

**ASPECTOS DO ROMANTISMO NAS PAISAGENS BRASILEIRAS REALIZADAS
PELOS VIAJANTES DAS MISSÕES AUSTRIACA E RUSSA**
ASPECTS OF ROMANTICISM ON THE BRAZILIAN LANDSCAPES PERFORMED
BY TRAVELLERS OF THE RUSSIAN AND AUSTRIAN MISSIONS

ANA MARCELA FRANÇA | Professora Substituta de História da Arte no Instituto de Artes da UERJ. Doutoranda em História Social no Instituto de História da UFRJ.

RESUMO

Nas pinturas e desenhos de paisagem realizados pelos viajantes componentes das missões austríaca e russa, ambas vindas ao Brasil na primeira metade do século XIX, percebemos uma natureza registrada tanto por um tratamento científico quanto poético. Uma visão de mundo romântica permitiu que as sensações fossem mescladas às informações coletadas por esses viajantes, produzindo obras simultaneamente expressivas e documentais.

Palavras-chaves: natureza; arte; viajantes.

ABSTRACT

In landscape paintings and drawings made by travellers who were part of the Russian and Austrian missions to Brazil in the first half of the 19th century, nature is depicted through a scientific treatment just as much as through a poetic one. A Romantic perspective made it possible for these travellers to put together their feelings and acquired information, creating works at the same time expressive and documental.

Keywords: nature; art; travellers.

RESUMÉN

En las pinturas y dibujos de paisajes realizados por los viajeros de las misiones de Austria y Rusia, ambas llegadas al Brasil en la primera mitad del siglo XIX, se percibe una naturaleza descrita tanto por un tratamiento científico como poético. Una visión romántica del mundo permitió que las sensaciones se fusionasen a la información recogida por estos viajeros, produciendo obras simultáneamente expresivas y documentales.

Palabras clave: naturaleza; arte; viajeros.

Um dos eventos mais marcantes do século XIX brasileiro foi a vinda da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808. Fugida das tropas napoleônicas, a realeza se instalou na então colônia para dela fazer a sua morada, encontrando um ambiente hostil e despreparado para esse tipo de recepção. Uma série de medidas foi tomada para que a cidade pudesse oferecer o mínimo de estrutura para a corte, dentre elas a vinda de missões estrangeiras, como a Missão Artística Francesa, que visava criar na colônia um ambiente cultural aos moldes da Europa, e a vinda das expedições científicas, que buscavam explorar a natureza tropical em toda a sua riqueza e diversidade. O material catalogado por essas missões científicas buscava coletar exemplares da fauna e da flora, assim como visava conhecer os habitantes das regiões tropicais, seus costumes e seus artefatos. Por outro lado, o conjunto de dados obtido nas expedições também ajudava a fazer a propaganda das riquezas do reino português no Brasil.

Trataremos neste artigo do material iconográfico produzido pelas Missões Austríaca e Russa, também conhecida como Expedição Langsdorff. Ambas as expedições percorreram o Brasil na primeira metade do século XIX, trazendo diversos profissionais, tais como geógrafos, botânicos, zoólogos, etnólogos, entre outros, e artistas que os acompanhavam nas explorações das regiões com a função de ilustrar seus habitantes, as paisagens brasileiras e os materiais encontrados. Os componentes da Missão Austro-Alemã acompanharam a princesa Leopoldina em sua viagem para o Brasil, em 1817, para se casar com dom Pedro I. Estudaram a natureza do Rio de Janeiro até 1818, quando então partiram em uma expedição que passou por São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão, Pará e Amazonas. A Missão Russa foi comandada pelo barão Langsdorff e percorreu o Brasil entre 1821 e 1829. Partiu do Rio de Janeiro e passou por Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, Rondônia, Amazonas e Pará.

A presença de artistas está registrada na maioria das expedições estrangeiras que percorreram o Brasil nesse período, uma vez que o documento iconográfico poderia oferecer informações através de uma linguagem visual capaz de ilustrar as características da natureza tropical. Nas imagens de paisagem muitas vezes podemos visualizar a topografia de cada região, a diversidade da flora, os animais e as pessoas que ali viviam. Essas imagens têm, assim, como função primeira apresentar ao espectador como era o Brasil de então, buscando retratar com fidelidade o que era visto pelo artista e por seus companheiros de viagem. No entanto, junto a esse tipo de registro fidedigno, vemos que as sensações dos artistas estão instaladas em suas paisagens. Para desenvolver essa questão iremos analisar especificamente as obras paisagísticas dos pintores que compunham as duas expedições, como as paisagens de Johann Moritz Rugendas e Aimé-Adrien Taunay, ambos da expedição Langsdorff, e as obras de Thomas Ender e do botânico Carl F. P. von Martius, componentes da missão austríaca.

Ao afirmar que as imagens produzidas por esses viajantes estão carregadas de sensações estou dizendo, primeiramente, que o olhar para a natureza não poderia estar destituído dos elementos culturais que compõem a sociedade na qual o indivíduo que a apreende vive. Ou seja, estaremos sempre interpretando a natureza de algum modo, estaremos sempre

nos utilizando de alguma linguagem que faça tornar acessível o entendimento do mundo natural. O mais interessante nesses viajantes e nesse contexto é que o uso da arte para obter o conhecimento do mundo não busca se contrapor à ciência, provocando um embate dicotômico, mas, ao contrário, procura se unir a ela, uma vez que a experiência do ambiente natural só se fará possível por meio de uma totalidade resultante do equilíbrio entre o mundo subjetivo e o objetivo.

Estamos falando neste momento de uma interpretação da natureza que remete diretamente ao romantismo de Schelling e de Humboldt. No livro *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza*, original de um discurso proferido em 1807, o filósofo Schelling expõe as suas ideias sobre aquilo que aproxima intimamente a arte da natureza. Muito mais que uma forma capaz de oferecer a visualização de um ambiente natural através de uma composição que visa ser fiel à realidade, a arte, para o filósofo, é capaz de ter em si a essência do mundo natural alcançada por um entusiasmo que somente por meio do artista é possível se fazer visível. Algo do espiritual e do inconsciente estaria atrelado à matéria, até alcançar um estado mais elevado no caminho ao encontro da essência, da totalidade organicista. Deste modo, a forma de fato somente se faz existente *com e mediante a essência*, em que matéria e espírito não se contradizem, mas se completam e, mais do que existir, persistem juntos: “[...] já que a única coisa que concede beleza à obra ou ao seu todo já não pode ser a forma. Trata-se de algo que está além da forma; é a essência, o universal, vislumbre e expressão do imanente espírito da natureza” (Schelling, 2011, p. 40).

Estamos tratando aqui de uma força expansiva e viva, da vitalidade mesma da natureza, aí sempre em ação e nunca passiva. A arte quando de fato emana a beleza, segundo Schelling, não está retida somente na matéria, mas está também unida à alma, com o que ele chama de *graça*. Diante disso, o instante é transformado em eternidade, ou seja, na natureza um momento de beleza é único e intenso, se tornando pleno por sua força, constituindo-se assim esse único instante na eternidade de sua *plena existência*. A arte, do mesmo modo, atinge essa plenitude ao alcançar a essência, que não nega a forma, mas que faz dela um instante único que foge ao tempo e que se esvai na sua eternidade, portanto, na sua beleza. Penso que talvez por isso somos capazes de fruir intensamente uma obra de arte independentemente de sua datação, algo como a verdadeira beleza que escapa ao entendimento do tempo e do espaço. Na arte, segundo Schelling, a apreensão desse instante, da essência, se perpetua na eternidade, sendo permitida a transfiguração da totalidade da natureza por meio do homem, então, criador. A arte é assim a mediadora entre o homem e a natureza, nela transparece a harmonia da totalidade na criação humana que se entrelaça à essência orgânica em toda a sua espiritualidade.

Aqui, a arte supera a si mesma, por assim dizer, convertendo-se uma vez mais num mero instrumento. Nesse ápice, a graça sensível torna-se novamente apenas a casca exterior e o corpo de uma vida mais elevada; [...] a relação mais sublime entre a arte e a natureza é efetivamente alcançada, haja vista que esta última faz da primeira um meio para tornar visível a alma que nela reside (Schelling, 2011, p. 60).

Assim, as partes e os contrapostos constituem uma unidade formada pelas multiplicidades, o que faz da totalidade, e somente por isso, uma força viva e pulsante. Portanto, na arte, assim como na natureza, não é unicamente a matéria que determina a forma, mas a alma inerente a esta matéria.

Além de serem registros das características naturais das regiões percorridas, as pinturas de paisagens dos viajantes que estamos analisando neste artigo são apreensões da natureza no que consiste em ser ela também o imaterial. O que poderia ser rígido na aparência é suavizado pela presença da subjetividade¹ do autor nos desenhos, nas cores, nos pontos de vistas e no tratamento da composição. Nas paisagens de von Martius em especial, além de ele visar expor de maneira inteligível aos cientistas os indivíduos vegetais de uma floresta tropical, o botânico compõe um ambiente natural cheio da graça, experimentada quando ele esteve no local da coleta. Essa *alma* da natureza se faz presente em suas pinturas sem que o registro científico seja solapado. Martius busca, assim, unir o material registrado ao imaterial que possibilita a comunicação do ser humano com a natureza na essência do seu íntimo, de tal forma que apreende a paisagem em sua totalidade, pois esta aqui não é só a vista, mas também a sensação. É assim, do mesmo modo, que as paisagens de Taunay muitas vezes vão tomar a forma de manchas, em que a mata é figurada como diferentes tonalidades de verde entre um desenho mais gráfico de uma espécie vegetal e outra. Ou seja, a impressão faz parte da composição de uma paisagem e lhe dá forma. A paisagem, portanto, só se faz existente à medida que a subjetividade se torna perceptível, sem isso ela perde força e se reduz a uma mera ilustração. Tal ideia está mais clara no pensamento do naturalista alemão Alexander von Humboldt.

Em seu livro *Quadros da natureza*, escrito na primeira metade do século XIX, Humboldt inovou os relatos de viagens, baseados puramente na ciência descritiva, ao introduzir um discurso estético que se mescla à escrita científica. Partindo da ideia da natureza enquanto um todo, as descrições naturalistas, segundo Humboldt, seriam empobrecidas se se detivessem somente ao universo de sua fisicalidade. Para que o ambiente natural fosse de fato conhecido pela ciência seria imprescindível, também, uma apreensão sensível por parte do cientista, uma vez que a natureza não seria tão fria e rígida quanto a ciência procurava relatá-la. Ao contrário, o contínuo movimento de regeneração, de renovação da morte em vida dos elementos orgânicos e as próprias sensações despertadas naquele que adentra uma floresta demonstrariam a organicidade do mundo e a força vital deste, algo que se oporia à percepção mecanicista da natureza.

Assim, negar essa potência criadora seria negar o conhecimento real e íntimo do ambiente natural. Notemos aqui que a realidade da natureza não se resumiria somente ao seu aspecto biofísico, mas se expandiria ao indivíduo, tornando-se este parte desse todo natu-

1 Penso aqui, nesse contexto, as subjetividades como as multiplicidades e a diversidade dos diferentes sujeitos, mas também como aquelas multiplicidades encontradas na natureza. As diferenças são necessárias na construção de um todo, fazendo da unidade algo orgânico e inquieto, em que a perfeição estaria na essência e não tanto na forma perfeita.

ral. Trata-se de uma realidade que inclui a imaginação e os sentimentos, uma realidade ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, o que dá abertura à inclusão da estética no exercício de entendimento da vida, tendo na arte uma via essencial no que compete à apreensão da natureza. Haveria, desta forma, um movimento de retorno do homem à sua essência, por meio do conhecimento estético-científico, em que através desse conhecimento, o homem reconheceria e se reconheceria na totalidade, ou seja, a ciência e a poética combinadas seriam capazes de reaproximar o ser humano de sua essência primordial. É desse modo que a totalidade se torna unidade, pela fluidez contínua entre os elementos da natureza, tais como plantas, animais, solo, clima, composições geológicas etc., incluindo aí o próprio homem na formação do *cosmos*. E é assim, também, que a imagem da natureza não poderia ter melhor representação do que através da paisagem. “Para a concepção de paisagem, este enfoque compreensivo implica num empenho em destruir a imagem tradicional como dualidade observador/natureza para empreender a tarefa de subentender o homem no meio vital” (Aliata; Sivestri, 2008, p. 124).

A pintura de paisagem, então, como a experiência da natureza de fato e não somente a sua representação. Se a obtenção do conhecimento se dá através de meios científicos unidos aos artísticos, a pintura de paisagem não se reduz somente a ilustrar as palavras, mas é por meio dela que se experimenta a realidade e que se tem o alcance à essência desta. A expressão pictórica torna-se, assim, ativa e tão importante quanto à científica.

Quaisquer que sejam a riqueza e flexibilidade de uma língua, não é todavia empresa sem dificuldades a de descrever, por meio de palavras, o que só a arte do pintor pode representar, não falando na necessidade de se precaver contra a impressão monótona, que é a consequência necessária de uma enumeração bastante prolixa de objetos (Humboldt, 1957, v. I, p. 289).

As contradições dão corpo ao romantismo europeu, principalmente o alemão, onde os opostos mantêm as suas particularidades, porém se fundem na construção da realidade. Desse modo, os pares ciência/arte e observador/natureza, assim como sujeito/objeto e subjetivo/objetivo, perdem seu valor único de contraposição e ganham na riqueza provinda da harmonia entre os opostos e do contínuo de um e do outro. Mesmo a noção de morte e vida está relacionada a uma espécie de circularidade, uma vez que a vida vegetal só surgiria a partir da morte de organismos que, com o seu fim e com a sua matéria orgânica, colaboraria com o surgimento de novas vidas e da eterna renovação do sistema natural.² A vitalidade do mundo seria impulsionada justamente por esse processo de reciprocidade e da união dos

2 Neste trecho de *Flora Brasiliensis*, Martius expõe seu pensamento sobre essa questão quando de passagem pela serra do Órgãos: “serenas imagens da morte são como imagens da vida que a virtude e a indulgência dos vivos derramaram sobre elas. O mesmo acontece na floresta. [...] Além disso, não ignoramos que a ruína da geração precedente e sua passagem para o chão preparam sobretudo o lugar para uma nova disposição das coisas” (Martius, 1996, p. 35).

opostos. Sem esse movimento a relação causal poria um fim a tudo, enquanto a organicidade das coisas se direciona rumo a uma infinitude quase mágica.

Ao compartilhar essa concepção de natureza, o tratamento rígido das imagens funcionais realizadas para as expedições adquire uma graça, própria à expressão particular do viajante. A obra *Lagoa das aves, no rio São Francisco*, atribuída a von Martius, nos mostra o momento em que o naturalista presencia uma revoada de pássaros sobre a lagoa, relatando a beleza dessa imagem tanto pictoricamente quanto a partir da escrita, dizendo:

Ressoam aqui, na mais alvoroçada celeuma grasnada, chiados e gorjeios sem fim dos mais diversos gêneros de aves, e, quanto mais observávamos o raro espetáculo, em que os animais, com a nata independência e vivacidade, sozinhos representavam os papéis no espetáculo da natureza, tanto menos vontade sentíamos de perturbar, com mortíferos tiros, aquele cenário pacífico da natureza (Spix; Martius, 1981, v. II, p. 88).



Figura 1: Imagem atribuída a Martius. *Lagoa das aves, no rio São Francisco*, s.d.

Nessa obra um cenário agradável relaxa o nosso olhar mesmo que o ambiente seja dotado de inúmeras árvores ao fundo da lagoa, as quais poderiam nos passar uma sensação de assombro ou mesmo solidão. Porém, antes de chegarmos a esse grupo de árvores somos apaziguados pela harmoniosa composição das plantas do primeiro plano e a lagoa que encantadoramente abriga os pássaros. Diferentes espécies vegetais são expostas nessa paisagem de tal maneira que haja uma harmonia entre elas, e uma suposta confusão que poderia ser exposta aí como algo negativo e obscuro cede à beleza própria e à diversidade da mata tropical. E a beleza dessa mata está justamente no fato de ela ser composta pelas diferenças da flora e da fauna e ainda assim manter um universo equilibrado e ordenado naturalmente.

Acredito que a partir dessa imagem podemos experimentar uma boa parcela do que Martius sentiu no momento em que presenciou o voo dos pássaros na lagoa, onde fica exposto um sentimento em que a ciência por si só já não seria capaz de relatar, sendo somente a escrita de tendência poética e as artes visuais capazes de transpassar a beleza do acontecimento que deu a ele o deslumbre daquela paisagem. Fica claro aqui que tal paisagem só se fez existente pelo conjunto que se criou naquele exato instante. O céu, as plantas, a terra, os sons dos pássaros, dentre outros elementos, estão ali e somente são percebidos porque Martius e seus companheiros presenciaram aquele momento único. Sem o homem para traduzir essa potência revestida de singeleza o todo natural não se completaria. É, assim, necessária a capacidade humana de expressão e de entendimento para que a natureza seja de fato compreendida, sentida em sua totalidade, para que seja devidamente alcançada.

As impressões de encantamento ou de assombro sobre a natureza são então registradas pelo viajante, amenizando a possibilidade de uma percepção limitada à exatidão analítica. Assim, haveria uma preocupação em passar o conjunto de informações e sensações nos relatos de viagens, de modo que o leitor pudesse sentir, junto ao conhecimento dos objetos coletados (Martius, por exemplo, se utilizava do método lineriano de classificação botânica), a grandiosidade do ambiente explorado de uma maneira aprazível.

Este e muitos outros gozos são recusados aos povos setentrionais. Grande número de estrelas e de famílias vegetais, precisamente as mais belas, como as palmeiras, os fetos de grandes dimensões, as bananeiras, as gramíneas arbóreas e as mimosas de folhas delicadas, são-lhes eternamente desconhecidas. As plantas doentias, encerradas nas nossas estufas, não representam senão muito incompletamente a majestade da vegetação tropical; mas, na perfeição da linguagem, na brilhante fantasia do poeta, e na arte imitadora da pintura, há manancial abundante de compensações onde a nossa imaginação pode encontrar as imagens vivas da natureza exótica. Nos climas gelados do norte, no meio das charnecas estéreis, o homem pode apropriar-se de tudo o que o viajante vai pedir às zonas mais afastadas; e criar, dentro de si mesmo, um mundo, obra de sua inteligência, livre e imorredouro como ela (Humboldt, 1957, v. I, p. 299).

Os relatos unidos às imagens seriam, então, capazes de criar um ambiente dinâmico para ser vivido pela imaginação do leitor. Estetizando o trabalho científico sobre o universo natural, o viajante tornaria possível a contemplação das várias paisagens através da escrita, possibilitando ao leitor experimentar, por um momento, as qualidades de uma dada localidade até esse momento desconhecida. A natureza é vista, então, como a comunhão entre ciência e estética, uma vez que a primeira tratada isoladamente não traduziria a potência do mundo natural e a segunda, por si só, seria deixar-se perder por *devaneios*, incapazes de oferecer o entendimento do mundo. Portanto, se fazia necessário que o viajante se colocasse num campo de equilíbrio para que não corresse o risco de alienar-se e tivesse a consciência de que ver é também sentir. A paisagem desenhada ou pintada torna-se, assim, o veículo pelo qual o particular e o totalizante são apreendidos pelo sujeito, onde a impressão integradora

se faz de fato inteligível. A imaterialidade do universo material da natureza harmoniza a diversidade das espécies, e as suas particularidades se fazem visíveis a partir da coexistência no todo orgânico. Por isso, não haveria melhor maneira de apresentar a vitalidade contínua e a *figuração animada* da natureza do que pela linguagem poética.

Von Martius e Rugendas são dois viajantes que expõem explicitamente tal forma de descrição em seus relatos de viagem. No primeiro tomo de *Flora Brasilienses* fica clara a importância da linguagem estética tanto nas imagens quanto na escrita de Martius. Junto com sua minuciosa e rica descrição dos lugares, Martius se utiliza de desenhos e pinturas, em sua maioria emprestados do artista Thomas Ender, de Rugendas, entre outros, na intenção de dar visualidade para aquilo 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. Conduzidos por nós, poderão percorrer com os olhos da alma os amenos jardins daquela natureza tão pródiga, tomando contato – e temos certeza que com imenso prazer – com aquelas plantas como se elas estivessem vivas e exuberantes, conhecendo por este meio o que o destino não permitiu que alcançassem por si mesmos. Foi, portanto, com este propósito que nos dispusemos a dar uma visão das diversas regiões do Brasil (Martius, 1996, p. 23).

Desse modo, o botânico deseja que seus leitores compartilhem as sensações despertadas pelas paisagens brasileiras. E para isso, não bastariam os desenhos técnicos, mas também a forma artística de descrição. Nessas pinturas de paisagens é que o espectador poderá realmente vivenciar a observação e o conhecimento de uma planta no que seria seu *habitat* natural. O indivíduo vegetal passa então a ser pensado em um *bioma*, 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 em 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 e olhar para a formação e o entendimento dos *biomas* se faz coerente no sentido de se obter um 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.

Na primeira metade do século XIX, de fato, havia a intenção de passar também para os leigos os feitos das explorações científicas por meio dos relatos de viagens. Homens e mulheres comuns tinham acesso à ciência através de revistas, livros e periódicos ligados ao assunto. E com o intuito de atingir uma parcela leiga da população, ou melhor, a elite, tais escritos traziam uma linguagem mais literária, sem que a linguagem específica ficasse de lado, para que pudessem atrair um número maior de pessoas interessadas no tema. Nos relatos de

viagem percebemos a preocupação dos autores em compartilhar as suas experiências com os seus leitores, havendo muitas vezes um diálogo direto entre o viajante e aquele que lê o escrito. A linguagem literária combinada à científica era um modo de escrita que dava conta tanto da informação quanto da leitura prazerosa do conteúdo, o qual visava, sobretudo, oferecer ao leitor experimentar as terras exóticas exploradas, numa imersão que muitas vezes atravessava os cinco sentidos.

Imaginação e rigor se mesclavam então a todo o momento para que a realidade das terras viajadas fosse passada com fidelidade para o público que não podia sair de suas casas – mescla esta também assumida na filosofia de Schelling, nos pensamentos de Goethe e na ciência de Humboldt, como exposto anteriormente, para a construção de uma reflexão e de um conhecimento vivo da natureza. Algo que dá abertura e importância ao papel da arte na área científica. A imagem colocada junto à escrita nos relatos dava visualidade à narrativa, enquanto uma complementação entre a escrita e a imagem, e também oferecia ao próprio viajante uma ferramenta de linguagem capaz de transpor as vivências, os lugares, as pessoas e seus artefatos conhecidos durante a empreitada.

As aquarelas de Thomas Ender e de Taunay, por exemplo, têm um traço gracioso, leve e por vezes interrompido, livre da rigidez como um sinônimo de fidelidade descritiva. Em geral, as obras de Ender não deixam de ser precisas e para a obtenção dessa precisão ele não necessita recorrer ao desenho rigoroso. A natureza que o artista reproduz em seus trabalhos é cheia de graciosidade, de beleza, de harmonia e também de informação botânica. Não é a toa que a sua obra será a mais utilizada na ilustração da *Flora Brasilienses*, de Martius. A definição dos elementos que compõem a paisagem é originária de um bom desenho, porém, mais do que isso, da presença do sentimento do artista enquanto um sujeito que apreende o mundo não só com a objetividade visual, mas também com a sua subjetividade. A imaginação, desse modo, entra como uma grande aliada na narrativa de viagens, ao ser colocada ao lado da ciência, e a pintura de paisagem se torna fundamental nas expedições por se ter nela a apreensão da natureza desde o seu sentido exterior ao interior, uma vez que tem na expressão e no entendimento do sujeito a plenitude de sua existência.

Por isso, exigir que as paisagens sejam espelhos fiéis da realidade é tão insensato quanto acreditar que nas ciências naturais se tem a verdade absoluta do que seja a natureza. O ser humano vai estar sempre interpretando o mundo, seja em manifestações em que a imaginação se encontre mais explícita, seja em expressões em que ela esteja mais contida, ao ponto de ser até negada. Deste modo, as paisagens dos viajantes aqui tratados nos mostram, sem dúvida, mais do que somente o seu aspecto biofísico, uma vez que também demonstram um dos significados que se tinha do que seria a natureza brasileira naquele período – a natureza dos quilombolas na época era bastante diferente da natureza da elite carioca, por exemplo. Algo pensado por Donald Worster em seu célebre artigo *Para fazer história ambiental*, em que diz que não temos uma única ideia de natureza, mas

muitas ideias, significados, pensamentos, sentimentos, empilhados uns sobre os outros [...]. Ainda assim, a natureza é também uma criação das nossas mentes, e por mais que

nos esforçamos para ver o que ela é objetivamente em si mesma, por si mesma e para si mesma, em grande medida caímos presos nas grades da nossa própria consciência e nas nossas redes de significados (Worster, 1991, p. 210).

Worster expõe que os nossos pensamentos e a nossa linguagem modulam aquilo a que chamamos natureza e que, por isso, o seu significado se modifica nas diferentes sociedades. Além disso, essa palavra toma significados variados em um mesmo contexto histórico, ao ser encarada de modos distintos pelos indivíduos ou pelas várias camadas sociais de uma mesma cultura. Por isso, faz-se necessário, segundo Worster, que o historiador percorra as esferas do folclore, do mito, da literatura, da religião, do paisagismo, entre outras, para que se tenha uma noção global do significado de natureza em uma sociedade específica. Ou seja, podem existir várias representações de um mesmo ambiente natural.

Raymond Williams em seu livro *Problems in Materialism and Culture* (1980) também nos apresenta as diversas ideias de natureza enquanto construções históricas. Em um dos capítulos, chamado *Ideas of Nature*, o autor expõe que o significado de natureza é uma gama dos diferentes usos do termo ao longo da história. Variando entre a significação latina, *natura*, como uma espécie de lei imutável, constituinte da essência do mundo, e a crença de ser uma personificação divina e feminina (*divine Mother*), o autor afirma ser a ideia de natureza uma ideia do homem e, para ir mais além, uma ideia do homem na sociedade, nos vários tipos de sociedades. Desse modo, o problema da denominação também é colocado ao nomearmos natureza às muitas figurações daquilo que é então uma construção mental e social, dotada de uma complexidade de significações em constante mutação.

Portanto, vemos que a nossa experiência do ambiente natural vem carregada de significações dadas por nós, seres históricos e culturais que vivem em coletividade e em sociedades determinadas. Experimentamos sim o universo biofísico, mas experimentamos concomitantemente a nossa visão de mundo.

Sabemos 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 compõem a estética da sociedade a qual este sujeito vive ou mesmo elementos imaginários podem entrar em cena ao lado de registros “reais”, simplesmente para adequar uma dada composição. Exemplo disto, são árvores colocadas em algumas pinturas de paisagem para se obter um equilíbrio na forma, uma certa simetria do espaço ou mesmo para intensificar a sensação de perspectiva. Assim, alguns elementos presentes nas pinturas ou desenhos dos artistas que visam retratar um determinado lugar podem ter não mais que uma função estética. Tal aspecto ressaltado, de modo algum desqualifica as pinturas de paisagem, mas procura mostrar que os viajantes eram homens de seu tempo e que aportavam no Brasil com um olhar estético carregado dos padrões de beleza europeia.

Além disso, devemos recordar que a imaginação – ainda mais quando se tratando de um ambiente desconhecido – era um elemento relevante na apreensão da natureza, como já falado anteriormente, o que dá abertura a uma construção expressiva e o que, de fato,

permitiria a comunicação completa entre homem e natureza e entre viajante e espectador. Portanto, ao fazermos uso dessas imagens para estudarmos a natureza dos oitocentos brasileiro, temos que levar em conta que os registros das diferentes paisagens, por mais que tendam dar conta da veracidade do que seja um determinado ambiente natural, estarão envolvidos pelas sensações de seu autor. Isso porque nós, seres históricos e sociais, construímos e reconstruímos o mundo segundo o nosso entendimento e a nossa vivência, sendo a natureza parte desse processo e estando nós mesmos inclusos nele. Tal constatação qualifica as pinturas de paisagem, ao invés de as desqualificarem, por nos permitirem ter o “real” conhecimento do que era visto como natureza para esses viajantes, os quais não se detinham somente ao seu aspecto físico, mas se estendiam também ao seu aspecto imaterial.

A expedição de Langsdorff foi marcada pelas inúmeras brigas entre o barão e os pintores. A desavença com Rugendas ocorreu devido à crítica de Langsdorff sobre o seu trabalho, ao dizer que havia na maioria deles uma carga emotiva demasiada, e por querer o artista maior liberdade para pintar o que lhe interessava durante a viagem, ao modo que lhe coubesse. Tantos foram os desentendimentos que Rugendas abandonou a expedição em 1824, levando consigo a maioria de suas obras, o que resultou na dispersão delas por vários países ao longo dos anos que se seguiram. Com a saída de Rugendas, Langsdorff contratou Aimé-Adrien Taunay como o primeiro pintor, em 1825, e Hercule Florence como segundo, para que a expedição não corresse mais o risco de ficar sem os registros visuais. Também com Taunay houve desavenças pelo mesmo motivo. Imagino que Langsdorff desejava que as imagens espelhassem as paisagens com precisão extrema, porém tanto Rugendas quanto Taunay permitiram que a carga poética transparecesse em suas obras. Segundo Maria de Fátima Costa, que realizou estudos sobre a expedição,

Em mais de uma ocasião, Langsdorff critica o trabalho de Taunay por parecer-lhe inacabado, impreciso e realizado sem entusiasmo. Contudo, reconhece o valor artístico. E, não se pode perder de vista que, como chefe de uma expedição, o cônsul necessitava que seus desenhistas trabalhassem incessantemente, documentando com fidelidade a fauna, flora, lugares e populações. Porém Taunay, tal como Rugendas, procedia de uma família de artistas, educado não como um servil documentador de riscos científicos. [...]. Para ele [Taunay] sua obra aportava muito mais que um duro registro visual (Costa, 2007, p. 9).

Ao analisarmos a aquarela de Taunay feita na região da Chapada dos Guimarães (Figura 2), podemos observar que o tratamento que o artista deu à mata que margeia o rio é realizado por manchas formadas por diferentes tonalidades de verde, muito mais do que pelo desenho de cada planta individualmente. Nada que impeça um botânico fazer o reconhecimento das espécies retradas ali, estudo este já realizado no livro *Expedição Langsdorff ao Brasil 1821-1829*, com textos de Boris Komissarov. Porém, o que chama a atenção é a liberdade que Taunay sentiu para pintar a mata ao modo que lhe cabia, como manchas, liberdade esta somente possível por ter ele se desprendido da ideia de que realidade é pre-



Figura 2: Taunay. *Rio Quilombo na Chapada*, 1827.

cisão, o que resultou na representação da vegetação a partir do embate do sujeito com o ambiente. Não tenho dúvidas que essa aquarela tem a função de fazer registros da região. Primeiro porque podemos ver que elementos variados compõem uma mesma paisagem, como a mata, o rio, que dá título a obra, as pessoas na sua margem, suas vestimentas e o que estão fazendo ali. Uma mesma paisagem poderia trazer diversas informações de uma localidade, não necessariamente se restringindo aos elementos ligados à flora e à fauna. Junto a esses, eram colocadas as pessoas nativas e seus artefatos, suas casas e seus costumes, como parte da paisagem, com o sentido de aglomerar no espaço pictórico informações de níveis variados e também para reproduzir aspectos do local então visitado. O segundo ponto que indica precisamente ser essa aquarela de Taunay um registro da região são as anotações feitas no verso do papel:

Vista do rio Quilombo. Esse rio, que contém ouro e diamantes, tem suas nascentes no alto da serra da Chapada. Formado pelos rios Cachoeira, onde também existe uma lavra de ouro, e outros rios menos consideráveis, o rio Quilombo deságua no rio Manso, que forma uma barra com o rio Cuiabá depois de sua união com o rio da Casca, muito acima do porto de Cuiabá. [...]. (Taunay apud Costa, 2007, p. 15).

Este parágrafo nos mostra a intenção do artista de passar as informações sobre o rio em questão, porém interessou a ele ilustrar também o entorno do rio, a vegetação que o

margeia e como suas águas eram utilizadas para lavar roupas pelos habitantes da região, o que dá um sabor pitoresco e gracioso à imagem. Segundo Maria de Fatima Costa, tais aspectos agora expostos indicam traços do romantismo presentes em sua obra, uma vez que Taunay não se restringiu somente aos aspectos geográficos no registro: “nesta folha, Taunay demonstra como seu traço avançava, no sentido de superar as exigências impostas pela ilustração positiva. Escolhendo o corpo de um pequeno rio, executou um vigoroso diálogo de texto e imagem, captando o lugar com sua história de forma ampla e bela” (Costa, 2007, p. 16).

Desse modo, Taunay expandiu o seu olhar para além do elemento principal, o rio, a ser apreendido. O rio ocupa a parte central da tela, ficando clara a sua importância no registro como objeto primordial, no entanto a inclusão da vegetação e das figuras humanas construiu um ambiente de convivência com aquele elemento natural, dando vida a algo que poderia ser mortificado por uma ilustração geográfica ou meramente informativa. Obviamente o traço de Taunay impõe uma vitalidade às formas, isso porque ele é mais livre e menos gráfico, mais audacioso e, mais do que qualquer coisa, personalizado. Assim, a apreensão funcional de uma paisagem transparece a presença do viajante na localidade, transparece a sua imersão por onde esteve, nos passando, então, de forma fidedigna o que era a paisagem de uma dada região.

Vemos na aquarela da Figura 3, que a espécie de palmeira chamada Buriti é muito bem registrada, ao ponto que podemos reconhecer de fato esse tipo de planta. E imaginamos que, se comparada esta obra à *Rio Quilombo na Chapada*, também de 1827, Langsdorff a tenha achado mais condizente ao caráter botânico que as suas pinturas deveriam revelar. No entanto, partimos do pressuposto que interessava mais a Taunay, a apreensão do conjunto em suas paisagens, seja em uma paisagem que englobe seres humanos no primeiro plano, seja naquelas que registrem as diferentes plantas, ou melhor, a mata, em seu aspecto de *biomassa*. As impressões particulares das diversas localidades se tornam, desse modo, visíveis em seu trabalho, uma vez que a cópia precisa não se mostra primordial na maneira com que pinta a natureza, mas sim combinada à sua expressão. A variedade de plantas de uma floresta e a riqueza dos ambientes naturais nos quais passava era, assim, transposto para as suas aquarelas, que costumavam carregar em seus versos descrições que adicionavam informações sobre os lugares. No verso de *Palmeiras denominadas Buritis* está escrito:

um estudo de palmeiras ‘buritis’. Essa espécie prefere lugares úmidos, cresce em bosques e nos campos. Nos campos, são vistas raramente, exceto nos lugares molhados. Em pequenos bosques ou capões que cobrem as margens das nascentes, em grandes florestas, elas crescem por toda a parte [...]. As palmeiras apresentadas nesse desenho são jovens e destacam-se pelo seu vigor. Essa espécie atinge grande altura nas margens do rio Pardo. Eu vi exemplares de 60 pés de altura. No primeiro plano vemos três índios guanã com suas provisões de viagem. Eles são encontrados, frequentemente, pelo caminho das fazendas e engenhos, onde vão oferecer seus serviços. Seu salário, geralmente, é de 4 vinténs de ouro, 1827, junho (Taunay apud Costa, 2007, p. 17).

Percebemos nesta citação a sua preocupação em relatar a espécie Buriti em seu contexto regional ao falar dos índios guanã que teriam vivido nessa parte da Chapada. Diante disso, podemos afirmar que interessa ao artista, nessa aquarela, a apreensão da paisagem em seu aspecto global, abarcando os diferentes elementos que a constituiriam, incluindo dentre eles o próprio homem, nativo da região – igualmente à planta descrita ele ocupa o centro da tela.



Figura 3: Taunay. Palmeiras denominadas Buriti, desenhadas em Quilombo, distrito de Chapada, 1827.

A convivência de Aimé-Adrien com a arte, desde a infância, sem dúvida deu a ele mais liberdade para se expressar pictoricamente, assim como ofereceu técnicas acadêmicas de composição.³ Pablo Diener (1995) expõe a instigante questão sobre qual teria sido a versão final de suas pinturas, pois Taunay teve uma morte prematura em 1828, ainda durante a expedição, deixando-nos a incerteza se o artista iria posteriormente dar um tratamento às suas aquarelas quanto de retorno ao Rio de Janeiro. Porém, devemos considerar as suas pinturas e desenhos como a sua obra final, uma vez que foi esse o legado que nos deixou, e que, particularmente, considero de grande maestria e digno de completa admiração.

Desse modo, cada qual com as suas características, as paisagens desses viajantes nos oferecem uma parcela do que era o Brasil do século XIX. A diversidade das vegetações, dos

3 Seu pai, Nicolas Taunay, e seu tio, Antoine Taunay, vieram para o Brasil em 1816, com Le Breton, na chamada Missão Francesa.

tipos humanos e das regiões que compunham as terras brasileiras está registrada em desenhos e pinturas belas e informativas. Penso que a apreensão de toda essa diversidade, o olhar para ela, só foi possível devido ao contexto em que esses viajantes viveram, onde se tinha na visão romântica, utilizando-me da concepção de Benedito Nunes (1993), o diálogo recíproco entre o sujeito e o mundo exterior. Portanto, mesmo que eles tenham elementos em comum em suas obras, cada um representou as paisagens naturais a sua maneira, segundo o seus traços pictóricos e mais do que qualquer coisa, segundo as suas personalidades, demonstrando a diversidade tanto do vários “brasis” que compunham a natureza do Brasil, como os vários “brasis” pertencentes à pincelada de cada pintor. Tais viajantes nos fizeram ver de forma científica e poética as riquezas e as belezas naturais da nação, demonstrando que essas qualidades vêm das diferenças e da plena harmonia existente entre elas.

Referências bibliográficas

ALIATA, Fernando; SILVESTRI, Graciela. *A paisagem como cifra de harmonia: relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

COSTA, Maria de Fátima. Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica. *Revista de História e de Estudos Culturais*, v. 4, n. 4, p. 2-17, 2007.

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

HUMBOLDT, Alexander von. *Quadros da natureza*. São Paulo: Editora Brasileira, 1957.

KURY, Lorelai. Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. VIII (suplemento), p. 863-880, 2001.

LISBOA, Karen Macknow. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec, 1997.

MARTIUS, Karl F. P. von. *A viagem de von Martius: Flora Brasiliensis (1840)*. Rio de Janeiro: Index, 1996.

_____. *Historia Naturalis Palmarum*. Leipzig: T. O. Weigel, 1823-1853.

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

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PRATT, Mary Louise. Humboldt e a reinvenção da América. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 151-165, 1991.

RUGENDAS, J. M. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Círculo do Livro S. A., s.d.

SHELLING, F. W. J. *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SPIX, Johann Baptiste von; MARTIUS, Karl F. P von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Edusp, 1981, 3 v.

STEIGERWALD, Joan. The cultural enframming of nature: environmental histories during the early german romantic period. *Environment and History*, Cambridge, v. 6, n. 4, p. 451-496, 2000.

WILLIAMS, Raymond. Ideas of Nature. In: _____. *Problems in Materialism and Culture*. Londres: Verso, 1980.

WORSTER, Donald. Para fazer história ambiental. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 198-215, 1991.

Recebido em 15/8/2012

Aprovado em 6/11/2012