

O uso de iconografias de paisagem para o ensino da História Ambiental:

um diálogo com a História da Arte

Por Ana Marcela França³

Resumo

Buscar compreender a relação entre os seres humanos e a natureza ao longo do processo histórico é tratar de interações sempre em modificação não somente nos diferentes contextos, mas também nas distintas esferas de uma dada sociedade. O seguinte artigo se propõe a apresentar como que a combinação entre a História da Arte e a História Ambiental pode resultar interessante para o ensino desta última, mostrando como que as diferentes percepções e sentimentos sobre a natureza podem ser analisados e debatidos em sala de aula.

Palavras-chave: História Ambiental; História da Arte; Paisagem.

Abstract

To try to understand the relationship between human beings and nature throughout the historical process is to deal with ever changing interactions not only in the different contexts but also in the distinct spheres of a specific society. The following article proposes to show how the combination between Art History and Environmental History can be interesting for the teaching of Environmental History, showing how the different perceptions and feelings about nature can be analyzed and debated in the classroom.

Keywords: Environmental History; Art History; Landscape.

³Doutora em História Social pela UFRJ. Contato: anamarcelaf@hotmail.com

Introdução

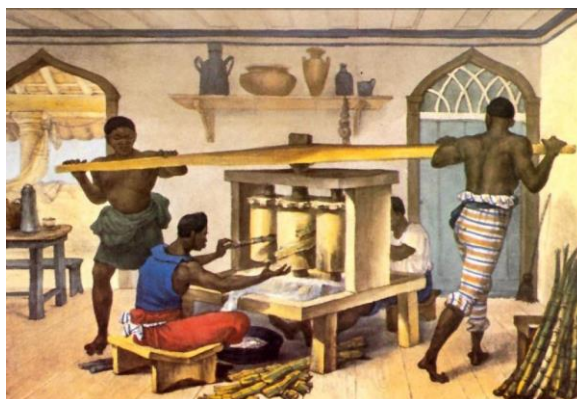
Ao longo do processo histórico percebemos na humanidade diversos modos de ver e de se relacionar com o meio natural, o que resulta em variadas definições para aquilo que se entende por natureza. Diante disso, o entendimento do que se tem como natureza está constantemente se modificando, pois o ser humano está a todo o momento codificando o seu entorno, o transformando e também sendo por ele transformado.

Partindo dessa concepção, a ideia deste artigo será expor uma proposta de curso que tenho aplicado na universidade. Tal curso foi ministrado duas vezes na disciplina Seminário de História, Crítica e Teoria da Arte, oferecido para alunos de distintos períodos dos cursos de Artes visuais e de História da Arte, no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Nessas duas vezes ele foi modificado, visando se adequar às expectativas dos alunos e também às novidades advindas dos meus estudos de doutorado, o qual eu fazia na época. Também usei o mesmo tipo de metodologia de análise de iconografias de paisagem nas disciplinas de História da Arte do Brasil I e II, oferecidas para alunos do primeiro e segundo períodos, respectivamente, na mesma universidade. Durante a minha tese estava desenvolvendo pesquisas sobre os artistas-viajantes que vieram ao Brasil no século XIX, mais especificamente sobre as paisagens por eles realizadas, na tentativa de criar um diálogo entre a História da Arte e a História Ambiental. Uma das premissas desse estudo era então ter as iconografias de paisagem como fontes primárias, já deixando claro em meus argumentos que não se tratavam essas iconografias de meras ilustrações para as ideias que eram expostas na tese, mas sim que eram elas próprias o meu objeto de estudo. Como na época eu era professora de História da Arte na UERJ, tive a oportunidade de aplicar tais reflexões em sala de aula, o que foi para mim bastante satisfatório. Pude levar para os alunos da área de artes questões importantes da área de História Ambiental, assim como a História Ambiental os ajudou a olhar mais profundamente para as interações nem sempre explícitas entre os seres humanos e a natureza que estavam presentes em obras de arte pertencentes a épocas distintas. A metodologia aplicada foi exposição de imagens por meio de projeção de slides (Power point), vídeos, filmes, visitas a museus e leituras de textos (alguns serão citados ao longo do artigo) que eram debatidos em sala de aula².

Assim, apresentarei aqui a base desse curso. Trarei

2 Se houver necessidade de indicação de material ou alguma dúvida, crítica ou sugestão sobre a proposta do curso, peço que me envie e-mail.

as discussões que acho essenciais a serem levantadas em sala de aula para que o diálogo entre a História Ambiental e a História da Arte se faça coerente e em seguida farei quatro breves análises de imagens para que o professor/a possa ter uma ideia de como trabalhar com as iconografias de paisagem.



J. B. Debret, Pequeno moinho de açúcar portátil, c.1835. Fonte: Domínio Público

No entanto, Burke diz que é necessária uma observação crítica das fontes visuais, pois elas podem ter uma realidade adaptada às exigências do comprador, de alguma instituição ou mesmo do próprio artista. Este fator é fundamental e obviamente deve ser considerado, até porque ele pode enriquecer ainda mais a imagem se devidamente trabalhado, pois seria ele relevante por mostrar implicitamente questões ligadas a interesses outros que não somente o artístico, tais como econômicos, propagandísticos ou sociais. Ou seja, uma obra de arte está intimamente atrelada ao seu contexto de origem, o que faz dela um rico documento histórico e daí a “importância de recolocar as imagens nos contextos originais para que não se faça uma interpretação errônea de suas mensagens” (BURKE, 2004, p.106).

Para ser pensada a natureza como um personagem ativo e determinante nos processos históricos, analisando a relação com esta por meio das paisagens artísticas, creio que se faz necessário expandir os estudos para além da História da Arte. A História Ambiental, desse modo, estrutura a presente proposta no sentido em que nessa área é pensado prioritariamente o processo histórico a partir das interações entre os seres humanos e o universo natural, abarcando o uso deste, a sua influência e o seu entendimento. Além de realizar estudos sobre um espaço biofísico determinado em uma temporalidade específica (curta ou longa duração), a História Ambiental leva em conta os aspectos culturais resultantes dessas interações, as compreendendo como variáveis ao longo da história. Assim, questões relacionadas à natureza se unem às questões culturais, políticas, econômicas e sociais para que seja analisado um contexto

específico pelos historiadores ambientais.

E por que não também incluir a arte? Por que a expressão artística, enquanto uma valiosa linguagem humana, deveria ficar limitada à exclusividade dos estudos da História da Arte? Muitas vezes as obras de arte servem simplesmente para ilustrar algumas palavras do historiador. E a natureza foi entendida e representada de tantas formas ao longo da história ocidental que se torna possível compreender parte da complexidade da ideia de natureza também através das obras de arte. Partindo do pressuposto da História Ambiental, falar de natureza é compreender o seu sistema biofísico juntamente ao seu caráter cultural, onde ambos não seriam independentes um do outro, mas sim complementares. Diante disso, acho válido fazer a aproximação entre essa área da História e a História da Arte, pois creio que daí pode-se ter um auxílio mútuo no que diz respeito à melhor compreensão do que foi visto enquanto natureza nos diferentes contextos.

Desse modo, vejo as iconografias de paisagem como um possível eixo unificador dessas duas áreas de estudo, uma vez que nela o registro do meio biofísico é realizado a partir das técnicas e da sensibilidade artística dentro de um contexto histórico determinado. Além disso, a paisagem na tradição da arte ocidental tende a organizar o espaço considerado tridimensional numa espacialidade bidimensional, que é a tela ou o papel, remanejando o meio natural à artificialidade da organização mental. Não que isso seja negativo, mas, ao contrário, extremamente positivo quando se tem por finalidade buscar compreender como eram reelaborados os espaços naturais vistos, vividos e/ou imaginados em linguagens diversificadas.

O historiador ambiental Donald Worster argumenta com uma clareza didática a relação do ser humano com o meio natural. Em seu artigo Para fazer História Ambiental (WORSTER, 1991)³ indica três níveis nos quais a História Ambiental deve atuar: um primeiro, que comporta a natureza propriamente dita, em seu aspecto orgânico e inorgânico, incluindo aí o ser humano em seu sentido fisiológico como parte da cadeia viva; um segundo nível, o qual trata do que é relativo ao socioeconômico e a da interação humana com o ambiente, tendo em vista as relações sociais e a cultura material advinda do trabalho e dos recursos naturais disponíveis para a realização deste; e um terceiro nível, que é, segundo o historiador, exclusivamente humano por estar ligado à esfera do intelectual, do mental, que inclui o entendimento, a percepção, os mitos, as leis e as significações resultantes do diálogo dos indivíduos com o meio ambiente. No entanto, apesar desses três níveis serem expostos separadamente, o estudo da História Ambiental deve considerá-los unidos como um todo, pois “eles de fato constituem uma investigação única e dinâmica, na qual na-

3 Esse artigo de Worster quando foi usado em sala de aula teve uma boa resposta por parte dos alunos ao gerarem debates e reflexões entre eles bastante interessantes.

tureza, organização social e econômica, pensamento e desejo são tratados como um todo” (WORSTER, 1991, p. 202).

Esse método de análise proposto por Worster se mostra bastante interessante por incluir o estudo do universo natural junto às diferentes esferas da sociedade, desde o seu domínio socioeconômico até às diversas percepções existentes sobre o ambiente natural, para que assim se obtenha a real compreensão da interação do ser humano com a natureza, esta que então teria um papel importante e ativo sobre as sociedades. Desse modo, nenhuma das partes, ser humano ou natureza, se mostra passiva e isolada, ao contrário, a dinâmica se constrói pela atuação de uma junto à outra ao longo do processo histórico. Ou seja, o entendimento sobre o meio ambiente estará sempre em constante modificação na medida em que as sociedades também vão se transformando.

A partir daí, compreende-se que o que é chamado natureza se expande para além de sua composição biofísica por ser parte de um produto cultural, gerado em contextos históricos específicos e cambiantes (WILLIAMS, 2011). Diante disso, as obras de arte, em especial as pinturas, desenhos e gravuras de paisagem, podem ser capazes de unir tanto informações mais objetivas de um determinado lugar quanto a relação que se tinha com o ambiente natural em questão⁴. Até porque as artes têm a capacidade de revelar a sensibilidade de uma época, uma vez que a compreensão de mundo não se limita somente à objetividade da realidade trivial⁵.

Assim, uma paisagem pode trazer muitas informações sobre a história, a geografia ou a flora de uma dada região, entre outras coisas, assim como irá trazer também consigo o ponto de vista do observador, as suas preferências e muito de sua cultura. Como observado por Simon Schama, em *Paisagem e Memória*, “É evidente que o próprio ato de identificar (para não dizer fotografar) o local pressupõe nossa presença e, conosco, toda a pesada bagagem cultural que carregamos (...). Afinal, a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia” (SCHAMA, 1996, p. 17). Ou seja, a paisagem tanto em seu aspecto físico quanto artístico é um produto resultante das relações existentes en-

4 É importante deixar claro que nem todas as iconografias de paisagem visavam ser “cópias fiéis da realidade”. A história da arte nos mostra toda uma simbologia da paisagem presente nos distintos períodos e escolas artísticas. Entretanto, tal simbologia é também capaz de oferecer noções de como se relacionava as distintas camadas das sociedades com a natureza, como, por exemplo, a sociedade cristã medieval tardia, em que nos jardins monásticos cada espécie cultivada tinha uma simbologia distinta. Essas espécies se mantiveram por muitos séculos ainda representando Cristo, a Virgem, os Santos e as virtudes nas pinturas. Tive oportunidade de dar aulas sobre o assunto em uma disciplina de História da Arte, na PUC-Rio e sendo esta universidade católica, por acaso, há um jardim bíblico composto pelas tradicionais plantas sagradas. Assim que, depois das aulas teóricas eu costumava levar os alunos a esse jardim para uma visita e comparação com as pinturas vistas em aula. Recomendo o livro *Nature and Its symbols*, de Lucia Impelluso (2004), que trata da representação de animais, reais e fantásticos, frutas e plantas na arte, sobretudo europeia.

5 Para melhor compreensão sobre essas mudanças de sensibilidade e da interação com o meio natural consultar Thomas (2010) e Corbin (2001).

tre seres humanos e ambiente natural. E, por isso, a sua significação é mutante e a sua definição em sentido stricto é tão fluida:

A vida social é construída em cima de numerosos contrastes, oposições, maniqueísmos e simetrias. A visão da sociedade em relação à paisagem também não escapa destes estigmas. Um bom exemplo é a clássica dicotomia que opõe natureza à cultura. Poucos ambientes recebem de forma tão intensa o conceito de “natural” como o que é conferido às florestas. O lado natureza do eixo cultura-natureza parece estar fortemente apoiado no imaginário humano nas florestas, idealizadas como uma espécie de espaço sacralizado, como que livres da influência antrópica. Assim, este estigma considera apenas a floresta-natureza, desarticulando-a completamente de uma possível floresta-cultura (OLIVEIRA; FRAGA; BERCK, 2011, p. 287).

Paul Claval em *A paisagem dos geógrafos*, diz que a paisagem além de ser criada pelo observador, depende de seu ponto de vista e enquadramento, em que nem a multiplicidade de ângulos que o geógrafo pode usar para efeito de seu estudo elimina essa “dimensão subjetiva” (CLAVAL, 2004, p. 48). Na sequência, Claval cita a seguinte constatação de Brunet, que condiz com Schama: “A paisagem é, portanto, uma aparência e uma representação [...]. Só é paisagem quando *percebida*. Alguns de seus elementos não aguardaram a humanidade para existir, mas se compõem uma paisagem, é sob a condição de serem olhados”(Brunet *Apud* CLAVAL, 2004, p. 48). Desse modo, a paisagem só se faz um objeto quando percebida por um sujeito, em que essa percepção estaria vinculada a um tipo, ou vários, de representação. E o fato de ser a paisagem um espaço emoldurado, resultante de um ponto de vista, é que faz dela uma fonte importante para o historiador. A partir desse ponto de vista, no qual é feito o registro de um ambiente, percebe-se muito do contexto que o autor está situado, oferecendo, no que diz respeito à história da natureza, uma vasta gama de informações sobre não só como esta era percebida, mas também sobre como era a interação com ela.

As Paisagens em imagens

Na minha proposta de curso, optei por começar a discussão por volta dos séculos XIV e XV e terminar na atualidade. Comecei por estes séculos, com o artista Giotto mais especificamente, devido a questões estéticas, no sentido de trazerem maior visibilidade para os alunos de como a natureza poderia ser percebida na arte. Tal opção se fez porque anteriormente a esse período a representação da

natureza em iconografias ocidentais em geral não costumava compor formatos de paisagens. Também durante esses séculos o espaço tridimensional bem demarcado começou a estruturar as pinturas, o que deu um aspecto mais realístico às imagens. A compreensão desse advento é fundamental para que se possa entender o papel das representações da natureza em formato de paisagem em pinturas, desenhos e gravuras, pois será um meio composicional que irá perdurar até o século XIX, ou até mais em alguns casos.

No Renascimento, o ser humano já mostra um olhar diferenciado sobre o mundo se comparado com os séculos imediatamente anteriores, quando o universo sobrenatural agia mais ativamente sobre o imaginário e o cotidiano das pessoas. A presença divina ainda é bastante visível na concepção de mundo renascentista, na verdade ela está nesse contexto longe de ser negada. No entanto, a ação humana toma uma posição mais independente diante das crenças, ainda que essa posição fosse guiada por valores religiosos, em uma nova consciência do homem “como centro e medida de todas as coisas” (LETTS, 1990). A partir do momento em que o ser humano ganha autonomia e se torna detentor de suas ações, ele se desvincula de seu entorno para ter, a partir de sua mente, o domínio das coisas que o cercam. Ou seja, o mundo vira um objeto de conhecimento, em que o ser humano agora pode se colocar “fora” dele para observá-lo e reorganizá-lo. Sem o advento do espaço cúbico aos moldes renascentistas, em que o horizonte está ao longe, entre outros elementos desenvolvidos concomitantemente (mas que aqui não poderão ser trabalhados pelo reduzido formato do texto em artigo), a paisagem na pintura ocidental não teria se desenvolvido nos termos que a fixaram como uma categoria na História da Arte⁶, pois “A nova arte da perspectiva aumenta ainda mais a ilusão de realidade” (GOMBRICH, 1999, p. 233). A perspectiva da Itália renascentista então instaura um espaço tridimensional que tem o seu ponto de fuga definido pela visão frontal, mental e, acima de tudo, individual. É a visão do sujeito sobre o objeto, a partir do distanciamento deste, que tem na disposição geométrica, baseada na simetria e na proporção, e no equilíbrio entre as cores, uma organização espacial que permite a visão panorâmica da paisagem.

No entanto, essa paisagem ainda não ganha autonomia nos séculos XV e XVI, uma vez que ela tem, todavia, um forte caráter simbólico e literário ao complementar e até preencher uma dada cena que se desenrolaria no plano principal da pintura. A natureza, assim, não seria aí um dado, mas se limitaria a ser um produto da imaginação do pintor que narra uma passagem. Por causa desse fato é que não se pode falar do gênero paisagem nesse contexto, pois não haveria esse tipo de fruição autônoma da natureza por meio da pintura, ela ainda

6 Sobre o desenvolvimento da espacialidade renascentista ver também o clássico livro de Erwin Panofsky (1993) *A perspectiva como forma simbólica* e *Clássico e Anticlássico*, de Argan (1999).

estaria atrelada fortemente a uma retórica advinda da cena principal, muitas vezes de caráter religioso.

De acordo com Gombrich, em Norma e forma, a paisagem começa a ser percebida e admirada quando é então deslocada da temática literária que lhe dá significado na composição (GOMBRICH, 1990, p.145). Também para Kenneth Clark, em *Landscapes into Art*, a pintura de artistas tanto italianos quanto dos detalhistas mestres flamengos,

(...) are full of wonderful passages of observation. But none of these painters considered that the recording of a true visual impression of nature was a sufficient end in itself. Landscape had to carry with it some literary association, or scenery be intensified to heighten some dramatic effect (CLARK, 1979, p. 54)⁷.

A ilusão do espaço perspectivado na pintura, tanto por parte dos artistas italianos quanto daqueles pertencentes aos Países Baixos, com a técnica de perspectiva em “voo de pássaro”, instaurou a base de uma realidade visual que se manteve por séculos, fazendo com que essa ilusão desse a veracidade necessária para que uma dada localidade fosse reconhecida enquanto existente. Desse modo, a combinação de uma espacialidade tridimensional, com o uso das graduações de cores para melhor representar o horizonte atmosférico, mais a solidez dos objetos obtida através do jogo entre luz e sombra, entre outros elementos de igual importância, instituiu uma nova compreensão visual da realidade.



2. Jan Van Eyck, Políptico da Adoração do Cordeiro Místico, 1432 (detalhe do painel inferior central). Nessa obra foram representadas pelo pintor diferentes espécies botânicas que podem ser visualizadas em detalhe⁸. Fonte: Domínio público.

3. Botticelli, Retorno de Judite a Bethulia, c. 1469-70. Cena principal ocupando o primeiro plano e a paisagem ao fundo, um tipo de composição recorrente na época. Fonte: Domínio público.

⁷ “Estão cheias de maravilhosas passagens de observação. Mas nenhum desses pintores considerou que o registro de uma verdadeira impressão visual da natureza fosse um fim suficiente em si mesma. A paisagem teve de levar consigo alguma associação literária, ou ser um cenário intensificado para aumentar certo efeito dramático” (Tradução livre).

⁸ De acordo com Jean Delumeau (2003) foram identificadas por botânicos cerca de cinquenta espécies, que foram pintadas com minúcia. Entre elas estariam morangueiros, groselheiras, trevos, junquillo, etc.. Para ver a pintura em detalhe e em alta definição consultar o site: <http://clostertovaneyck.kikirpa.be/#home/sub=altarpiece>

Breves exemplos de análise

Nos exemplos que serão apresentados a seguir as análises históricas foram feitas junto às de técnicas pictóricas, como escola artística do autor, estilo de composição, uso das cores e tintas (óleo, afresco, têmpera), desenho, tudo o que informasse também plasticamente aspectos histórico-culturais. Alguns detalhes serão omitidos devido ao limite de espaço próprio ao formato de um artigo, mas fica ao cargo do professor/a adicionar ou retirar informações que julgue necessárias para as suas aulas.

a) Pintura Holandesa – século XVII: Com a autonomia conquistada pela burguesia da Holanda, o poderio católico advindo de Felipe II, então rei da Espanha, cedeu lugar ao protestantismo que se instalou na parte setentrional dos Países Baixos. Enquanto que a parte meridional dessa região se manteve católica e sob o domínio espanhol, as cidades mercantis setentrionais entraram em conflito com os seus governantes e se mantiveram adeptas à crença protestante. Distanciados das pompas e luxos do absolutismo da monarquia católica, evitavam a decoração excessiva ao edificarem prédios de linhas austeras, sem que a grandeza dessas construções ficasse ausente. Também se pode perceber a parcimônia da sociedade holandesa nas pinturas realizadas pelos artistas do período. Ao negar a adoração de imagens religiosas, o protestantismo deu liberdade aos artistas para que as mais diversas temáticas fossem conferidas às pinturas (GOMBRICH, 1999).

Livres tais pintores dos motivos religiosos, a realidade corriqueira foi digna de um registro artístico, tornou-se bela em sua simplicidade, em que elementos do cotidiano dessa sociedade se tornaram temas das pinturas. É assim que surge a chamada pintura de gênero, a qual englobava desde marinhas até as naturezas-mortas. Um dos gêneros que se tornou uma das maiores marcas da pintura holandesa do século XVII foi a pintura de paisagem. Veem-se aí registros de diversas paisagens campestres ou urbanas realizadas como um “espelho fiel” à realidade, em que são ausentes de alegorias e que oferecem aos espectadores a beleza de simplesmente observar o mundo como ele é. Obviamente questões ligadas à moral e a conduta protestante estão presentes nas organizadas composições e na simplicidade das formas. No entanto, as paisagens naturais tomam um lugar de destaque na arte holandesa e vêm a ocupar o primeiro plano das telas como temática principal e não mais como um pano de fundo. A beleza da natureza, esta que é uma criação divina aos olhos desses cristãos, torna-se então um motivo a ser descrito (ALPERS, 1999) através do amplo universo pictórico composto de cores, luzes e texturas.



4. Cena de floresta, Salomon van Ruysdael, c. 1665. Fonte: Domínio público



5. Cena de rio, Jan van Goyen, c.1652. Fonte: Domínio público

Nas duas imagens acima (figuras 4 e 5), não há uma narrativa no primeiro plano que guie os planos subsequentes ou que conduza a uma possível alegoria. A paisagem para esses dois artistas já é a temática principal, em que a beleza de uma dada localidade é possível de ser ela própria o motivo de uma composição pictórica, em que mesmo a presença da pequena embarcação na imagem 5 é componente de um cenário ausente de hierarquia entre os elementos. A construção da imagem em diagonal faz com que o olhar percorra todas as partes da pintura sem que haja um centro impositivo. Essas pinturas suscitam uma visão global e por isso mesmo são pinturas de paisagens, pois a visão panorâmica está dada em si, não sendo acessória aos motivos estranhos a ela. Mesmo havendo um ponto de fuga, o olhar percorre toda a espacialidade sem se deter a um foco único e isolado, em que nenhuma narrativa em especial se desenrola no centro da tela.

Também já há um apuro em representar de maneira verossímil as formas e as cores da natureza, conquista essa obtida pela tradição artística dos Países Baixos (foi citado anteriormente van Eyck), mas também devido à rigorosa observação do mundo e à libertação do olhar das narrativas alegóricas. Ou seja, se percebe que já há uma observação de caráter estético sobre a paisagem natural enquanto um motivo principal por parte dessa sociedade, pois não só os pintores a pintavam, mas também os compradores a adquiriam.

No entanto, como bem coloca a História Ambiental, devemos ter sempre em mente que falar de paisagem é levar

sempre em conta a presença humana, mesmo que esta não esteja visualmente presente - como é caso de *Cena de floresta* - assim como se deve incluir a obra em seu contexto para que não sejam feitas análises ingênuas. E isso, em minha opinião, é o que mais enriquece a análise de uma iconografia de paisagem, pois o olhar já é por si uma presença. O registro de um determinado lugar requer o mínimo de organização, não necessariamente lógica, dos dados avistados. E a ação de registrar é uma capacidade humana. Por isso creio que a paisagem deve ser pensada em seu sentido amplo, considerando o seu fator biofísico e a subjetividade do autor⁹.

Da mesma maneira, é interessante notar que Goyen intitula a sua obra como *Cena de rio*, assim como vários outros artistas seus contemporâneos também o fizeram, em que essa paisagem “natural” acaba por absorver a embarcação presente no rio como algo comum em seu cenário. Ou seja, os seres humanos aí representados e a natureza seriam elementos de uma mesma cena que sugere uma harmonia - algo que deve ser mais aprofundado se quisermos ter o conhecimento de como era a relação da sociedade holandesa setecentista com o ambiente natural também através da arte.

b) Frans Post (pintura holandesa no Brasil): No contexto da invasão holandesa no nordeste do Brasil, entre 1630-1654, a comitiva de Nassau se instala na região do Recife, trazendo consigo o pintor paisagista Frans Post e o retratista Albert Eckhout, entre outros profissionais das ciências naturais. Entre 1637 e 1644, Nassau governa essa extensão do domínio holandês e com a sua comitiva registra e envia para os investidores de seu país de origem demonstrações das riquezas brasileiras, como, por exemplo, o açúcar - talvez a maior riqueza de todas naquele momento. Até então, não se sabe de nenhuma outra comitiva estrangeira desse porte que tenha explorado o nordeste brasileiro antes do século XIX, tampouco que tenha igualmente explorado outras regiões do território português em terreno sul-americano.

Durante e partir dessa ocupação foram então produzidas obras que se tornaram fundamentais para o conhecimento histórico do Brasil, como os retratos de Eckhout, em que pessoas nativas foram representadas junto aos seus artefatos e costumes, assim como espécies animais e vegetais; o tratado *Historia Naturalis Brasiliae* (1648), escrito pelos cientistas Piso e Marcgraff sobre a flora e a fauna nordestina, obra hoje conhecida como o primeiro re-

⁹Dora Shellard em seu artigo *Paisagens através de outros olhares* (2015) comenta que alguns intelectuais, tais como Alain Roger e Jean-Marc Besse, defendem que a paisagem não se reduz a representação do visualizado mas faz referência também à externalidade. Assim que, eles “Negam a definição de paisagem unicamente como um fato cultural” (CORRÊA, 2015, p. 270), ao remetê-la a uma concretude. Neste artigo, Shellard discute a noção de paisagem na historiografia, assim como a sua historicidade. Expondo principalmente as abordagens feitas nos campos da História Cultural e da História Ambiental, a autora levanta uma interessante discussão sobre a crítica documental, a percepção e representação do que se compreende como paisagem pelos historiadores, especialmente na atualidade.

gistro científico sobre a natureza brasileira daquela região (LAGO, 2003) e as pinturas de Frans Post, também pioneiras no que diz respeito ao material representativo do Brasil em formato de paisagens.

Frans Post, componente da comitiva, passa então sete anos no Brasil junto a Nassau, produzindo desenhos e pinturas que tinham como objetivo descrever os domínios brasileiros da Holanda. Nas telas de Post observa-se a topografia da região, juntamente às espécies da flora e da fauna, as quais estão acompanhadas em sua maioria de tipos humanos e de alguma arquitetura típica. Em geral, tais elementos eram colocados todos juntos em uma mesma composição, na intenção de ser mostrado visualmente o máximo possível das características e peculiaridades desse universo pouco conhecido pelos holandeses. Ao que tudo indica, ao serem analisadas as telas de Post, havia um interesse em ser transmitido o máximo de informação através da imagem, dando a esta quase que um caráter enciclopédico¹⁰. As pinturas de Post intencionavam mostrar o que seriam as paisagens do Nordeste do século XVII ao querer representar com rigor os elementos que as comporiam, seja se tratando da natureza, seja da arquitetura luso-brasileira dos engenhos. Um ambiente estranho ao pintor holandês ocupa as suas telas, em que a natureza do local se adequa às técnicas pictóricas de sua nação de origem, como se pode ver na palheta ocre que mancha desde as árvores do primeiro plano até o céu, o qual ocupa dois terços do quadro (horizonte baixo) – características estas típicas das pinturas de paisagens holandesas (comparar com a imagem 5, p. ex.).



6. Engenho, Frans Post, 1668. Fonte: Domínio público

10 Muitas dessas pinturas foram terminadas ou mesmo realizadas quando de retorno a sua terra natal, em que o artista se baseava nos esboços feitos no lugar de origem para desenvolver posteriormente a paisagem no atelier com tinta a óleo. Essa prática se manteve ainda em muitos artistas-viajantes que vieram ao Brasil ao longo do século XIX.



7. O Rio S. Francisco e o Forte Maurício, Frans Post, 1638. Fonte: Domínio público.

Em suas pinturas se tem acesso a informações sobre as plantas típicas, os costumes locais, animais, pessoas e aspectos topológicos que figuravam parte do Brasil da época. Post expõe nelas um rigor extremo no trato da composição e um risco firme, em que ficam quase imperceptíveis as sensações do artista em terras brasileiras. A imaginação está presente quando adapta a paisagem natural à técnica pictórica, quando inclui, por exemplo, animais diversos junto aos escravos negros e às vegetações locais no primeiro plano. Mas, ainda assim, a função descritiva tem aí um apuro primordial, a tal ponto que se podem reconhecer plantas e animais da região através dessas imagens, como é o caso da capivara que beira o Rio São Francisco na figura 7. Seus sentimentos não estão explicitados de imediato em suas telas, até porque parece que esse não era o interesse nem de Post, por ter uma função muito clara na comitiva de Nassau, e também não era parte da tradição dos artistas holandeses que o influenciaram, os quais em suas pinturas paisagísticas tendiam a representar a realidade tal qual vista e não tanto o sentimento subjetivo diante da aparência do mundo (BELLUZZO, 1994).

c) A natureza romântica (fins do século XVIII e início do XIX europeu): Um sentimento da natureza vai mover a filosofia, a poesia e as artes plásticas, na busca do natural, do essencial e da vitalidade orgânica do mundo. Artistas levantam questões sobre a existência e também inauguram uma nova sensibilidade sobre a paisagem, em que “procuravam uma arte que deveria expressar a dimensão espiritual da natureza” (HARGRAVES, 2014, p. 16). E através da poética do pitoresco e do sentimento do sublime que a experiência do universo natural será melhor traduzido nas pinturas, desenhos e gravuras produzidas nesse período.

O pitoresco foi significativo por ter estimulado a apreciação do ambiente natural por si mesmo, por ser este associado a um ambiente prazeroso, agradável e, acima de tudo, de recreação (BRADY, 2003). Já o sublime corresponde ao aspecto visionário, à solidão e à angústia advinda da eterna busca do homem no mundo. Muitas vezes ele é representado como o sentimento da pequenez humana frente à imensidão e a força de Deus na natureza, na forma de mares em ressaca ou como uma cadeia de montanhas

(WOLF, 2007), numa paisagem vasta, composta mais pelo drama do que por uma natureza equilibrada. Isso porque o sublime é um sentimento contraditório que tem a beleza resultante do terror e do prazer sentidos simultaneamente. Tanto a poética do pitoresco quanto a do sublime está ligada à natureza, a sua placidez ou a sua força divina. Tanto uma quanto a outra dizem respeito à existência do ser humano no mundo, à relação do sujeito urbano - muitas vezes em crise - com o ambiente natural, seja este vinculado à falsa espontaneidade dos jardins ou à solidão dos lugares mais inóspitos.



8. O carro de feno, John Constable, 1821. Fonte: Domínio público.



9. Um viajante contemplando um mar de nuvens, Caspar David Friedrich, 1818. Fonte: Domínio público.

Essas duas imagens (figuras 8 e 9) mostram a variedade de expressões que compunham o ambiente artístico da primeira metade do século XIX europeu. Enquanto Constable usa um colorido gracioso para ilustrar um local que fez parte da história de sua vida, inspirando afeto e acolhimento, o alemão Caspar Friedrich expõe claramente a estética do sublime ao representar a contemplação e a solidão do viajante diante da bela e potente imensidão da natureza. Apesar das diferenças, em ambas imagens se percebe que o modo de pintar particular dos artistas estava ligado às sensações deles diante do mundo. Um ponto fundamental a ressaltar é que os artistas românticos, então, começaram a se interessar pelo processo de desenvolvimento da natureza também em seu aspecto orgânico e esse interesse os levou a uma aproximação da

história natural, na intenção de se obter um maior entendimento dos diversos processos orgânicos, próprios ao universo natural (WOLF, 2007). A partir desse comentário, fica mais clara a valorização, neste momento, das pinturas de paisagem tanto por parte dos artistas quanto por parte do público em geral¹¹, uma vez que sentimento e realidade passaram, então, a residir no mesmo espaço e passaram a compor imagens relacionadas a uma existência totalizadora e extremamente poética. Como ressalta Márcia Naxara,

No século XIX, a natureza, seus elementos, recantos, arranjos e paisagens, constituíram lugar exemplar para a expressão dos sentimentos e emoções dos homens, na sua mais ampla gama de intensidades e possibilidades. Sua capacidade de renovação incessante, os mistérios que esconde em seus recônditos, a inacessibilidade ao seu todo que tudo abarca, torna-a fonte inesgotável de prazer, assombro e deleite da parte dos homens. Sentimentos, emoções e paixões vivenciados e expressados das mais diversas formas, nem sempre claras e cristalinas (NAXARA, 2004, p.77).

d) Artistas-viajantes: Os viajantes no contexto das expedições científicas que vieram para o Brasil no século XIX trouxeram diversos profissionais que tinham como objetivo coletar exemplares e informações da fauna, da flora, dos costumes, entre outras coisas, das diferentes regiões do Brasil. Dentre esses profissionais estavam presentes artistas que tinham a função primeira de fixar em imagens o que era visto, seja animais, espécies botânicas, pessoas ou paisagens. Devido à influência do romantismo e do naturalista alemão Alexander von Humboldt, o uso da arte para obter o conhecimento do mundo não buscava se contrapor à ciência, mas, ao contrário, procurava se unir a ela, para que o universo natural fosse de fato compreendido. Isso porque as impressões estéticas estavam no contexto de uma atividade científica sistemática:

(...) cabia a eles [os viajantes-naturalistas] transformar sensações, experiências e seres vivos em novas espécies de animais e plantas que se encaixassem na ordem natural das famílias, em herbários, animais empalhados, bichinhos imersos em álcool, descrições detalhadas escritas de modo inteligível em cadernos de viagens, etc... (KURY, 2001, p. 865).

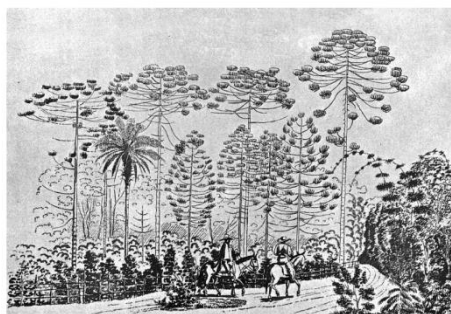
No primeiro tomo de *Flora Brasilienses*, do naturalista bávaro Carl F. von Martius fica clara a importância da linguagem estética tanto nas imagens quanto na escrita. Junto a sua minuciosa e rica descrição dos lugares, Martius se utiliza de desenhos e gravuras, em sua maioria emprestada dos artistas Thomas Ender, de J. M. Ru-

11 Leitores leigos também liam publicações científicas sobre história natural e literaturas de viagens no século XIX. Ver Stepan (2001).

gendas, entre outros, na intenção de dar visualidade àquilo que muitas vezes dificulta às palavras. Uma complementação da escrita na arte visual e vice-versa. Assim ele justifica nas primeiras páginas de *Flora Brasilienses* o uso das ilustrações:

(...) pareceu-nos necessário não apenas descrever com palavras as principais variedades de plantas, mas ainda ilustrar com desenhos as suas principais características. Assim, pois, pelo estudo os leitores serão levados a conhecer cada uma das plantas brasileiras como se estivessem lá mesmo, em meio ao teatro próprio da flora (MARTIUS, 1996, p. 23).

Desse modo, o botânico deseja que seus leitores compartilhem das sensações despertadas pelas paisagens brasileiras. E para isso, não bastariam os desenhos técnicos, mas também a forma artística da descrição. Nessas pinturas de paisagens é que o espectador poderá realmente vivenciar a observação e o conhecimento de uma planta no que seria o seu habitat natural. O indivíduo vegetal passa então a ser pensado em um todo, em um espaço que torna propício o seu surgimento e o seu desenvolvimento. Mais que isso, esse indivíduo é visto entre a diversidade das espécies e na sua relação com estas, não sendo a sua existência delimitada somente a si, mas estendida a toda uma cadeia viva que se encontra interligada. Assim, voltar o olhar para a mata, indo para além da espécie registrada, se torna necessário nesse momento; olhar para a formação e o entendimento da paisagem como um todo se faz coerente no sentido de se obter o estudo sobre as vegetações e a sua relação com o ambiente. As pinturas de paisagem, portanto, são capazes de traduzir essa diversidade, pois visam abarcar uma parcela do todo orgânico movido pelas diferenças, estas que vão propiciar a riqueza de uma floresta.



10. *Hecuba Florencia*

Pedreiras no caminho de Jundiá

10. Serra do Ouro Branco na Província de Minas Gerais, Rugendas, s/ data. Fonte: Domínio público.



11. Pinheiros no caminho de Jundiá, Florence, s/data. Fonte: Florence (2007)

A imagem 10, que compõe o diário do artista-viajante alemão J. M. Rugendas¹², apresenta a araucária (*Araucaria angustifolia*), uma espécie arbórea que ocorre na região Sul do Brasil e nos estados de São Paulo e no sul de Minas Gerais. O artista pintou uma paisagem de Minas, mas percebe-se que a araucária em especial tem grande destaque na composição por ocupar quase toda a parte central da tela e por prevalecer dentre as outras espécies representadas. Nessa gravura, o artista chama a atenção do leitor para essa árvore típica da região, no que seria o seu habitat natural, apesar de intitular a obra com o nome do lugar no qual a espécie cresce. Outras plantas estão aí representadas com bastante apuro e maestria, de tal forma que se faz possível admirá-las por seus detalhes, assim como elas têm uma distribuição adequada para que se tenha a sensação de comporem um conjunto de vegetação.

A araucária também foi desenhada pelo francês Hercule Florence quando de passagem pela província de São Paulo, lugar no qual ele viu muita beleza, ao dizer: “Fiquei maravilhado da beleza dos sítios que fui atravessando. (...) tudo concorria para meglhar-me a alma em doce melancolia” (FLORENCE, 2007, p. 02). Na imagem 11, Florence preencheu a composição em toda a sua extensão com araucárias, uma espécie que seria originária do que hoje é conhecido como o bioma Mata Atlântica. Tanto em seu desenho quanto na gravura de Rugendas, percebe-se a presença dessa espécie nas suas extensões de origem, no caso aqui respectivamente o que seria hoje Minas Gerais e São Paulo - hoje as florestas de araucária estão quase extintas na região sudeste. Fica claro nessa imagem que era do interesse de Florence recriar a vegetação marcante que beirava o caminho no qual passou, ao ser mostrada a abundância de pinheiros que se impõe na paisagem. O artista as apresenta de forma bastante gráfica, sem muitos elementos decorativos, mas percebe-se que no canto inferior direito que ele cria uma moldura que enfeita discretamente o conjunto de araucárias que vem no plano seguinte. Esse elemento, junto aos riscos dos pinheiros compostos por ta-

12Rugendas e Florence compuseram a Expedição Langsdorff (1822-1829), porém em épocas distintas. Ver Diener (1995).

manhos diferentes, dão uma certa graciosidade e movimento à imagem, que intenciona, acima de tudo, manter a objetividade da informação naturalista.

Percebe-se, assim, que nas duas paisagens os registros das espécies foram feitos com acuidade, porém com a delicadeza de passar também a beleza da região percorrida pelos pintores. E é aí que devemos nos perguntar se essa “beleza” é algo em si ou é um olhar fruto de um indivíduo social, pertencente a um contexto específico. Algo que o professor/a pode debater com os seus alunos, auxiliado pelos materiais aqui citados, dentre outros tantos, das áreas da História Ambiental, da História da Arte, entre outras.

Conclusão

Sabe-se que as manifestações artísticas, por mais que tendam a ser objetivas ou fiéis à realidade serão sempre a expressão de um determinado sujeito inserido em um dado contexto histórico e cultural. Portanto, elementos que componham a estética da sociedade a qual esse indivíduo vive ou mesmo elementos imaginários podem entrar em cena ao lado de registros “reais”, simplesmente para adequar uma dada composição. Exemplo disso são árvores colocadas em algumas pinturas de paisagem para ser obtido um equilíbrio na forma, uma certa simetria do espaço ou mesmo para intensificar a sensação de perspectiva. Assim, alguns elementos presentes nas iconografias que visam retratar um determinado lugar podem ter não mais que uma função plástica. Tal aspecto ressaltado de modo algum desqualifica as pinturas, desenhos e gravuras de paisagem, mas procura mostrar que os artistas eram homens ou mulheres de seu tempo e que seguiam certos padrões estéticos. Portanto, ao ser feito o uso de imagens para ser estudada a natureza de uma época deve-se levar em conta que os registros das diferentes paisagens, por mais que intencionem ser fiéis à realidade, vão estar envolvidos pelas sensações e pela imaginação de seu autor, este que pertence a uma dada sociedade. No entanto, esta constatação não desqualifica as análises aqui feitas, ao contrário, as enriquecem, em minha opinião. Isso porque podem trazer ainda mais informação de como era percebida a natureza em um contexto específico, ao serem feitas análises cruzadas entre obras e artistas distintos.

A ideia foi, então, mostrar brevemente como que cada época se relaciona com o ambiente natural, o compreendendo, o retratando e sendo por ele tocado de forma variável. Isso porque o processo histórico é algo vivo e, portanto, mutável. Além disso, nas obras de arte temos a chance de ver espécies da fauna e da flora, aspectos

geográficos e hidrográficos que, através do entrecruzamento com outras obras e outras fontes, podem nos ajudar a chegar a conclusões sobre informações pretéritas de um dado lugar.

Em relação à dinâmica com os alunos/as sempre foi bastante positiva. Eles se mostravam interessados e a cada aula mais instigados, pois pensar a interação ser humano/natureza através das iconografias apareceu como algo novo para eles, o que me surpreendeu. Essa espécie de encantamento oprimido que eles tinham frente às pinturas de paisagem me mostrou como eles eram passivos em relação à arte, ou mesmo às imagens. Foi assim que aproveitei o interesse deles e desenvolvi atividades críticas que os colocavam em papéis mais ativos. Acredito que o olhar crítico vai se construindo em sala de aula através das análises pictóricas de maneira coletiva. Um método que sempre aplico é iniciar a análise colocando uma imagem para eles começarem a falar o que veem nela, para que eles possam ir construindo um olhar cada vez mais independente e, portanto, crítico. O fato de provocar neles, com essa metodologia, uma atitude mais ativa e não tão passiva, já os motiva a buscar mais questões nas imagens que muitas vezes não estão à vista num primeiro momento. Na minha opinião, penso que é chave provocar a observação e a fala dos alunos e eles embarcam bem se provocados. Também é importante treinar o olhar, ou seja, sempre falo para eles que se deve "ler" as imagens, buscar os significados e informações na própria composição, forçar o entendimento através do olhar, pois muitos livros de história da arte trazem junto à imagem a análise da mesma, o que mantém o leitor muitas vezes passivo. Penso que isso estimula o raciocínio, a criatividade e ajuda a expandir a visão de mundo, transformando o sujeito.

Assim, acredito que a arte pode ser uma fonte de relevante importância para os estudos de História Ambiental, pois é capaz de auxiliar o entendimento que uma sociedade, ou pelo menos parte dela, tinha sobre a natureza e que tipo de interação teria com esta. Acredito que a combinação desse tipo de fonte com demais documentos só têm a acrescentar tanto o ensino quanto às pesquisas em História, uma vez que se compreendermos a natureza também como uma construção de nossas mentes sobre o universo biofísico, as expressões artísticas podem ser uma boa via de estudo sobre essa construção sempre cambiante. Porém, é importante lembrar que "As imagens não têm sentido em si, imanentes. (...) É a interação social que produz sentidos (...)" (MENESES, 2003, p. 28). Isso porque nosso objeto de estudo é a história, ou melhor, as sociedades e, acima de tudo, a influência mútua entre seres humanos e natureza.

Referências Bibliográficas

ALPERS, Svetlana. A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII. São Paulo, EDUSP, 1999.

ARGAN, G. C. Clássico e Anticlássico. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BELLUZZO, Ana Maria. O Brasil dos viajantes. São Paulo: Metalivros, 1994.

BURKE, Peter. Testemunha Ocular: História e Imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

BRADY, Emily. Aesthetics of the Natural Environment. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.

CLARK, Kenneth. Landscape into Art. London: John Murray Ed., 1979.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos Geógrafos. In: Paisagens, Texto e Identidades. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

CORBIN, Alain. L'homme dans le paysage. Paris: Textuel, 2001.

CORREIA, Dora Shellard. Paisagens através de outros olhares. Revista de História Regional, v. 20, 2015, p. 252-276.

DELUMEAU, Jean. O que sobrou do paraíso? São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DIENER, Pablo. Os artistas da expedição de G. H. Langsdorff. In: O Brasil de hoje no espelho do século XIX: artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

FLORENCE, Hercules. Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829. Brasília: Senado federal, Conselho Editorial, 2007. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/188906>>. Acesso em 08 Jan. 2017.

FRANCO, José Luiz de Andrade. Patrimônio Cultural e Natural, Direitos Humanos e Direitos da Natureza. In: Bens Culturais e Direitos Humanos. São Paulo: Sesc, 2015, pp. 155-184.

GOMBRICH, E. H. História da arte. Rio de Janeiro, LTD, 1999.

_____. Norma e Forma. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

HARGRAVES, Matthew e SLOAN, Rachel. A dialogue with nature: romantic landscape from Britain and Germany. London: The Courtauld Gallery, 2014.

IMPELLUSO, Lucia. Nature and Its symbols. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2004.

KURY, Lorelai. Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, vol. VIII (suplemento), 863-80, 2001.

LAGO, Bia Corrêa do (org.). Frans Post e o Brasil holandês na coleção do Instituto Ricardo Brennand: catálogo da exposição. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2003.

LETTS, Rosa Maria. O Renascimento. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1990.

MARTIUS, C. F. von (1840) A viagem de von Martius - Flora Brasiliensis. Rio de Janeiro: Index., 1996.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.23, n. 45, pp. 11-36, 2003.

NAXARA, Marcia Regina Capelari. Cientificismo e sensibilidade romântica. Brasília: Editora UNB, 2004.

OLIVEIRA, Rogério. Mata Atlântica, paleoterritórios e história ambiental. Ambiente & Sociedade. Campinas, v. X, n. 2, p. 11-23, jul. dez. 2007.

_____; FRAGA, Joana Stingel; BERCK, Dean Eric. Uma floresta de vestígios: metabolismo social e a atividade de carvoeiros nos séculos XIX e XX no Rio de Janeiro, RJ

DOI:10.5007/1807-1384.2011v8n2p286. Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis, [S.l.], v. 8, n. 2, p. 286-315, dez. 2011.

PANOFSKY, Erwin. A perspectiva como forma simbólica. Lisboa: Edições 70, 1993.

SCHAMA, S. Paisagem e Memória. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

STEPAN, Nancy. Picturing tropical nature. London: Reaktion Books Ltd, 2001.

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

WILLIAMS, R. Ideias sobre a Natureza. In: Cultura e Materialismo. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

WOLF, Norbert. Romanticism. London: Taschen, 2007.

WORSTER, Donald. Para fazer História Ambiental. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, p. 198-215, 1991.