragão, em Tenerife*,
1821
Desenho, 19 x 26 cm
Gravura em metal de
Edward Finden, 1824
| Museu Britânico,
Londres, Inglaterra

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Maria Graham foi uma artista viajante que veio ao Brasil pela primeira vez em 1821. Em diferentes temporadas no País, dedicou-se a escrever relatos sobre a vida cotidiana na Corte e a produzir desenhos em que privilegiava a paisagem e a natureza local. O material foi compilado no seu *Diário de uma viagem ao Brasil*, publicado pela primeira vez em 1824, na Inglaterra. Outras imagens, que ela riscou de 1824 a 1825, a partir de encomenda do botânico William Hooker, encontram-se no arquivo do *Royal Botanic Gardens, Kew*, em Londres.

A analogia que procuramos delinear, tensionando os desenhos de Grahame os de Hamerski, em busca de semelhanças, mas também de diferenças, é pautada pela noção *de fecundidade do anacronismo histórico*, tal qual ela é formulada pelo francês Georges Didi-Huberman (2015). Segundo essa proposição, a contrapelo de narrativas e leituras diacrônicas e lineares, os pesquisadores são convocados a abraçar a colisão entre o *Agora* e o *Outro*. No choque entre imagens provenientes de distintas épocas e distintos contextos, procuramos continuidades e rupturas, antecipações e atualizações, apagamentos e ressurgimentos. Não se trata de estabelecer afinidades de ordem temática ou formal, tampouco apontar o que seriam heranças diretas ou mesmo inspirações. Interessa antes aquilo que Didi-Huberman, a partir do pensamento de Aby Warburg, chama de “semelhanças deslocadas” e “relações dilacerantes” (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Neste artigo, a tessitura do discurso provém do seguinte questionamento: que produções de sentido são possíveis na aproximação entre as poéticas de Hamerski e Graham? Ou ainda: com base em estudos anteriores (HASSE, 2018), de que forma a obra da brasileira manifesta preocupações de viés ecológico como aquelas já verificadas na obra da inglesa? Como isso aparece na poética da artista contemporânea?

Natureza como monumento

No livro *O homem e o mundo natural: mudança de atitude em relação às plantas e aos animais (1500 – 1800)*, Keith Thomas se dedica ao que chama de *o culto das árvores*, observando que a valorização de algumas espécies começou a crescer entre o final do século XVIII e meados do XIX. Ele pondera que nesse período:

[...] livros sobre árvores belas, árvores famosas, árvores antigas [...] foram publicados em grande quantidade [...]. Os fidalgos ingleses [...] gastavam horas discutindo o formato e a beleza de árvores específicas, como se



fossem estátuas ou cavalos; na fotografia de paisagens vitorianas muitas vezes as árvores estão mais caracterizadas do que as personagens que aparecem ao lado delas (2010, p. 303).

Na gravura de Graham que mostra o dragoeiro (**Fig. 2**), nos deparamos com indícios dessa *sensibilidade fidalga* diante da natureza. Em seus apontamentos textuais, a viajante sublinha: “Humboldt celebrou esta árvore quando estava em pleno vigor. É hoje uma nobre ruína. Em julho de 1819 a metade de sua nobre copa caiu. A ferida foi coberta com massa. A data do desastre está ali assinalada” (1990, p. 112).¹ Tanto o tratamento visual dado à ruína vegetal quanto a forma como Graham a qualifica aludem à ideia de apreensão da natureza como *monumento*. O conceito, aqui, provém da análise que Claudia Valladão de Mattos costura em torno da pintura *Vista da Mãe D’água*, de Félix-Émile Taunay (1795 – 1881), figuração do mais antigo reservatório de água do Rio de Janeiro (**Fig. 3**). Ao associar a imagem à crítica ambiental, a autora percebe: “[...] enquanto o reservatório [*obra humana*] é representado em suas formas simples deslocado da cena, à direita [...] a própria *natureza como monumento* parece ocupar o centro da temática” (MATTOS, 2012, p. 1585). Em seguida, buscando superar os discursos que entendiam a obra plástica apenas como *registro* ou *documentação visual*, aponta a historiadora da arte:

Confrontado com a realidade brasileira e com todos os desafios envolvendo a construção da nova nação brasileira, Felix-Émile Taunay reinventa a pintura de paisagem propondo um conceito novo de *monumento* que pudesse servir também a seu engajamento político em defesa da bela natureza dos trópicos (2010, s/p).

Nessa investida, ainda que incorpore traços que associam a pintura à construção de uma “nação brasileira”, tópico que não discutiremos aqui, Mattos enfatiza algo que, segundo ela, não era estranho àquela época: a visualização da natureza como *monumento*. Para confirmá-lo, a autora menciona o debate que se dava na França em torno da conservação da Floresta de Fontainebleau: em 1839, Théodore Rousseau publicou uma petição ao rei solicitando a preservação daquela área como *monumento natural* (2012, p. 1583).

1 Essa anotação evidencia que as concepções da artista em relação à natureza estavam ligadas aos postulados do naturalista alemão Alexander von Humboldt (1769 – 1859), que criticava de forma direta a degradação ambiental no continente americano (PÁDUA, 2004). Além disso, pelas suas análises e por suas ações, Humboldt pode ser considerado o primeiro teórico da proteção à natureza (HASSLER, 2005).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Aquilo que a pesquisadora salienta na obra de Taunay também seria verificável, a nosso ver, no desenho *A Árvore da Gamela, num jardim da Bahia* (Fig. 4), assinado por Graham. Na composição, a árvore está em evidência, enquanto a igreja foi deslocada para o fundo. Anotações no diário da artista parecem sustentar a comparação com a pintura da caixa d'água: "Aqui e ali a imensa gameleira surgia como uma torre, adornada, além de suas próprias folhas, com inúmeras parasitas, desde o rijo *cactus* até a *tilândsia*" (1990, p. 167). Ou seja, imagem e texto contrapõem a igreja e a gameleira, transportando a ideia de *monumento* da construção religiosa para a espécie vegetal. Quando Graham privilegia a árvore, sugere que é este o *monumento* a ser celebrado.



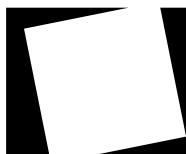
FIG. 03:
Félix-Émile TAUNAY (1795–
1881) | *Vista da Mãe D'água*,
1840. Óleo sobre tela, 115 x 88
cm. Museu Nacional de Belas
Artes, Rio de Janeiro, Brasil

FIG. 04:
Maria GRAHAM (1785 –
1842) | *A Árvore da gamela*,
num jardim da Bahia, 1821.
Desenho, 20 x 26 cm | Museu
Britânico, Londres, Inglaterra
Óleo sobre tela, 115 x 88 cm.
Museu Nacional de Belas
Artes, Rio de Janeiro, Brasil

Isso posto, reforçemos a indagação: ao conferir aspecto monumental às pequenas plantas encontradas na rua, em geral tidas como frágeis e inúteis, Hamerski estaria, de alguma forma, atualizando as percepções de Graham?

Observando a *Helicônia* (Fig. 5), um dos desenhos botânicos que a inglesa enviou ao *Royal Botanic Gardens, Kew*, talvez seja possível somar ainda outros traços à pergunta. Acreditamos que, na aquarela oitocentista, haveria recursos semelhantes aos da artista do presente. Graham preocupou-se em não representar uma espécie vegetal isolada, como fazia a maioria dos ilustradores botânicos da época. Parece que foi adiante: transformou em paisagem o que seria um esboço destinado à catalogação. Destacou a *helicônia* e, no fundo, esboçou uma cena natural.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

A propósito dessa mesma composição, anotou a geógrafa Luciana de Lima Martins no livro *O Rio de Janeiro dos viajantes*:

[...] a figura imponente, elegante, vivamente colorida da planta no primeiro plano contrasta com a pálida vista da Lagoa e do Corcovado como pano de fundo, paisagem que a artista nos faz espreitar de um ponto de vista rasteiro, como que agachados, reverenciando a natureza (2001, p.50).

O ponto de vista do espectador, como se estivesse agachado e celebrando a força da natureza, encontra equivalência na composição de Hamerski. Mesmo que, à primeira vista, a motivação inicial de seu trabalho não seja a mesma de Graham, supomos que as duas criam paisagens idealizadas e com tons de enaltecimento. Martins repara em ainda outro detalhe, que nos permitirá a associação das imagens com a ideia de apreensão da *natureza como monumento*: o fundo da paisagem de Graham é um local reconhecível, atração turística do Rio de Janeiro, o Morro do Corcovado (ele próprio considerado um *monumento*, mesmo antes da instalação do Cristo Redentor no topo, em 1931). Ou seja, a britânica deu um endereço para a espécie nativa. Já a brasileira faz isso através do título: a planta que ela retrata está situada na *Rua Caldas Júnior, 120*, no Centro Histórico de Porto Alegre, Sul do Brasil. Assim como os monumentos erigidos pela mão do homem localizam-se em endereços bem específicos, localizáveis, os concebidos por essas duas também o fazem, mesmo que de maneira efêmera ou ficcional.

Ademais, em seu diário, Graham esboça certa ideia que sugere a compreensão dos elementos da natureza como grandes construções:

A observação das obras do homem, como cidades, instituições, etc., podem ser omitidas porque conhecemos seus autores e podemos recorrer a eles, seus motivos, suas histórias, quanto quisermos. Mas as grandes operações da natureza estão tão acima de nós, que devemos humildemente registrá-las e tentar fazer de sua história uma parte de nossa experiência, de modo a passar em salvamento através de suas vicissitudes [...] A incerteza, o mistério da natureza, mantêm uma perpétua curiosidade (1990, p.118-119).

FIG. 05:

Maria GRAHAM (1785 – 1842)

| *Helicônia*, c. 1824

Grafite e aquarela, 26 x 17,5

cm | Arquivo Kew Gardens,

Londres, Inglaterra



A anotação de Graham nos afasta do ideário que fomentará o *antropocentrismo*, conforme discutiremos adiante. Movimento similar emerge dos desenhos de Hamerski. Notemos ainda que, nesses grafites,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

para ampliar o tom de mistério e reforçar a sugestão de paisagem, a brasileira extirpa da cena os elementos que entregariam a escala concreta das plantas (em entrevista, a artista menciona que na fotografia original feita na Rua Caldas Júnior, via-se um cone, a calçada, uma motocicleta). Ou seja, quando comparamos as soluções das duas artistas, as imagens não remetem a progresso ou exploração dos recursos naturais. Ao contrário. Despertam antes o sentimento de reencontro com a natureza. Projetam uma valorização do que *resta*, ainda que negligenciado pelo ser humano.

Inversão da lógica antropocêntrica

Tendo em vista o debate até aqui estabelecido, é interessante mencionar a atualização no entendimento de *monumento natural*, regulamentada pela legislação brasileira que disserta sobre a criação de Unidades de Conservação:

Apresentam-se as características gerais do *monumento natural*, como categoria de unidade de conservação da natureza pertencente ao Grupo das Unidades de Proteção Integral, instituída pela Lei nº 9.958, de 18 de julho de 2000. Consoante a essa lei, uma unidade de conservação categorizada como monumento natural tem como objetivo básico preservar sítios naturais raros, singulares ou de grande beleza cênica (ALVARENGA, 2009, p. 37).

Com base no exposto, imaginar a natureza como *monumento* contribui para o sentido crítico que buscamos atribuir, de forma anacrônica e alegórica, às manifestações de Graham e Hamerski. A analogia nos aproxima daquilo que José Albelda chama de *inversão da lógica antropocêntrica* – entendendo *lógica antropocêntrica* como aquilo que “[...] fez com que se acreditasse, numa filosofia judaico-cristã ocidental, que esta [a natureza] havia sido criada para estar a sua disposição [do ente humano] somente para atendê-lo, suprimindo todos os seus anseios” (HASSLER, 2005, p.81).

Albelda sugere que a mudança não pode apelar apenas a uma explicação lógico-racional. Deveria, antes, criar laços de identificação de *caráter emocional*, os quais fortaleceriam a superação de uma ideia ainda dominante: a visão utilitária da natureza. Nesse aspecto, parece eficaz uma estética que convide à reflexão e ao questionamento de modelos hegemônicos (ALBELDA, 2015). Entendemos que o caráter emocional, advindo de laços de identificação, está presente no desenho de Hamerski. Conforme seu depoimento, ela nasceu e viveu parte de sua vida em ambiente rural, cercada por árvores e plantas. No momento em que se mudou para capital do estado, com o objetivo de estudar Artes Visuais,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

deu por falta do ambiente verde e vivo. Isto é, a memória contribuiu para estabelecer laços amorosos com a natureza. Ademais, conforme percebe Mario Gioia, "[...] por meio de uma senda algo erodida [...], Claudia Hamerski exhibe sua poética mínima e afetiva, características essenciais nesses dias raivosos e cheios de ansiedade" (2016, s/p).

A relação afetiva com o que vai representado evidencia-se tanto pelo tempo dedicado à minuciosa elaboração do desenho em grafite, quanto pela própria noção de paisagem como resultado de uma experiência concreta com o ambiente. A concepção liga-se aos ideais de Javier Maderuelo, para quem a paisagem "[...] não é apenas um lugar físico, mas o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes" (2013, p.38). A percepção encontra aporte nos estudos de Yi-Fu Tuan. Quando discute seu conceito de *topofilia*, o geógrafo sublinha:

A apreciação da paisagem é mais pessoal e duradoura quando está mesclada com lembranças de incidentes humanos. Também perdura, além do efêmero, quando se combina o prazer estético com a curiosidade científica. O despertar profundo para a beleza ambiental normalmente acontece como uma revelação repentina [...]. A cena simples e mesmo as pouco atrativas podem revelar aspectos que antes passavam despercebidos (2012, p. 139).

A formulação aperta os laços que podem atar as poéticas de Hamerski e Graham. Como pretendemos demonstrar, as duas artistas não concebem suas paisagens como registros diretos do visualizado. Elas se posicionam e enfatizam detalhes que lhes atravessaram. Hamerski transforma plantinhas pouco atrativas em paisagens; mais do que isso, em *monumentos* ou em *convites à reflexão*, como propõe Albelda. Graham chega a declarar por escrito sua afeição. Em carta de 28 de novembro de 1825, afirma: "Eu penso que amo as crianças ainda mais que as árvores, mas na desagradável situação em que me encontro no Brasil, as árvores e flores foram o recurso de maior valor que eu poderia imaginar". A relação com as plantas – a frase sugere – não estaria calcada apenas em uma visão puramente científico-mercantilista.

Cabe mencionar a noção de *ferramenta empática* proposta por Albelda:

[...] a arte e a estética não são substanciais para produzir uma mudança revolucionária, mas são um companheiro de viagem necessário para que tal revolução seja bem sucedida e duradoura. Sem estética que redefina ideais, que permita uma identificação coletiva, não há revolução

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

possível [...]. Na sua contribuição para a mudança de paradigma, a arte de vocação ecológica [...] tratará de *criar empatia*, refletindo em si mesma a diversidade que defendemos na ecologia (2015, p.22).

Ou seja, observando as obras de Hamerski e Graham sob um viés crítico de feição ecológico-ambiental, sugerimos que elas ajudam a expandir nossa empatia em relação a outros seres vivos; no caso, às espécies vegetais. A escala e o tratamento compositivo de ambas aludem à *inversão da lógica antropocêntrica*, mencionada anteriormente. Repitamos, pois: Hamerski inverte a forma como as plantas são observadas pelo homem; antes, eram vistas de cima, apequenadas e desimportantes, agora estão de igual para igual. Na aquarela em que Graham representa a helicônia, enxergamos a planta de baixo, exatamente como ocorre diante dos grandes monumentos. Nisso, logramos nos afastar da visão segundo a qual a viajante britânica, a serviço do Jardim Botânico de Londres, teria um olhar puramente mercantilista (em última instância, antropocêntrico).

Não esqueçamos, porém, a advertência de Maria Angélica Zubaran: “[a obra de Graham] deve ser interpretada [...] à luz do imperialismo britânico do final do século XVIII e início do século XIX, de forma a investigar o papel da História Natural na expansão imperialista britânica” (2005, p. 58). De nossa parte, sem deixar de reconhecer o contexto econômico-exploratório evocado pela historiadora, nos permitimos – anacronicamente – discordar do caráter tão taxativo de sua afirmação. A concepção de Zubaran parece tomar os desenhos da viajante inglesa como documentos dotados de uma verdade única. Desse modo, corre o risco de obliterar as possibilidades de quem olha para as imagens e, a partir delas, busca outras relações e outras interpretações.

Rosa Cristina Monteiro já nuançara antes tal premissa. No artigo intitulado *Notícia do Brasil: fragmentos da Mata Atlântica no século XIX – um relato de Maria Graham*, analisa o *Esborço biográfico de Dom Pedro I, com uma notícia do Brasil e do Rio de Janeiro em seu tempo*, escrito por Graham em 1834, já em seu retorno à Inglaterra. Monteiro identifica uma série de contradições no relato, a ponto de caracterizar a autora como “a sempre ambígua figura de Maria Graham” (2004, p. 55). Mesmo que restrinja a análise ao texto supracitado, Monteiro não deixa de cotejá-lo com imagens feitas pela artista. Comenta:

Ao apresentar os vegetais e suas propriedades ela [Graham] explicita o alcance de seus interesses para além do imediatismo pragmático que traduz toda a realidade em fator de cálculo para um programa de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

administração das utilidades [...]. Seu trabalho também neste caso tem duas faces, porque apesar das descrições não conterem exclusivamente uma perspectiva de avaliação da expansão capitalista no Novo Mundo, não deixam de sublinhar várias vezes este aspecto e são notáveis as passagens em que aparecem os “sonhos industriais” (2004, p. 69).

Nesse trecho, a pesquisadora não se refere às paisagens apreendidas livremente pela viajante, trata antes das ilustrações botânicas e das anotações que atendiam demandas científicas. Todavia, suas percepções podem ser desdobradas e aplicadas também ao modo como observamos o já referido desenho da *Helicônia*. Entendemos ainda que uma possível anuência de Graham à expansão imperialista de seu país de origem não deixa de ser compatível, mesmo que ambígua, com um movimento contrário, de cunho não-exploratório e não-mercantilista. É ainda Monteiro quem sugere:

[*Graham*] enumera e lista riquezas, porém observa a necessidade de que essas riquezas permaneçam com os cidadãos que já detêm seu usufruto. Estamos, com a autora e sua polidez, a meio caminho entre várias alternativas. Trata-se de uma ética pós-mercantil e pré-socialista [...]. A polidez concentra o respeito como pré-requisito. Respeito por outro ser humano, mas igualmente *respeito ao ser vivo*. Respeito e, portanto, *abertura* [...]. Encontramos, com Maria Graham, a possibilidade de estruturar um relato que informa, analisa, especula, e *deriva sobre questões ainda encobertas*. Um devir-mulher frente à natureza, que contrasta com o modo viril que tem predominado na racionalidade técnica e científica da modernidade (2004, p. 69).

Quando a historiadora compara o respeito de Graham para com outros seres humanos à estima que ela manteve para com os demais seres vivos, num contraponto à racionalidade tecno-científica da modernidade, Monteiro nos oferece subsídios para afirmar a dimensão crítica de tal empreitada estética – correlata, já ponderamos, à de Hamerski.

A analogia de viés anacrônico sugere que há limitações na interpretação proposta por Zubaran, em que Graham desponta quase exclusivamente como agente do imperialismo econômico, político e científico da Europa. A posição esmorece o potencial das paisagens tal como as entendemos: dispositivos que podem fomentar um olhar crítico a respeito das relações do homem com a natureza.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

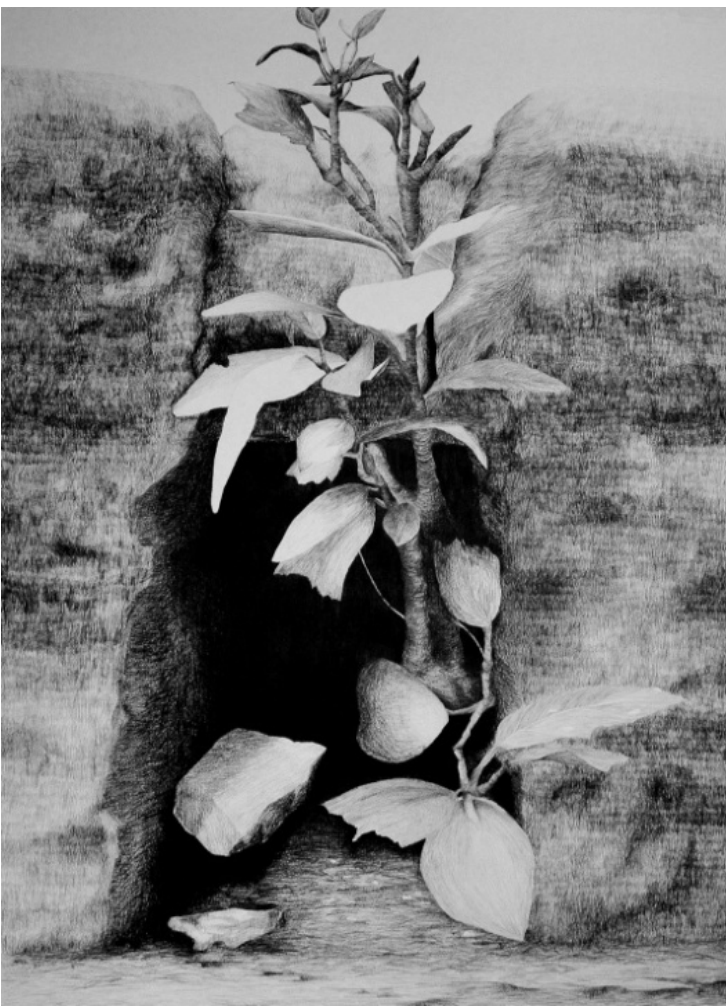
Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Feito rachaduras no concreto

De volta à noção de *ferramenta empática* e sua capacidade de diluir o sentimento de dominação próprio do antropocentrismo, propomos o exame de um segundo desenho da mesma série de paisagens de Claudia Hamerski: *Rua General Câmara, 318* (**Fig. 6**). Desde o que remete a um esconderijo, uma planta assenta-se hierática e solitária, rompendo o concreto e clamando por ser admirada. Desconsiderada a escala, tão assertiva, notamos em seguida que se trata da representação de uma *erva daninha*, espécie quase sempre sem nome que, em geral, é tomado como inútil e indesejável.

FIG. 06:
CLAUDIA HAMERSKI (1980)
| *Rua General Câmara, 318*,
2014. Grafite sobre papel, 178
x 131 cm. Acervo Fundação
Médica do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, Brasil



Antes de retomar a aproximação anacrônica com os desenhos de Graham, consideremos os argumentos de Keith Thomas:

[...] os jardinistas sempre fizeram uma clara distinção entre os exemplares cultivados, que eles apreciavam, e as flores “silvestres”, as quais desprezavam [...]. Os agricultores traçavam distinções igualmente rígidas entre “culturas”, que deveriam ser plantadas, e “ervas daninhas”, a exterminar. Para o lavrador uma planta daninha era algo obscuro, o equivalente vegetal do animal nocivo [...]. Na silvicultura, era “daninha” a árvore que restasse da mata nativa” (2010, p. 380-381).

Salienta o autor que, por longo tempo, flores silvestres e ervas daninhas foram tidas como *estorvos*, plantas que não mereciam a preservação. Tal entendimento começou a mudar no final do século XVII – por iniciativa dos naturalistas e, por extensão, dos ilustradores

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

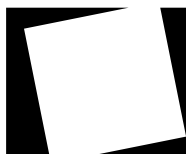
e-ISSN: 2179-8001

botânicos. Não deixemos de notar que, na aquarela em que Graham retrata a helicônia, planta classificada como *silvestre*, ela não se fixa apenas nas necessidades da observação científica; existe, sem dúvida, um fascínio estético, uma atenção zelosa, uma busca pela beleza. Ou seja, assim como Hamerski, a artista inglesa também muda o *status* do elemento vegetal: de planta *silvestre*, destinada apenas aos registros catalográficos, à protagonista grandiosa de um desenho.

Reparemos ainda que, na silvicultura tradicional, no século XIX, plantas nativas também eram consideradas nocivas, e que, contemporaneamente, essa antropização se estende à agricultura extensiva – a ponto de, por exemplo, se encontrarem ameaçadas mais da metade das espécimens arbóreas da Amazônia, segundo estudo publicado em 2015 na revista *Science Advances*, reunindo 158 pesquisadores de 21 países. Quando Maria Graham desenha a árvore da gamela sugerindo que ela é um *monumento* a ser celebrado, podemos ler esse gesto como crítica à ótica espoliativa que só percebia estorvos. Seria, quem sabe, uma antecipação do que Hamerski percebe no meio urbano em que está inserida? Quando Hamerski sai em busca dos “pequenos mistérios da cidade”, faz sobreviver a “perpétua curiosidade” que Graham sinalizou séculos atrás?

A abordagem anacrônica que enfeixamos aqui, tensionando e expandindo inquietações que já nos atravessavam, terá, com sorte, desvelado sentidos que se mantinham apenas latentes nas paisagens de Claudia Hamerski e Maria Graham. Entendemos que, nos dois casos, os desenhos estendem pontes entre as subjetividades e a percepção da natureza. Na colisão entre diferentes contextos e temporalidades, terá aflorado um posicionamento crítico de viés ecológico-político – com ele, o convite para que outros observadores também revisem e atualizem seus lugares de observação. Sublinhemos que nossas elucubrações não tinham ambição conclusiva. Gostaríamos que fossem como rachaduras em solo sedimentado, contribuindo, ao menos um pouco, para o debate que defende a necessidade de uma consciência ecológica.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ALBELDA, José.; SGARAMELLA, C. "Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico", *European Journal of Literature, Culture and Environment*, Madrid, v. 6, n. 2, 2015, pp. 10-25.

ALVARENGA, Luciano José. "Monumento natural: bases jurídicas gerais e forma de criação", *MPMG Jurídico*, Belo Horizonte, n. 16, 2009, pp. 37-38.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GIOIA, Mario. "No meio-fio", em <https://www.claudiahammerski.com/no-meio-fio>. Acessado em: 02.10.2023.

GRAHAM, M. *Diário de uma viagem ao Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GRAHAM, Maria. "Escorço Biográfico de Dom Pedro I". In: *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, 1938.

HASSE, Diego Rafael. "O desastre assinalado: Maria Graham e a política da paisagem", *19&20*: Rio de Janeiro, v. XIII, n. 1, jan.-jun. 2018.

HASSLER, M. L. "A importância das unidades de conservação", *Revista Sociedade e Natureza*. Uberlândia, v. 17, 2005. p. 79-80.

JAHREN, Hope. *Lab girl: a jornada de uma cientista entre plantas e paixões*. Tradução: RIGON, Daniela. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017.

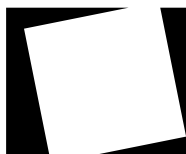
MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de um concepto*. Madri: Abada Editores, 2013.

MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800 - 1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MATTOS, Claudia Valladão de. "Paisagem, monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile Taunay". *19&20*, Rio de Janeiro, v.5, n.2, 2010.

MATTOS, Claudia Valladão de. "Política da paisagem: arte e crítica ambiental no Brasil do século XIX". *Anais do Colóquio do CBHA*, 2012, Brasília, pp. 1577-1589.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

MONTEIRO, Rosa Cristina. "Notícia do Brasil: fragmentos da Mata Atlântica no século XIX – um relato de Maria Graham", *Revista do Mestrado de História*, Universidade Severino Sombra, Vassouras. v. 6, 2004. pp. 45-80.

MOURA, Paula. "Mais da metade das espécies de árvores da Amazônia estão ameaçadas", em: <https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2015/11/20/mais-da-metade-das-especies-de-arvores-da-amazonia-estao-ameacadas.htm>. Acesso em: 10.10.2023.

PÁDUA, José Augusto. *Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786 – 1888)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: Eduel, 2012.

ZUBARAN, Maria. Angélica. "A vistosa vestimenta vegetal do Brasil: Maria Graham e as representações da natureza tropical no século XIX". *Revista Textura: Canoas*, n. 11, 2005. pp.57-63.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

DIEGO RAFAEL HASSE

Doutorando e Mestre (2021) em Artes Visuais pelo PPGAV / UFRGS, área de concentração: História, Teoria e Crítica da Arte. Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2017). É membro dos Grupos de Pesquisa CNPq "Arte em trânsito: viagens, derivas, deslocamentos" e "Os apagamentos da memória na arte". Atua como pesquisador, curador e crítico de arte independente.

EDUARDO FERREIRA VERAS

Professor do Instituto de Artes da UFRGS, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e no Bacharelado em História da Arte. Lidera o Grupo de Pesquisa CNPq "Arte em trânsito: viagens, derivas, deslocamentos" e coordena o projeto de pesquisa "Arte e deslocamento: transversalidades no espaço e no tempo". É vice-presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte (gestão 2023-25).

Como citar: Hasse, D.R., & Veras, E.F. (2024). Dimensões críticas da paisagem: Maria Graham e Claudia Hamerski. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, 28(50).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001144842>